

И второе, самое значительное. Зачастую в последних опусах творцы обращаются к теме детства, вступают в полемику с собою прежним, прибегают к автосцитированию, что может проявляться в самых разных элементах композиции. В этой связи отмечу генезис «любовной» интонации из второй части цикла, своим прообразом имеющей обе лирические темы из оперы «Андрей Костеня», начальная редакция которой появилась в конце 1940-х гг. В свою очередь, тема любви главных героев первоначально была создана как побочная партия первой части Первой симфонии, написанной еще до приезда в Беларусь. Свою «биографию» имеет и инкрустированная цитата финала. Это белорусская народная песня «Ой, ляцелі гусі», в виде обработки впервые прозвучавшая в начальном хоре одноактной оперы-шутки «Тарас на Парнасе» (1927 г., одно из первых белорусских сочинений композитора).

В жанровой среде комической оперы тема была слегка шаржирована: преувеличенная грусть-тоска подчеркивалась форшлагами-«всхлипами». В 151 опусе зачину песни об утраченной любви возвращается ее первоначальный смысл, а созданная на ее основе тема обретает элегический характер. В связи с «кочующими интонациями» этот ряд можно продолжать достаточно долго. Вместе с тем, как отмечалось, именно гармонический язык цикла переживает заметное обновление.

Подчеркивая значение «взлетовского» цикла как отражающего специфику феномена «последнего опуса», следует отметить, что таковым он явился лишь для камерно-вокального жанра. В симфонической музыке в статусе «прощальной» выступает Десятая симфония, прообразом которой и стали «4 вокальных миниатюры на тексты молодых поэтов-“взлетовцев”».

Summary. The textual analysis of Aladov's «late» cycle is presented in the article «4 Vocal Miniatures on Verses of Young Poets-“vzlyotovets”». Studying the specifics of its figurative and semantic, genre and style contents in the psychological aspect of a creative process, allowed to find in it lines of a phenomenon of the last opus in the composer's chamber and vocal music.

Статья поступила в редакцию 31.10.2013

Гісторыя і тэорыя беларускай музыкі

УДК 785.7.08(476)“18/19” (091)

Е. С. Бондаренко

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА БЕЛАРУСИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.



Бондаренко Екатерина Сергеевна – доцент кафедры теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет им. М. Танка», кандидат искусствоведения

Аннотация. В статье рассматривается путь развития белорусской камерно-инструментальной музыки во второй половине XX века. С важным значением национального музыкального фольклора связано наличие в этом пути центробежной и центростремительной тенденций. Изменения в жанровом составе, стилистике, темах и образах белорусской камерно-инструментальной музыки второй половины XX в. обусловлены стремлением к уравниванию названных тенденций.

Современная отечественная музыковедческая наука предлагает условное разделение исторического пути белорусской музыки в прошлом столетии на две неравные части: первая (до начала

1960-х гг.) и вторая половина XX в. (с начала 1960-х до конца 1990-х гг.). Эта периодизация, обусловленная изменениями в жанрово-стилевой ситуации национальной музыки, представляется действенной

для всех аспектов музыкального искусства Беларуси и может быть использована как исследовательский инструмент при рассмотрении процессов становления и развития камерно-инструментальной музыки. Вместе с тем очевидно, что внутри названных больших отрезков времени присутствуют свои внутренние градации, обозначающие определенные этапы исторического роста. Во второй половине XX в. к ним следует отнести 1960-е, 1970–80-е и 1990-е гг., завершающие столетие и открывающие новый период в белорусском композиторском творчестве.

Точкой «прорыва в будущее» в белорусской камерно-инструментальной музыке можно считать 1955 г. – время создания Л. Абелиовичем Фортепианного трио, одного из шедевров камерно-ансамблевого творчества, ставшего своеобразным «манифестом» нового времени. Однако в 1950-е гг. это произведение еще оставалось единичным примером новой трактовки национального стиля, выполняя роль некоей вершины, еще не достигнутой всем белорусским музыкальным искусством.

Ко второй половине XX в. национальное камерное творчество приходит с достаточно серьезным «багажом» достижений: созданы композиции с естественным существованием фольклорного тематизма и опусы, в которых при отсутствии цитирования ощущается глубокий народный дух. Это свидетельствует о завершении процесса освоения национальной камерной музыкой опыта русского композиторского фольклоризма. Несмотря на это, особое отношение к национальному музыкальному фольклору (во многом инициированное воздействием традиций русской композиторской школы) как к главному фактору этнической самобытности, источнику национального самоопределения, своеобразному *центру* белорусского музыкального искусства не только не теряет своей эстетической ценности, но и достигает нового уровня актуальности во второй половине столетия.

Последняя позиция требует некоторых пояснений. Как известно, пути развития мировой музыки в первой половине XX в. (когда в белорусском композиторском творчестве шел процесс становления) определяла трактовка фольклора как *материала*, а не как основы профессионального творчества. Подобное восприятие национального музыкального фольклора, показывающее некоторую потерю пьетета к нему, охватывает культурно-художественный мир Беларуси только во второй половине XX в. Под воздействием соответствующих мировых новаций и их влияния на всю советскую музыку начинается процесс трансформации «фольклорной» линии развития национальной камерной музыки в своего рода *центростремительную* тенденцию. В камерно-инструментальных произведениях белорусских композиторов проявляется более свободное отношение к народным напевам: использование их отдельных элементов (ладов, попевок, ритмических структур и т. д.) с включением последних в новый музыкально-стилевой контекст, что свидетельствует о переосмыслении приемов и методов работы с фольклором

при сохранении самого фольклора как «неизменной ценности».

Не менее важная трансформация происходит с «внефольклорной» линией, на основе которой возникает *центробежная* тенденция в белорусской камерной музыке. Сохранение сильных классико-романтических корней традиции постепенно утрачивает актуальность, а народно-национальной ветви камерной музыки противопоставляются западноевропейские влияния (в виде новых техник композиции XX в.). Использование народных напевов перестает быть определяющей чертой этих произведений, фольклор теряет в них свою центральную функцию. Это обстоятельство напрямую связано со стилевыми изменениями в белорусской музыке соответствующего периода. Ориентация на классико-романтическую западноевропейскую музыку (квартеты и другие камерные сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта) уступает место современным эталонам (камерным произведениям Хиндемита, Бартока, Шёнберга, Берга и др.). Новую тенденцию можно назвать *центробежной* в том смысле, что она олицетворяет освоение белорусскими композиторами зарубежного опыта через разнообразные эксперименты и позиционируется в качестве альтернативы к национально направленной камерной музыке.

Исторические аспекты белорусской камерно-инструментальной музыки требуют особой методологии изучения, способной учитывать значимость данной жанровой сферы для всей национальной композиторской школы. Анализ взаимоотношений и баланса *центростремительной* и *центробежной* тенденций второй половины столетия, которые проявляют себя в различном отношении к фольклору и национальному началу в белорусской музыке, можно определить как методологический ракурс рассмотрения исторического пути национального камерно-инструментального творчества. Последовательное воплощение этого ракурса в данной статье призвано придать некую, хотя и в достаточной степени условную, упорядоченность разрозненным явлениям, прочертить в разнообразных творческих исканиях национальных авторов две магистральные линии, приближение или удаление от которых определяло рамки устойчивости, «прочности» национальной музыкальной традиции, сохраняющей свое значение до наших дней.

Фундаментом для определения оппозиций «центробежного – центростремительного» являются, прежде всего, работы В. Антоневиц [3; 4], рассматривающие процесс развития национальной музыки в историко-стилевом аспекте. Термины «центростремительная тенденция» и «центробежная тенденция» в отношении к белорусскому композиторскому процессу впервые использовал А. Друкт [10, с. 47]. Проецирование этих понятий на процесс развития камерно-инструментального творчества второй половины XX в. дало возможность обобщить разнообразные аналитические сведения о многочисленных музыкальных образцах и выявить внутренний смысл

разнообразных музыкально-художественных и национально-стилевых явлений.

Индивидуальный, национальный облик камерно-инструментальной музыки находит отражение в ее общем жанровом составе и в перевесе в ней тех или иных жанровых разновидностей. Рассмотрение этого аспекта белорусской камерной музыки позволяет оценить динамику ее развития, степень овладения отдельными жанрами и их значимости в композиторской практике, определить востребованность и популярность жанров в разные исторические периоды. Результаты такого анализа призваны сформировать представления о специфике жанровой сферы камерно-инструментальной музыки во всей ее многогранности.

В мировой музыкальной практике сформировался достаточно широкий круг камерно-инструментальных жанров. Внутренняя иерархия этих жанров – от крупных композиций до миниатюр – сохраняет свою значимость для камерной музыки Беларуси. Наличие в национальной музыке всех жанров, образующих массив по-европейски ориентированной камерно-инструментальной культуры, является определяющим фактором необходимости специального рассмотрения камерной музыки Беларуси как значительной самостоятельной области национального композиторского творчества.

Итак, белорусская камерная музыка XX в. представлена крупными циклическими ансамблевыми произведениями (трио, квартетами, квинтетами), композициями для инструмента соло и (или) инструментального дуэта (сонатами), произведениями малой формы для различного инструментального состава (миниатюрами, сюитами и циклами миниатюр). Традиционные композиторские предпочтения сконцентрированы в области крупных форм. Однако во второй половине столетия при сохранении значимости ансамблей и сонат миниатюра как форма творческого высказывания постепенно выходит на первый план. Более разнообразным становится и инструментальный состав произведений, в котором все чаще наблюдается сознательный отход от классических образцов. Черты стилового обновления, характерные для белорусской музыки второй половины столетия в целом, ярко проявляются в камерной музыке. Рассмотрение этапов этого процесса составляет основное содержание данной статьи.

Во второй половине XX в. музыкальное искусство Беларуси выходит на путь непрерывного и плодотворного творческого развития. Социальный оптимизм, возникший после победы в Великой Отечественной войне, находит воплощение и в камерно-инструментальной музыке. В 1960-е гг. эта жанровая сфера, ранее находившаяся в позиции «подчинения» более крупным музыкальным жанрам (опере, симфонии), обретает и уверенно утверждает свою собственную художественную ценность, становится одной из наиболее востребованных сфер композиторского творчества.

Характерная черта искусства второй половины XX в. – обновление стилистики творчества и прибли-

жение ее к мировым нормам – процесс, который стал возможным в СССР в результате некоторого изменения политического курса. Ослабление идеологического диктата определяет стремительность процесса стилового обновления в белорусском искусстве. Пути и результаты этого процесса оказывают влияние на белорусскую камерно-инструментальную музыку как своеобразный катализатор, вызывающий ее стремительный рост и быстрое завоевание ранее неизведанных вершин.

«Окно в мир», которое открылось после частичного падения «железного занавеса», дало возможность уже в начале 1960-х гг. увидеть богатство и разнообразие художественных процессов, которые происходили за пределами Советского Союза. Особую роль для Беларуси, как и много столетий назад, сыграло географическое положение, которое обусловило расширение контактов с музыкантами стран социалистического лагеря, в первую очередь Польши, дало возможность использования опыта композиторов балтийских республик.

В этот период вектор композиторского внимания с классической музыки переносится на музыкальную современность, что приводит к настоящей революции в мировоззрении послевоенного поколения. В такой измененной проекции классические традиции теряют свою актуальность, главным ориентиром выступает установка на обновление. Ее воздействие вызывает у композиторов потребность оторваться от этнического начала как центра. Этот процесс составляет суть *центробежной тенденции* в белорусской музыке второй половины столетия. Явления мирового музыкального искусства этого времени, такие, как авангард (новые техники письма – додекафония, сонористика, алеаторика, минимализм и др.) и неостили (неоклассицизм, неоромантизм), нашедшие отражение в национальном камерно-инструментальном творчестве, входят в поле действия указанной тенденции и рассматриваются нами в ее контексте.

Процесс освоения традиций русской музыкальной классики, который был практически завершен в первой половине 1950-х гг., дал белорусской музыке сильный импульс для создания собственной базы использования и переосмысления национального музыкального фольклора. Этот процесс сохранил актуальность и распространил свою креативную функцию на вторую половину XX в., когда произошла художественная переориентация на современность (образцами для подражания стали русские советские классики С. Прокофьев, Д. Шостакович, Н. Мясковский). Ее определяющей чертой в Беларуси стало отношение к фольклору как к «материалу для собственной работы» (А. Друкт). Новый уровень композиторской работы с фольклором, глубокое постижение его типичных закономерностей характеризует высокую степень национальной музыкально-художественной зрелости, сохраняющей значимость этноопределяющего фактора в качестве центра, и позволяет говорить о *центростремительной тенденции* в дальнейшем развитии национального стиля белорусской музыки.

Камерно-инструментальная музыка второй половины XX в. практически мгновенно принимает в свой арсенал выразительных средств стилистические новации времени. Большую роль в процессе стили-образования начинает играть новое отношение к музыке прошлого. Если ранее музыкальное искусство различных эпох (чаще всего классицизма и романтизма) воспринималось как эталон для творчества, то сейчас оно рассматривается в соответствии с новой художественной нормой стилизации (найденной и апробированной западноевропейской и русской музыкой еще в первой половине XX в.) как стилевая модель, материал для музыкальной конструкции. Характерное для музыки XX в. конструктивно-аналитическое начало выходит на первый план, минуя интуитивно-синтетическое (феномен рационализма).

По свидетельству В. Антоневиц, «развитие концертно-исполнительской деятельности, системы музыкального образования стимулировало активизацию творческих поисков белорусских авторов в области камерно-инструментальных жанров, повышение значения данной сферы как показателя композиторской школы» [1, с. 3]. Возрастает общее количество камерных произведений, каждая из трех жанровых групп (инструментальный ансамбль, соната, миниатюра) пополняется значительным количеством высокохудожественных композиций. Большую роль начинает играть своеобразное «соревнование» между жанрами: на первый план в разные десятилетия выходят ансамбль (с 1960-х по 1980-е гг.), соната (пик интереса к жанру в 1970–80-е гг.), миниатюра (1970–90-е гг.).

Вторая половина 1950-х гг. как время подготовки стиливого «перелома» еще отражает определенную направленность белорусского композиторского творчества в прошлое. Национальные композиторы создают музыку в крупных жанрах и конструктивных решениях, характерных для XIX в. Это фортепианные и скрипичные сонаты, ансамбли с участием фортепиано (трио и квинтет). Между тем, один из «прорывов в неизвестное» в области ансамблевой музыки можно наблюдать в Сонате для двух скрипок, виолончели и фортепиано Аладова (1956), в которой сочетаются жанровые черты сонаты и фортепианного квартета.

В миниатюрах этого времени композиторы обращаются к апробированным инструментам (фортепиано, цимбалы) и составам, таким, как струнные (скрипка, виолончель, контрабас) и фортепиано или секстет домр. Создаются вариации, прелюдии, обработки народных песен. Отсутствие программных пьес свидетельствует о том, что освоен только классический стиливой ракурс – романтизм в сфере миниатюры все еще остается за пределами внимания.

1960-е гг. определяются стремлением к новизне в поисках соотношения «жанр – инструментальный состав». Возникают сонаты для фортепиано с солирующими *духовыми* инструментами (тромбоном, флейтой, гобоем) или с чрезвычайно популярными цимбалами (например, Соната для цимбал и форте-

пиано Л. Абелиовича /1966/). Характерен также выбор в качестве солирующих струнных инструментов нетрадиционных тембров: альты (Соната для альты и фортепиано Э. Тырманд /1961/), контрабаса (Соната для контрабаса и фортепиано А. Богатырева /1965/).

Продолжается создание сонат для инструментального ансамбля. Сонату № 2 для двух скрипок, виолончели и фортепиано пишет Н. Аладов (1962) [7, с. 234-237] его опыт развивает в Сонате для фортепианного трио Ф. Пыталев (1963).

Значительно возрастает в 1960-е гг. количество крупных ансамблевых произведений: в течение десятилетия создаются четырнадцать струнных квартетов, струнное и фортепианное трио, фортепианный квинтет. Струнный квартет, таким образом, подтверждает позицию лидера в ансамблевой сфере (количественный отрыв от трио, квинтетов, других жанров неуклонно возрастает) и олицетворяет пестроту музыкально-стилевых процессов 1960-х гг., в которых объединяется старое и новое. Ряд квартетных произведений этого десятилетия ориентирован в прошлое, на «фольклорную» линию камерно-инструментального творчества (квартеты № 7–11 Н. Чуркина, № 3 Н. Аладова). Новое отношение к фольклорным истокам ярко выявляется в квартете И. Лученка и в квартете № 1 К. Тесакова, которые олицетворяют *центростремительную тенденцию* камерного творчества. Одним из первых ярких образцов *центробежной тенденции* становится квартет № 3 П. Подковырова [5, с. 32–34].

Активности ансамблевого творчества способствует возникновение в 1961 г. Струнного квартета Союза композиторов БССР в составе Ю. Гершовича (первая скрипка), Т. Бодневой (вторая скрипка), В. Баткиной (альт) и Н. Щербакова (виолончель) – коллектива, который вел активную концертную деятельность, пропагандировал произведения белорусских композиторов¹, готовил фонозаписи на радио. Кроме того, названное квартетное содружество играло роль «постоянного ядра» при исполнении самых различных ансамблевых сочинений.

Процесс обновления в камерно-инструментальной музыке не всегда шел гладко. По мнению белорусских музыковедов, в 1960-е гг. «тенденция молодых композиторов к смелому обновлению музыкальной речи была ... оправданной и закономерной», но в отдельных случаях «приводила к ... утере национальной самобытности» [13, с. 585]. К примерам такого рода относят Фортепианное трио О. Янченко (1966), которое сейчас можно рассматривать как одно из начальных проявлений *центробежной тенденции*, постепенно ставшей для белорусской музыки одной из определяющих.

Приверженность к экспериментам отражается в это время в появлении сюит для трио или квартета (в Сюите для струнного трио Е. Дегтярика /1964/ и в Трех пьесах для струнного квартета В. Дорохина /1967/).

¹ «В репертуарном списке коллектива ... вся белорусская квартетная музыка» [9, с. 159].

Возрастает и количество миниатюр, в которых романтическая программность уже находит свое место. Расширение круга привлекаемых романтических жанров (ноктюрн, мазурка, этюд-картина, инструментальный романс, баллада, поэма) ведет к более непосредственным проявлениям программности, находящим отражение в фортепианных произведениях – сюите «Игра света» Д. Смольского (1964) и пьесе «Шаги в ночи» В. Иванова (1969). Серия и вертикализация звукоряда, использованные в цикле «Игра света» [8, с. 43–46], свидетельствуют о приближении к конструктивным принципам музыкального языка XX в., соединенным со специфическими, характерными для русских традиций эстетическими идеями свето- и цветомузыки. В сюите Смольского отражается творческое переосмысление современных композиционных приемов. В его же Вариациях на бассостинато (1963) неоклассическая жанровая модель сочетается с концептуальными творческими принципами (названия трех вариаций – «Мелодия», «Ритм», «Гармония» – соответствуют методам варьирования).

Инструментальная интерпретация белорусского фольклора, начатая в 1950-е гг. «академическим» жанром обработки народной песни, пронизывает камерную музыку 1960-х на уровне цитирования народных напевов как тем для вариаций или в форме программных ссылок на национальный характер музыки (в виде многочисленных «Белорусских пьес» и «Белорусских танцев»). Самобытность звучания цимбал (соло или в соединении с фортепиано) находит свое место в сфере миниатюры: в «Акварели» В. Войтика (1969) и в Трех фантазиях для цимбал с фортепиано (1963, 1964, 1966) Д. Каминского.

Большую значимость в 1960-е гг. приобретает цикл миниатюр. Среди многочисленных произведений этого рода особо выделяется программный цикл фортепианных пьес «Фрески» Л. Абелиовича (первая /1965/ и вторая /1972/ тетради), отмеченный философским подходом к теме войны.

1970–80-е гг. приносят в сокровищницу национального камерно-инструментального искусства больше произведений, чем было создано за весь предшествующий период с начала столетия. В этот период камерная музыка становится олицетворением чувства внутренней свободы, которое охватывает композиторов всех поколений. Молодая музыкальная культура, собрав силы за время принудительного ограничения, сейчас как будто «наслаждается свободой», снимая запреты один за другим. Расширяется палитра стилевых моделей, в «лексикон» музыкального языка входят как совсем новые, так и давно забытые европейские музыкальные стили.

Отличительной чертой 1970-х гг. является создание большого количества фортепианных сонат (четырнадцать сонат и одной сонатины). В этом жанре белорусские композиторы пытаются сделать шаги к современности, наполняя форму-структуру новым музыкальным языком: серийной, модальной техниками, сложными модификациями полифонического письма. Фактурные (многоэтажные слои) и ритми-

ческие (полиритмия и полиметрия) новации музыки XX в., которые олицетворяют действие *центробежной тенденции* в белорусской камерной музыке, используются в Первой сонате Л. Гутина (1977).

Изменяются композиторские ориентиры в сфере сонат для солирующего инструмента с фортепиано. На фоне одной скрипичной сонаты Э. Тырманд (1972) появляются три виолончельные: Полифоническая соната Тырманд (1971), Соната-поэма В. Литвина (1973) и Соната В. Войтика (1973). Новизна определений (полифоническая соната, соната-поэма) свидетельствует о поисках особых жанровых решений.

Обновление тембрового состава национальной камерной музыки отражается в появлении первых сонат для инструментов соло без фортепианного сопровождения (Соната для контрабаса Л. Шлег /1974/, Соната для фагота А. Новохроста /1979/) и в частом использовании в сонатах солирующего духового инструмента. За указанное десятилетие написано пять сонат и одна сонатина для флейты и фортепиано, три сонаты для гобоя и фортепиано. Интерес к духовым инструментам в жанре инструментальной сонаты можно считать одной из черт национальной камерно-инструментальной школы. Другие проявления национального своеобразия (которые можно рассматривать как примеры *центростремительной тенденции*) воплощаются в сонатах для народных инструментов (Сонаты для баяна И. Ходоско /1972/ и Л. Шлег /1974/, Соната для двух цимбал В. Войтика /1979/). В последнем из названных произведений «основу музыкально-драматургического развития ... составляет сопоставление контрастных стилистических явлений – народной диатоники и современной музыкальной лексики» [7, с. 250], что позволяет отмечать поиски равновесия *центростремительной* и *центробежной* тенденций, служит показателем их внутренней непротиворечивости.

Богатство творческих решений воплощается в разнообразных квартетных композициях. Двадцать струнных квартетов свидетельствуют о безостановочном росте популярности жанра среди композиторов. На фоне увеличения количества произведений происходят позитивные качественные сдвиги. Кульминационной точкой процесса перерастания «фольклорной» линии в *центростремительную тенденцию* становится квартет № 4 К. Тесакова (1974), в котором народные темы органично сосуществуют с современным музыкальным языком. Начало и окончание десятилетия ознаменованы появлением произведений, свидетельствующих о постепенном усилении *центробежной тенденции* – «додекафонного» квартета Е. Дегтярика (1970) и, в особенности, квартета В. Войтика (1979), в котором обновление музыкального содержания влияет на все уровни художественной выразительности. Отдельное место в музыке для струнного квартета в эти годы занимают сюиты: Сюита Н. Устиновой (1972), Сюита В. Помозова (1973), «Квартет-сюита» А. Гурова (1974) и «Серия коротких интервью струнного квартета» Л. Шлег (1976). Они отражают новую сторону интереса к

жанру, проявляючыся в более свободной трактовке циклической формы квартета.

Наряду со струнным квартетом впервые возникают композиции для квартета духовых: Прелюдия и fuga для квартета деревянных духовых инструментов В. Будника (1975), Fuga для квартета медных духовых инструментов В. Кондрусевича (1977), в которых прослеживается желание сохранить однородность инструментального состава, ориентированного на классический тип ансамбля. В Квартете для кларнета, альты, виолончели и фортепиано О. Елисеенкова (1979) традиционно однородный струнный или духовой инструментальный состав заменяется на смешанный разнотембровый [11].

Общепринятые в инструментальной музыке ансамбли с иным количеством участников демонстрируют рост внимания к духовым инструментам. Вслед за Струнным трио Шлег (1972) возникает Трио для деревянных духовых инструментов Г. Вагнера (1975). В творчестве Ш. Исхакбаевой за традиционным Фортепианным трио (1976) следуют Трио для флейты, гобоя и фортепиано (1977) и Квинтет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано (1979). Тенденция к замене дуэта, трио, квартета струнных на соответствующее количество духовых в составе фортепианного ансамбля может объясняться успехами в развитии в 1970-е гг. отечественного духового исполнительства.

Начало процессов, результаты которых проявились в крупных жанрах, надо искать среди творческих опытов белорусских композиторов в области небольших инструментальных пьес, сюит или циклов, количество которых в 1970-е гг. в сравнении с предыдущими десятилетиями возрастает в геометрической прогрессии. Именно в сфере миниатюры утверждается программность, апробируются новые инструментальные составы, начинается «триумфальное шествие» музыка для народных инструментов: соло (баян, цимбалы) и ансамблей (ансамбли дударей, домр, трио баянов, аналоги национальной «траістай музыкі»). Расцвет творчества в жанре миниатюры, как отмечалось ранее, приходится на 1970–80-е гг. и продолжается в 1990-х.

В 1970-е гг. сфера камерной миниатюры пронизана детской тематикой. Мир детства раскрывается в творчестве Г. Вагнера («Детские альбомы» для фортепиано /1974/, для скрипки /1976/), Ф. Пыталева (фортепианная «Детская тетрадь» /1971/), В. Войтика (сюита «Золотой ключик» для цимбал и фортепиано /1971/) и, особенно ярко, Л. Шлег (фортепианные циклы «Детский уголок» /1973/, «Про Серёжу» /1975/, «Белорусская тетрадь школьника» для домры /1977/, сюита «Пакацігарошак» для домры и фортепиано /1975/).

Вторая половина 1970-х гг. обогащает сферу камерно-инструментальной миниатюры пейзажной программностью (фортепианные пьесы А. Литвиновского «Вечерние облака» /1977/, «Дождь за окном» /1979/), космической тематикой («Космические прелюдии» для фортепиано П. Альхимовича /1977/), литературными («Маленькие

детективы» Э. Зарицкого /1978/), живописными (цикл фортепианных прелюдий «В мастерской художника» С. Носко /1975/) и киноаллюзиями («Старое кино» Э. Зарицкого /1978/). Обращение к теме музыкального прошлого определяет своеобразие «Сюиты в старинном стиле» для цимбал и фортепиано Войтика (1972), в которой «элементы барочной музыки переплетаются со стилистикой XX века» [7, с. 253].

Стремление к творческой свободе, которое наиболее ярко реализуется в сфере миниатюры, касается аспекта инструментально-исполнительного состава. После господства фортепиано в качестве сольного инструмента, вначале как непривычное, а затем как все более обычное явление начинают восприниматься пьесы для инструментов соло: для скрипки, виолончели, контрабаса, гобоя, валторны, тубы. Ряд пьес для валторны и тубы соло создает в 1970-е гг. А. Богатырев. Ему же принадлежат Этюды для контрабаса (1979). Поэму для скрипки пишет в 1977 г. Э. Носко. А. Новохрост создает Концертную пьесу для виолончели (1978) и Рондо для валторны (1979). Первым примером произведения для арфы в белорусской музыке является Поэма «Сузіральнасць» Р. Бутвиловского (1975). В сфере миниатюры, в частности, в пьесе В. Кондрасюка «Наигрыши» для флейты, гобоя, виолончели и цимбал (1977), возникает экспериментальный инструментальный состав, в котором соло-инструменты классического оркестра соединяются с народным струнным инструментом. Смелым творческим экспериментом в области поиска новых тембровых красок является пьеса «Русалии (хоровод девчат)» для ансамбля ударных инструментов М. Васючкова (1979). Многоголосная партитура произведения построена как сочетание инструментов с определенной (вибрафон, колокольчики, челеста, колокол) и неопределенной (бонги, том-том, треугольник) высотой звука, которые выполняют соответственно тематическую и сопровождающую функции.

В камерно-инструментальном творчестве 1980-х гг. достигается пик процесса стиливого обновления. Приносят свои плоды все ростки нового, которые были привиты на национальную почву в 1960-е и получили стремительное развитие в 1970-е гг. Сегодня мы можем рассматривать этот этап как кульминационный момент в развитии белорусской камерно-инструментальной музыки второй половины XX в.

Среди камерных ансамблей лидирующее положение сохраняет струнный квартет (девятнадцать произведений). Именно в это десятилетие возникает Квартет Д. Смольского (1983) – произведение, которое по праву считается образцом белорусской квартетной классики. Ярко национальные квартеты М. Морозовой (1985, 1988) и О. Ходоско (1985, 1988) сосуществуют с авангардными опусами А. Гулая (1986) и В. Курьяна (1984, 1987). Разнообразие творческих решений «проблемы» струнного квартета проявляется в стремлении, с одной стороны, сохранить циклическую четырехчастную структуру, с другой стороны, нарушить ее в сторону увеличения (черты сюитности) или уменьшения (черты поэмности) количества частей.

Кроме квартетов в это время появляются Сюита Ш. Исхакбаевой (1981), Поэма Н. Устиновой (1981), Вариации «Отражение» Д. Евтуховича (1984), Полифонический триптих В. Серых (1985), «D.S.C.H. Эпитафия» В. Корольчука (1988), отдельные пьесы для струнного квартета. Состав струнного квартета отражает индивидуальные творческие замыслы авторов и становится концентрированным выражением новизны.

Творчество в ансамблевой музыке в это время далеко отходит от закрепленных классических правил. Интерес к духовым инструментам вызывает появление Квартета для деревянных духовых В. Корольчука (1988) и Партиты для квартета медных духовых В. Доморацкого (1983). Значительный перевес в сторону духового состава наблюдается в жанре квинтета, где одному Струнному квинтету С. Бельтюкова /1985/ (единственному на сегодняшний день струнному квинтету в белорусской музыке) противопоставлены три Квинтета для духовых инструментов (А. Новохроста /1983/, С. Янковича /1988/, В. Кузнецова /1988/).

Тяга к экспериментам и высокая степень творческой свободы, как характерные черты камерной музыки второй половины XX в., проявляются в стремлении смешивать звуковые краски инструментов разных тембровых групп в рамках ансамбля из четырех исполнителей. Это характерно для «Маленькой сюиты» для скрипки, виолончели, флейты и фагота Г. Гореловой (1984) и для пьесы В. Иванова «Прогулка» для флейты, гобоя, виолончели и фортепиано (1987). Так происходит своего рода эмансипация, отрыв состава четырех инструментов от жанра квартета, что обусловлено поисками фониических эффектов звучания.

Похожие изменения происходят в жанре трио. Фортепианных (с участием струнных инструментов) трио создано за это время только три (В. Полуэктова /1981/, М. Васючкова /1984/, В. Каретникова /1988/), остальной массив музыки – пьесы, сюиты, дивертисменты, fuga, концертштюк – написан для струнных, духовых или смешанных трио разнообразного состава. При этом участниками ансамбля становятся такие «нетипичные» инструменты, как английский рожок, цимбалы, валторна, ксилофон.

Много произведений в 1980-е гг. написано для ансамбля народных инструментов. Это сюиты, вариации, увертюра, фантазии, большое количество отдельных пьес, в том числе для квартета русских народных инструментов. Возрождается интерес к уже почти забытому жанру обработки народной песни, в котором плодотворно работает А. Роцинский, переводя целые серии песен и наигрышей из фольклорных сборников в камерные пьесы для разнообразных инструментальных составов.

В образцах некоторых камерных сочинений 1980-х гг. заметно стремление выйти за границы камерного жанра и приблизиться к концертности, иногда с сохранением всех жанровых законов концерта. Это явление наблюдается в произведениях для соли-

рующего инструмента (гобоя, аккордеона, домры) и камерно-инструментального ансамбля. Отметим среди них Концертино для гобоя и инструментального ансамбля Г. Вагнера (1984) и Концерт № 1 для домры и камерно-инструментального ансамбля А. Клеванца (1987).

Другой пример выхода за рамки камерности демонстрирует количественное расширение инструментального состава (до шести, семи, восьми и большего количества инструментов). Среди соответствующих произведений многие имеют название «Музыка для...», типичное для музыки XX в. Это «Музыка для девяти ударных» В. Кузнецова (1981), «Камерная музыка» для гобоя, фортепиано и струнных С. Бельтюкова (1983), «Музыка для гобоя, фортепиано и струнных» А. Новохроста (1986). В числе девятнадцати фортепианных сонат встречаются произведения с индивидуальными жанровыми обозначениями. «Романтической сонатой» (1984) называет свое произведение А. Будько, сонатой «Триптих» (1987) – О. Ходоско, В. Доморацкий сочетает необычное жанровое определение «соната-картина» с названием «Мозаика» (1985). Струнные и духовые инструменты окончательно «выравниваются в правах»: пяти скрипичным сонатам соответствуют столько же сонат для кларнета и фортепиано.

Три сонаты для баяна (А. Роцинского /1982/, В. Грушевского /1983/ и С. Янковича /1986/), Соната для цимбал В. Кузнецова (1989) и Соната для цимбал и фортепиано С. Носко (1989) продолжают линию крупных произведений для народных инструментов, начатую в 1970-е гг.

Разработка детской тематики продолжается в миниатюрах 1980-х гг. – пьесах с ярким программным содержанием, сюитах «на темы» известных сказок. Вместе с тем в сфере миниатюры возникают новые тематические линии: восточный мир («Японская миниатюра на шелке» для фортепиано Г. Гореловой /1987/), древняя история Беларуси (сюита «Слуцкие письма» для контрабаса Л. Шлег /1988/), цирковое искусство (цикл «Цирк» для тромбона и фортепиано В. Кондрусевича /1988/). Камерная миниатюра как своего рода «музыкальная газета» реагирует на все события современности: в 1983 г. появляется «Фантазия на темы песен про БАМ» для аккордеона и инструментального ансамбля В. Браиловского, а в 1988 г. вместе с пьесой А. Гулая «Поэма о “мирном” атоме» для цимбал и фортепиано в белорусскую музыку входит одна из наиболее трагических тем современности – тема Чернобыля.

Некоторые из пьес этого времени возникают как попытка «игры со слушателем», желание подарить ему решение жизненно-психологической проблемы средствами музыки (как в пьесе Д. Смольского «К вопросу о взаимопонимании» для флейты и фагота /1989/ или в «Упражнении» для двух скрипок В. Солтана /1983/).

Тематическое разнообразие находит воплощение в самых неожиданных инструментально-исполнительских решениях (в сюитах для одного инстру-

мента или отдельных пьесах для состава из четырех и более исполнителей). Начинает стираться грань между миниатюрой и крупным ансамблевым произведением. Эта тенденция усиливается в следующем десятилетии.

Камерно-инструментальное творчество 1990-х гг. начинается на волне национального возрождения, которое дает новый толчок процессам обновления. Расширяется тематика камерного творчества, продолжают эксперименты в области тембровых сочетаний, обновляются технологические ракурсы, по мнению В. Антоневиц, «стилевые позиции пополняются новыми характеристиками, свидетельствующими о более полном освоении белорусскими авторами современного музыкального опыта» [2, с. 4].

1990-е гг. привносят в мир камерной музыки позднеромантическую, импрессионистскую и символистскую программность, которая, тем не менее, соседствует с объективной картинностью в традициях русской классической школы.

Ансамблевая сфера дает в последнее десятилетие XX в. простор для экспериментов. Варибельность количественного состава произведений (в ансамбле могут быть задействованы три, четыре, пять и более участников) привносит импровизационное начало в тембровые решения камерно-инструментальных сочинений (в том числе ориентированных на классический прототип). Таким образом, камерный ансамбль является в это время источником поисков нового тембра и нового фонизма.

Эксперименты 1990-х гг. в области нового звучания приводят к усилению роли новых тембров в традиционных камерных жанрах: наряду с тринадцатью струнными и одним квартетом для деревянных духовых появляется Квартет для трех валторн и ударных (1992), который принадлежит перу одного из мэтров белорусского струнного квартета К. Тесакову. К составу квинтета медных духовых, который уже закрепился в белорусской музыке (Квintет В. Корольчука и Квintет А. Дмитриева /оба – 1990/), добавляется новый вариант инструментального состава – секстет (Секстет для духовых и фортепиано О. Ходоско /1991/).

Струнный квартет 1990-х гг. также становится полем для экспериментов. Несмотря на меньшую продуктивность в сравнении с двумя предыдущими десятилетиями (тринадцать произведений на фоне двадцати и девятнадцати), среди других ансамблевых жанров он сохраняет лидирующее положение. Наиболее яркими точками проявления новаторских тенденций становятся квартет № 10 К. Тесакова (1993) – первое в Беларуси квартетное произведение, построенное на основе последовательного применения приемов алеаторики, и квартет № 3 В. Курьяна – первый отечественный образец квартетной светомузыки.

В камерной миниатюре 1990-х гг. продолжается процесс обогащения содержания. В этом смысле показательно обращение к религиозной тематике, которой пропитано камерно-инструментальное твор-

чество Л. Шлег. Только за один 1993 г. она создает фортепианную пьесу «Ражство Прасвятой Багародзіцы», цикл «Благовешчанне» для цимбал и инструментальное песнопение «Жыццяносная крыніца» для ансамбля цимбалистов.

Для 1990-х гг. характерен перенос тематического акцента с «внешних событий» на внутренний мир художника. Углубление в личностные переживания находит воплощение в «Поэме одиночества» для скрипки А. Дмитриева (1991), пьесе для струнного квартета «Подсознание» Е. Поплавского (1993), в «Медитации» для альты, четырех флейт и вибратона В. Корольчука (1991).

В это же время разворачивается и набирает мощь своеобразное, наполненное дыханием современности творчество В. Кузнецова, А. Литвиновского, С. Бельтюкова. Эксперименты в области программности приводят к выражению в музыке впечатлений от ярких литературных произведений современности, что наиболее характерно для камерной музыки Кузнецова. Созданные им «Три звуковые эссе» (1990), пьесы «Вино из одуванчиков» для вибратона или цимбал (1994), «Игра в бисер» для струнных и (или) гитары (1994), пять фортепианных миниатюр под общим названием «Бестиарий (из “Книги о вымышленных животных” Х. Л. Борхеса)» (1996), «Бельгийская сюита» для кларнета и фортепиано (1999) демонстрируют последовательное проведение этой линии.

Миниатюра 1990-х приобретает черты пьесы для камерно-инструментального ансамбля с довольно большим количеством участников (от трио до септета). Такая пьеса, часто со сложным программным содержанием, может приближаться к крупной многочастной музыкальной форме вроде сюиты («Театральный дивертисмент» для флейты, кларнета, фагота, трубы, тромбона, фортепиано и ударных инструментов О. Залётнева /1992/, концерт «Двойник» для инструментального ансамбля С. Бельтюкова /1993/ и др.).

Поиски новых тембровых решений идут в это время особенно успешно. В творческом обиходе появляются инструментальные ансамбли, направленные на индивидуальное воплощение конкретного творческого замысла. Среди наиболее интересных из них – цикл «Песня псалтырыёна» для гобоя и цимбал Л. Шлег (1993), «Краявід-86» для валторны, тромбона и ударных О. Залётнева (1992), «Новелла» для гитары и струнного квартета с керамическими колокольчиками Е. Поплавского (1993). Кульминацией тембровых поисков являются миниатюры для средств музыкальной электроники, представленные в творчестве С. Бельтюкова, О. Залётнева и А. Литвиновского. Стилистика произведений 1990-х гг. включает элементы атональности и политональности, серийности, сонористики, пуантилизма, алеаторики как «свидетельства “поискового” характера белорусского камерно-инструментального творчества» [2, с. 13]. Богатство музыкальных и внемузыкальных идей, воплощенных в камерно-инструментальных мини-

турах трех последних десятилетий XX в., позволяет признать самостоятельную ценность этой области творчества белорусских композиторов [6]. Широкое влияние миниатюры на все жанровые сферы национальной камерно-инструментальной музыки заставляет говорить об определенном переносе внимания с устойчивых в композиционном плане крупных жанров на более произвольную в жанровых решениях сферу – циклическую миниатюру.

Сосуществование *центробежной* и *центростремительной тенденций* в белорусской музыке

второй половины XX в. обогащает национальный композиторский процесс, придавая ему своеобразные черты. Развитие белорусской камерно-инструментальной музыки во второй половине XX в. демонстрирует взаимодействие названных тенденций, приводящее к взаимному равновесию последних, формирует траекторию общего движения, определяющую особенности уникального баланса глубоких этнических традиций и прошедших тщательный отбор новаций в национальном композиторском творчестве.

Список использованных источников

1. *Антоневич, В.* Белорусская камерно-инструментальная музыка в 60–80-е годы: лекция по курсу «История белорусской музыки» / В. Антоневич. – Минск: Бел. гос. консерватория, 1991. – 48 с.
2. *Антоневич, В.* Белорусская камерно-инструментальная музыка в 1990-е годы / В. Антоневич // Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов XX века: сб. произведений / сост. и авт. вступит. ст. В. Антоневич. – Минск: Бел. гос. акад. музыки, 2003. – С. 3–13.
3. *Антоневич, В.* Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор / В. Антоневич. – Минск: Бел. гос. акад. музыки, 2003. – 409 с.
4. *Антоневич, В.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором: Историко-методологическое исследование / В. Антоневич. – Минск: Бел. гос. акад. музыки, 1999. – 271 с.
5. *Бандарэнка, К.* Квартэты П. Падкавырава ў беларускай музыцы XX стагоддзя / К. Бандарэнка // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2003. – № 4. – С. 29–34.
6. *Бандарэнка, К.* Роля мініяцюры ў камерна-інструментальнай музыцы Беларусі 1970–1990-х гадоў / К. Бандарэнка // Музыкальная культура Беларусі: Гістарычны шлях. Кантакты: матэр. X Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987), Мінск, 5–6 красавіка 2001 г. / Бел. дзярж. акад. музыкі. – Мінск, 2002. – С. 114–118.
7. Белорусская музыка 1960–1980 годов: пособие для учителя / под ред. Г. Глуценко. – Минск: Беларусь, 1997. – 359 с.
8. *Бергер, Б.* Сонористические и конструктивные тенденции в фортепианной белорусской музыке / Б. Бергер // Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Респ. межвед. сборник / под ред. Н. Заренка. – Минск: Вышэйшая школа, 1984. – Вып. 4. – С. 42–48.
9. *Давидян, Р.* Квартетное искусство: Проблемы исполнительства / Р. Давидян. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Музыка, 1994. – 318 с.
10. *Друкт, А.* Развитие белорусской советской музыки: опыт стадийного описания / А. Друкт // Белорусская советская музыка на современном этапе: Теоретические очерки: сб. науч. трудов / ред.-сост. А. Друкт. – Минск: Бел. гос. консерватория, 1990. – С. 7–55.
11. *Левко, О.* Пути обновления жанра камерно-инструментального ансамбля в творчестве русских и советских композиторов 60–70-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского / О. Левко. – М., 1988. – 23 с.
12. *Сергиенко, Р.* Звуковысотная основа музыкальной композиции XX века / Р. Сергиенко. – Минск: Бел. гос. акад. музыки, 1998. – 237 с.
13. *Смольский, Б.* Белорусская ССР / Б. Смольский, Г. Глуценко, К. Степанцевич // История музыки народов СССР: в 5 т. / Ин-т истории искусств; отв. ред. Ю. Келдыш. – М.: Советский композитор, 1974. – Т. 5, ч. 1. – С. 577–592.

Summary. The article considers the historical development of the Belarusian chamber and instrumental music in the second half of the last century. With the important role of national folk music associated with the presence in the way of centrifugal and centripetal tendencies. Changes in the composition of the genre, style, themes and images Belarusian instrumental chamber music of the second half of the twentieth century due to the desire for balancing these trends.

Статья поступила в редакцию 0.02.2013