

**ШЛЯХІ І МЕТАДЫ ДАСЛЕДАВАННЯ БЕЛАРУСКАЙ КАМЕРНА-ІНСТРУМЕНТАЛЬНАЙ МУЗЫКІ ХХ–ХХІ стст.**



*Бандарэнка Кацярына Сяргеёўна — дацэнт кафедры тэорыі і методыкі выкладання мастацтва УА «Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя М. Танка», кандыдат мастацтвазнаўства*

**Анотацыя.** Артыкул прысвечаны выяўленню новых метадалагічных падыходаў да вывучэння беларускай камерна-інструментальнай музыкі ХХ–ХХІ стст. Аспекты вывучэння гэтай жанравай сферы, выкарыстаныя даследчыкамі мінулага стагоддзя, разглядаюцца ў сувязі з рэаліямі новага часу. Прапанаваны агульны шлях разгляду беларускай камерна-інструментальнай музыкі па жанраваму прынцыпу з уключэннем некаторых спецыяльных пытанняў, якія паўстаюць у сувязі з гэтай сферай нацыянальнага музычнага мастацтва.

На мяжы ХХ–ХХІ стст. нацыянальная кампазітарская практыка няспынна ўзбагачаецца разнажанравымі кампазіцыямі, значнае месца сярод якіх займаюць камерна-інструментальныя творы. Феномен камерна-інструментальнай музыкі, які часта трапляў у поле зроку даследчыкаў розных краін і нацыянальных кампазітарскіх школ, яшчэ не атрымаў поўнага асэнсавання ў беларускай музыцы мінулага і бягучага стагоддзяў ні ў плане асвятлення тэарэтычных пытанняў гэтага складанага і рознааблічнага віду музычнага мастацтва, ні ў галіне вызначэння многіх аспектаў нацыянальных асаблівасцей азначанай жанравай сферы. Не знайшлі канчатковага вырашэння праблемы агульнага метадалагічнага падыходу да вывучэння беларускай камерна-інструментальнай творчасці, тыпалагічных асаблівасцей асобных камерных жанраў, прадстаўленых у нацыянальным музычным мастацтве, сувязі беларускай сімфанічнай і камерна-інструментальнай музыкі, пытанні індывідуальных стыляў кампазітараў, схільных да гэтай музычнай галіны, а таксама праблемы новых жанравых трансфармацый, узаемапраціканнення, сінтэзу і гібрыдызацыі вакальных і інструментальных, камерных і сімфанічных жанраў, суадносін у камерных творах фальклорных і прафесійных вытокаў тэматызму і іншых сродкаў выразнасці. Складанасць выклікаюць таксама спробы выявіць агульную для ХХ–ХХІ стст. лінію гістарычнага развіцця беларускай камерна-інструментальнай творчасці, знайсці пэўную дамінанту, якая б характарызавала і камерную сферу як пэўны жанравы комплекс, і феномен камернасці як адну з тыпалагічных рыс нацыянальнай музыкі.

Мэтай артыкула з’яўляецца спроба выявіць новыя метадалагічныя падыходы да беларускай камерна-інструментальнай музыкі недалёкага мінулага і

сучаснасці, якія далі б магчымасць разгледзець гэтую сферу нацыянальнай кампазітарскай практыкі і як існуючую цэласнасць, і як жывую і жыццяздольную з’яву, схільную да пастаяннага і рознабаковага развіцця.

У метадалогіі вывучэння камерна-інструментальнай музыкі, прапанаванай савецкімі даследчыкамі (прадстаўнікамі Расіі і былых саюзных рэспублік) вылучаюцца наступныя аспекты:

- сацыяльны — вызначэнне і разгляд гэтага віду музычнага мастацтва ў сувязі з месцам выканання (А. Сохар, В. Дадашава, А. Далжанскі, Ю. Клусан);
- колькасны — падзел, у залежнасці ад колькасці інструментаў, на камерныя ансамблі (В. Баброўскі, Л. Гогуа, Г. Гаджынская, Т. Галавянц, П. Вульфійс, Л. Дзядук, Ю. Крэйн і г. д.) і іншыя (сольныя, сольныя з фартэпіяна) формы бытавання (Н. Айрапецяна, Б. Гарт, А. Жохавя, Д. Жумабекава, Т. Куліеў, Л. Матукоўская);
- жанравы — разгляд асобных жанраў камернай сферы як самастойных і ў нечым герметычных з’яў (І. Бялы, Т. Гайдамовіч, Т. Магніцкая, Н. Марціросавя, Н. Пікалава, Н. Сіманавя, Л. Сіняўская);
- стылявы — існуе на ўзроўнях вывучэння стылю камерна-інструментальнай музыкі нацыянальнай школы (Л. Раабен, В. Дадашава), стылю асобных жанраў (І. Бялы, А. Жохавя і інш.), індывідуальнага камерна-інструментальнага стылю кампазітара (В. Баброўскі, А. Малаў, М. Канчэлі);
- гістарычны — разгляд эвалюцыі ўсёй сферы камерна-інструментальнай музыкі (Ю. Клусан) або яе асобных жанраў (Т. Гайдамовіч, Н. Сіманавя, Л. Сіняўская) у кантэксце нацыянальнай культуры;
- нацыянальны — вызначэнне спецыфічных нацыянальных рыс камерна-інструментальнай музыкі

(Н. Айрапецян, Л. Дзядук, Э. Іоффэ, С. Мураўёва і інш.)<sup>1</sup>.

Разам з тым спроба вывучэння камерна-інструментальнай музыкі Беларусі з пазіцыі дзеяння гэтых фактараў не здымае многіх супярэчнасцей і ў сучасных умовах выклікае шмат новых пытанняў. Напрыклад, *сацыяльны* аспект, які раней вызначаў месца выканання (невялікае памяшканне) і аўдыторыю (малая колькасць слухачоў), з развіццём тэхнічных аўдыясродкаў (мікрафоны, узмацняльнікі і г. д.) паступова страчвае пачатковую сутнасць і захоўвае актуальнасць толькі ў межах кампазітарскай задумы, прадыхаванай пэўнымі жанравымі рамкамі.

Спрэчным застаецца і пытанне аб *колькасці інструментаў*, ад якой залежыць аднясенне твора да камернага ці канцэртнага жанравых варыянтаў. Па традыцыі да камерных адносяцца творы, якія выконваюцца калектывам да дзесяці выканаўцаў (нанэт). Але дакладных правілаў на гэты конт не існуе, і, паводле рашэння кампазітара, камерным можа лічыцца твор для 10, 11 і болей выканаўцаў. Між тым просты колькасны падлік не ўлічвае тэмбравую спецыфіку інструментаў, напрыклад тых, з дапамогай якіх можна выконваць паўнагучную фактуру (фартэпіяна, арган, баян і акардэон, арфа, цымбалы і г. д.). Сольныя творы для гэтых інструментаў могуць скласці, як у выпадку з фартэпіяна, асобную класіфікацыйную групу, для якой галоўным вызначальным фактарам будзе з'яўляцца шматгалосае гучанне, якое дазваляе стварыць паўнаважкі мастацкі вобраз.

Яшчэ больш складаную праблему ўяўляе вывучэнне комплексу камерна-інструментальных *жанраў*, які вызначаецца стракатасцю і адсутнасцю дакладнай сістэмы. Так, вызначэнне «камерны ансамбль» уключае некалькі ўстойлівых жанравых структур з рысамі цыклічнасці, сярод якіх вылучаюцца квартэт, трыя, квінтэт. Разам з тым цыклічны жанр санаты часцей за ўсё не ўваходзіць у склад камерных ансамбляў, за выключэннем (у некаторых даследчыкаў) санат для саліруючага інструмента і фартэпіяна. Такім чынам, саната як з'ява аказваецца ў памежным стане паміж ансамблевай і сольнай музыкай. Пры гэтым фартэпіянная саната займае асобнае месца як твор для інструмента, які можа ў пэўнай ступені замяняць сімфанічны аркестр. З гэтага вынікае, што фартэпіянная музыка з'яўляецца свайго роду «дзяржавай у дзяржаве» для камерна-інструментальнай і мае свае ўласныя віды і падвіды, варты спецыяльнага разгляду.

У традыцыйным разуменні да камерных ансамбляў адносяць менавіта буйныя маштабныя творы. Але ў творчай практыцы даволі значнае месца належыць невялікім кампазіцыям, якія могуць быць напісаны для інструментальнага ансамбля, дуэта або сола. Так вылучаецца жанравая група камерных

мініяцюр, у якой таксама магчымы ўнутраныя градацыі. Да мініяцюр, па знешніх прыкметах, адносяцца адначасткавыя творы з разнастайнымі назвамі, непраграмнымі (прэлюдыя, скерца, ронда, варыяцыі і г. д.) і праграмнымі. Наступнай градацый у групе мініяцюр з'яўляюцца сюіты і цыклы.

Такім чынам, у комплексе камерна-інструментальных жанраў, як і ў пытанні з колькасцю інструментаў, не назіраецца адзінства, якое дазволіла б абагульніць розныя з'явы і прывесці іх да адной роўніцы.

*Стылявы, гістарычны і нацыянальны* аспекты, якія можна выдзеліць штучна, у даследчай практыцы, як правіла, ствараюць складанае адзінства. Стыль камерна-інструментальных твораў вывучаецца ў сувязі з гісторыка-эвалюцыйнымі працэсамі як у гэтай сферы, так і ў музычным мастацтве той краіны, на культуру якой накіравана ўвага даследчыка. Разам з тым гэты найбольш высокі ўзровень даследавання камерна-інструментальнага стылю становіцца магчымым толькі пасля аналізу стану развіцця асобных жанраў камернай сферы, іх вызначальнай або падпарадкаванай функцыі ў развіцці магістральнай лініі нацыянальнай музыкі, што, у сваю чаргу, немагчыма без вызначэння асоб кампазітараў, якія ўнеслі пэўны ўклад у развіццё азначаных жанраў, і канцэнтрацыі ўвагі на іх аўтарскім камерна-інструментальным стылі. Такім чынам, любое даследаванне камерна-інструментальнай музыкі краіны будзе грунтавацца на разглядзе асобных жанраў і творчасці кампазітараў — іх стваральнікаў. Але такі падыход таксама не пазбаўлены супярэчнасцей, таму што і ў сусветнай, і ў беларускай музычнай практыцы сустракаюцца ўзоры значных і паказальных кампазіцый, якія з'яўляюцца адзінкавымі ў творчасці таго ці іншага аўтара. Так, у беларускай музыцы ХХ ст. ёсць яркі прыклад выдатнага па мастацкіх вартасцях адзінага ў творчасці І. Лучанка струннага квартэта, які з'яўляецца важным для развіцця жанру, але не дазваляе рабіць высновы аб квартэтным стылі кампазітара. З гэтага вынікае, што першаснымі для даследчыка камерна-інструментальнай музыкі павінны з'яўляцца гісторыя, эвалюцыя і стыль жанру, якія будуць папярэднічаць даследаванню аўтарскага стылю.

Разам з тым у канцы ХХ — пачатку ХХІ ст. сустракаюцца з'явы канцэнтрацыі кампазітараў на творчасці ў камерна-інструментальнай сферы без выбару традыцыйных жанравых мадэляў ці нават з распрацоўкай новых (Г. Гарэлава, В. Кузняцоў). У гэтым выпадку на першы план будзе выходзіць даследаванне аўтарскага камерна-інструментальнага стылю, які пры адзначаных умовах магчыма разглядаць герметычна, як самастойную з'яву і ўзор наватарства.

Праблема *нацыянальнага стылю* беларускай камерна-інструментальнай творчасці можа разглядацца ў некалькіх ракурсах. Па-першае, гэту частку творчасці нацыянальных кампазітараў можна вывучаць як аб'ектыўную данасць, што

<sup>1</sup> Назвы, тэматыка і кароткая характарыстыка прац названых даследчыкаў пададзены ў дысертацыі аўтара [2, с. 15–24, 104–117].

патрабуе абстрагавацца ад усялякіх ацэнак. Па-другое, выяўленню нацыянальнай спецыфікі гэтай музычнай сферы будзе садзейнічаць параўнанне з пэўным эталонам, які ў сусветнай музычнай практыцы разглядаецца безадносна да нацыянальнай прыналежнасці (напрыклад, мадэлі камерна-інструментальных жанраў у музыцы венскіх класікаў). Па-трэцяе, рэзультатыўным для асэнсавання сутнасці эвалюцыйных працэсаў аказваецца параўнанне з іншымі нацыянальнымі школамі і музычнымі культурамі, блізкімі рэгіянальна ці гістарычна. Сярод гэтых ракурсаў, якія прымяняліся для разгляду іншых жанраў беларускай музыкі, найбольшую складанасць выклікае і будзе выклікаць аб'ектыўны безацэначны аналіз, але па многіх прычынах для беларускай камерна-інструментальнай творчасці, якая даследавана мала, менавіта ён павінен быць асноўным.

Асобны блок пытанняў складаюць суадносіны камерна-інструментальнага стылю з нацыянальнай адметнасцю беларускай музыкі. Разгляд гэтай праблемы ў гістарычным кантэксце, які ажыццяўляўся ў дысертацыйным даследаванні аўтара, прывёў да высновы аб тым, што камерна-інструментальная музыка, якая ў першай палове XX ст. знаходзілася ў агульнай плыні руху кампазітарскага фалькларызму, у наступны перыяд імкнулася адарвацца ад яго, пераадолець сілу прыцягнення фальклору як цэнтра нацыянальнай культуры і выйсці на прастору ажыццяўлення індывідуальных задум і складаных аўтарскіх канцэпцый. Назіранне за працягам гэтага працэсу ў XXI ст. прымушае звярнуць увагу на жанравую сітуацыю ў камерна-інструментальнай музыцы, на працэсы жанравых трансфармацый і дыфузій, што, у сваю чаргу, павінна прывесці да высновы аб феномене камернасці ў беларускай музычнай культуры.

Некаторыя новыя працы аб беларускай камерна-інструментальнай музыцы, якія з'явіліся ў апошнія гады, сведчаць як аб інтарэсе да яе ў кампазітарскіх і музыказнаўчых колах, так і аб пашырэнні поля погляду на гэтую жанравую сферу. Так, у артыкуле А. Лісавай «Камерна-інструментальныя творы Дзмітрыя Смольскага» [5] актуалізуюцца пытанні эвалюцыі творчасці і суадносін сімфанічнага і камерна-інструментальнага стыляў аднаго з вядучых сучасных кампазітараў-сімфаністаў. У артыкуле С. Зорынай «Стылявыя ўзаемадзеянні ў беларускай музыцы 1990-х гадоў» [4] некаторыя камерна-інструментальныя творы сучасных кампазітараў разглядаюцца ў якасці прыкладаў санорнай, серыйнай, канкрэтнай кампазіцыйных тэхналогій і іх сінтэзаў. Праблемы стылю беларускай фартэпіянай музыкі складаюць змест артыкула С. Тургеля «Стылявыя дыялогі ў фартэпіянных мініяцюрах Міхаіла Васючкова» [6]. Стылявы напрамак неабарока і пытанне актуалізацыі ў сучаснай беларускай музыцы жанру старадаўняй сюіты разгледжаны Н. Аруцонавай у артыкуле «Сюіта «Вагоссо» В. Каральчука: механізмы памяці жанру» [1]. Артыкул аўтара «Інструментальныя творы

Усевалада Грыцкевіча» [3] прысвечаны камерна-інструментальнай музыцы таленавітага, але яшчэ мала вядомага сучаснага кампазітара, вызначальнай рысай творчасці якога з'яўляецца цяга да нацыянальна-рамантычных тэм і вобразаў. Разам з тым праблематыка, якая разглядаецца ў асобных артыкулах, звязана часцей за ўсё з вырашэннем лакальных задач і выражае тэндэнцыю да разгляду камерна-інструментальных твораў як прыкладаў тых ці іншых навуковых (тэарэтычных або гістарычных) палажэнняў. Адсутнасць сістэматычнага вывучэння жанравай сферы камернай музыкі пры наяўнасці некаторага назапашвання інфармацыі з'яўляецца сінонімам распылення сіл і можа весці да колькаснага павелічэння, але не да якаснага скачка.

Выхадам з гэтага парадаксальнага становішча павінна стаць новая метадалагічная мадэль даследавання беларускай камерна-інструментальнай музыкі XX–XXI стст., у якой будуць зняты некаторыя супярэчнасці і ўлічаны сучасныя змены ў гэтай сферы творчасці.

Асновай разгляду беларускіх камерна-інструментальных твораў застанецца жанравы прынцып, які зарэкамендаваў сябе як універсальны ў падыходзе да гэтай сферы музычнага мастацтва. Іерархічная паслядоўнасць разгляду інструментальных жанраў у залежнасці ад характару інструментальных складаў можа выглядаць наступным чынам:

## Камерны ансамбль

### *Квартэт*

- манатэмбравы (струнны, духавы)
- палітэмбравы (фартэпіяны, іншы)

### *Трыя*

- манатэмбравы (струннае, духавое)
- палітэмбравы (фартэпіянае, іншае)

### *Квінтэт*

- манатэмбравы (струнны, духавы)
- палітэмбравы (фартэпіяны, іншы)

### *Іншы*

- манатэмбравы (ансамбль скрыпачоў)
- палітэмбравы (іншы)

## Саната

### *Сольная*

- фартэпіянная
- для тэмбравы разнастайных інструментаў (арган, баян, акардэон, цымбалы, гітара і г. д.)
- для тэмбравы аднародных інструментаў (духавыя)  
*Для саліруючага інструмента з фартэпіяна*
- для струнных з фартэпіяна
- для духавых з фартэпіяна
- для іншых інструментаў з фартэпіяна  
*Для інструментальнага ансамбля (манатэмбравы ці палітэмбравы)*

## Сюіта і цыкл мініяцюр

### *Фартэпіянная*

*Для інструментаў сола*

*Для саліруючага інструмента з фартэпіяна  
Для камернага ансамбля*

**Адначасткавая кампазіцыя канцэртнага плана  
(паэма, варыяцыі, ронда і г.д.)**

**Мініяцюра (непраграмная, праграмная)<sup>2</sup>.**

Зразумела, што гэта мадэль носіць у пэўнай ступені ідэальны характар, таму яе выкарыстанне з'яўляецца плённы для збору звестак статыстычнага характару. Але на аснове атрыманых даных можна будзе рабіць высновы аб моцнай ці слабай укаранёнасці таго ці іншага жанру ў беларускай музыцы, аб наяўнасці пад'ёмаў і спадаў, развіцці розных жанраў на працягу XX–XXI стст., аб прагназаванні сітуацыі ў камерна-інструментальнай творчасці ў цэлым.

Трэба адзначыць, што многія жанры камерна-інструментальнай музыкі заслугоўваюць разгляду звязаных з імі спецыяльных пытанняў. Напрыклад, для сферы сюіт і цыклаў, а таксама асобных мініяцюр важным з'яўляецца пытанне праграмнасці, якое не ўзнікае альбо вельмі рэдка ўзнікае ў дачыненні да камерных ансамбляў. Праграмнасць, у сваю чаргу, патрабуе вызначэння і аналізу асобных тэм, такіх, напрыклад, як традыцыйная для беларускай культуры тэма Вялікай Айчыннай вайны або дзіцячая тэматыка.

Даволі вузкае пытанне поліфаніі ў беларускай музыцы, якое на мяжы XX–XXI стст. стала набываць значную актуальнасць, будзе патрабаваць аналізу таксама ў сувязі з цыклічнай формай і асобнымі камернымі мініяцюрамі.

Даследаванні камерна-інструментальнай музыкі, як было паказана раней, ніколі або амаль ніколі не выконваюцца герметычна. Камерная творчасць заўсёды разглядаецца ў сувязі з гісторыяй музыкі краіны. У сувязі з гэтым вывучэнне інструментальнай музычнай сферы ў беларускім мастацтве павінна праводзіцца ў межах даследавання гісторыі айчыннай музыкі XX–XXI стст. з моманту заснавання нацыянальнай кампазітарскай школы і да сучаснага стану яе развіцця. Такі падыход выклікае неабходнасць узбуйніць існуючую перыядызацыю беларускай музыкі XX ст. і прапанаваць падзел стагоддзя на першую (да канца 1950-х гг.) і другую паловы. Калі ўлічваць пры гэтым, што працэс стылявога абнаўлення, які разгарнуўся на Беларусі ў 1960–1980-я гг., атрымаў новы штуршок у 1990-я, то другі перыяд у развіцці беларускай музыкі можна прадоўжыць да сучаснасці.

<sup>2</sup>У раздзелах «Адначасткавая кампазіцыя» і «Мініяцюра» захоўваюцца тэа і градацыі інструментальнага складу, што і ў раздзеле «Сюіта і цыкл мініяцюр».

### **Літаратура:**

1. Арутюнова, Н. О. Сюіта «Вагоссо» В. Корольчука: механізмы памяці жанра / Н. О. Арутюнова // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. — 2009. — № 15. — С. 16–20.

Крытэрыем для вылучэння гэтых перыядаў у камернай творчасці можна лічыць працэсы стабілізацыі традыцыйных жанравых мадэляў — камернага ансамбля, санаты, сюіты і цыкла і г.д. Розніца паміж першай паловай XX ст. і другой паловай XX — пачаткам XXI ст. будзе заключацца ў тым, што на пачатковым этапе адбывалася адаптацыя і стабілізацыя камерных жанраў, а на апошнім — іх далейшая стабілізацыя і ўзбагачэнне. Разгляд працэсу ўзбагачэння жанравых мадэляў дазволіць даць адказы на пытанні ўзнікнення жанравых сінтэзаў і гібрыдаў, адным з найбольш распаўсюджаных прыкладаў якіх з'яўляюцца «міксты» з вакальнай музыкой — такія, як фартэпіянны цыкл У. Кур'яна «Жартоўны тыдзень» з партыяй чытальніка або камерная сімфонія В. Войціка «Апошняя восень паэта» на вершы П. Верлена, напісаная для сямі выканаўцаў, два з якіх — спевакі.

Разгляд кожнай з дзвюх стадыяў фарміравання і стабілізацыі камерна-інструментальных жанраў у беларускай музыцы правамерна будзе завяршыць манаграфічнымі нарысамі аб кампазітарах, якія ўнеслі і працягваюць уносіць найбольш плённы ўклад у гэтую сферу нацыянальнай творчасці. У нарысах аб кампазітарах, творчы росквіт якіх прыйшоўся на другую палову XX ст., магчыма будзе даць адказы на найбольш дыскусійныя пытанні суадносін сімфанічнай і камернай творчасці, стварэння індывідуальных жанравых мадэляў, вызначэння дамінант аўтарскага стылю.

Метадалагічныя падыходы да камернай музыкі, распрацаваныя даследчыкамі мінулага стагоддзя, застаюцца дзейнымі для правядзення наступных даследаванняў, але патрабуюць пэўнай карэкціроўкі для рэаліі беларускай музыкі. Разгляд асобных камерных жанраў дазволіць, дзякуючы гнуткасці падыходу да іх тэмбравых характарыстык, улічыць нетрадыцыйныя жанравыя мадэлі, існуючыя ў нацыянальнай кампазітарскай практыцы. Пытанні гісторыі і эвалюцыі стыляў названых жанраў, разгледжаныя праз прызму пачатковага (першая палова XX ст.) і новага этапаў (другая палова XX — пачатак XXI ст.) існавання нацыянальнай кампазітарскай школы, знойдуць пацвярджэнне ў кароткіх нарысах, прысвечаных індывідуальным камерна-інструментальным стылям кампазітараў, якія найбольш плённа працуюць у гэтай высокаінтэлектуальнай і рафінаванай жанравай сферы.

Камерна-інструментальная творчасць, як асобы від музычнага мастацтва, мае непаўторнае аблічча ў беларускай музыцы. Гісторыя гэтай жанравай сферы цесна пераплеценыя і ўкаранёныя ў рух нацыянальнага кампазітарскага працэсу, таму яе планамернае і сістэматычнае вывучэнне з'яўляецца адной з важных задач сучаснага айчыннага музыказнаўства.

2. *Бандарэнка, К. С.* Беларуская камерна-інструментальная музыка XX стагоддзя: жанр струннага квартэта : дыс. ... канд. мастацтв.:17.00.02 / К. С. Бандарэнка. — Т. 1. — Мінск, 2005. — 118 с.
3. *Бондаренко, Е. С.* Инструментальные сочинения Всеволода Грицкевича / Е.С. Бондаренко // Музыкальная культура Беларусі на скрыжаванні еўрапейскіх шляхоў : матэрыялы навук. канф., Нясвіж, 15 мая 2009 г. / склад. В. У. Дадзімава. — Мінск, 2009. — С. 122–132.
4. *Зорина, С. А.* Стилиевые взаимодействия в белорусской музыке 1990-х годов / С. А. Зорина // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. — 2007. — № 11. — С. 33–35.
5. *Лисова, Е. В.* Камерно-инструментальные произведения Дмитрия Смольского / Е. В. Лисова // Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов XX–XXI веков : учеб. пособие / сост. И. М. Головач ; вступ. ст. Е. В. Лисовой. — Минск : Белорус. гос. акад. музыкі, 2005. — С. 3–11.
6. *Тургель, С. Г.* Стилиевые диалоги в фортепианных миниатюрах Михаила Васючкова / С. Г. Тургель // Весці Беларус. дзярж. акад. музыкі. — 2009. — № 15. — С. 35–42.

**Summary.** The article is devoted to new methodological approaches to the study of the Belarusian chamber instrumental music of the 20–21<sup>th</sup> centuries.

УДК 78.071(476)

**Э. А. Алейнікава**

## **МІКОЛА РАВЕНСКІ: НА ШЛЯХУ ЗРАЗУМЕННЯ СТЫЛЮ**



*Алейнікава Эльвіра Анатольеўна* — загадчык кафедры гісторыі музыкі УА «Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

**Анатацыя.** У артыкуле аналізуецца змест зборніка вакальных твораў М. Равенскага, які ўключае апрацоўкі беларускіх народных песень і творы на вершы беларускіх паэтаў. Некаторыя стылявыя асаблівасці хароў кампазітара асэнсоўваюцца ў кантэксце гістарычнага развіцця айчынай паэзіі і музыкі.

Сучаснае стагоддзе асаблівае: у розных галінах ведаў спецыялісты не толькі падводзяць вынікі дасягнутаму, але і спрабуюць прагназаваць будучыя шляхі развіцця таго ці іншага напрамку ведаў і мастацтва. Беларускае музыказнаўства апынулася ў складанай сітуацыі. Відавочна, што, з аднаго боку, сучасная акадэмічная музыка дасягнула высокага ўзроўню прафесіяналізму, з другога — пытанні нацыянальнай ідэнтыфікацыі і дэтэрмінаванасці яе з мінулымі часамі застаюцца адкрытымі. Гэта абумоўліваецца гістарычнай сітуацыяй, пры якой значная частка нашай музычнай спадчыны апынулася за межамі краіны і доўгі час заставалася невядомай. Але ж ёсць і больш значныя гістарычныя абставіны, якія ўскладняюць усведамленне ў сучаснай навуцы паняцця «нацыянальны стыль» беларускай музыкі. Нават у рускім музыказнаўстве, якое сёння асэнсоўвае сваю музычную гісторыю, вобразна кажучы, па другому колу, паўстае пытанне ўразумення рускай музычнай культуры як нейкай *цэласнасці* ў

сувязі з асэнсаваннем «самоў логікі працэсаў, што адбываліся ў другой палове XX ст., у іх айчынным варыянце» [1, с. 9]. Працэс рэканструявання нашай музычнай прафесійнай спадчыны ў прасторы і часе немагчымы, калі паступова не ўзнікнуць з гістарычнага небыцця постаці многіх таленавітых прадстаўнікоў беларускай музычнай культуры — А. Абрамовіча, М. Шчаглова-Куліковіча, Л. Рагоўскага, Я. Тарасевіча, У. Тэраўскага, Э. Зубковіч і інш.

Сярод гэтых славуных музыкантаў імя Міколы Равенскага займае асобнае месца. Таленавіты кампазітар, педагог, харавы дырыжор, глыбокі знаўца фальклору і духоўна-рэлігійнай спадчыны, ён быў асобай, роўнай А. Кастальскаму, а па творчаму патэнцыялу мог прэтэндаваць на месца кампазітара-класіка ў самым глыбокім сэнсе гэтага слова. Пачынаючы з 90-х гадоў мінулага стагоддзя пра кампазітара актыўна пісалі ў перыядычным друку Д. Чаркасава, Б. Сачанка, А. Марціновіч, у бібліяграфічным даведніку «Кампазітары Беларусі»