

*Т. Сернова*

**ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ  
Т. Н. НИЖНИКОВОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ  
В ОПЕРНЫХ СПЕКТАКЛЯХ**

В белорусском искусствоведении проблемы профессионального национального вокального исполнительства, его теоретические и практические аспекты стали предметом изучения лишь во второй половине XX в.

Вопросы развития музыкального и вокального исполнительства первой половины XX в. и в послевоенный период рассматриваются в работе П. Люторовича, учебных пособиях по истории музыки и музыкальной литературе под редакцией Г. Глушенко, в которых на общем фоне развития национальной музыкальной культуры лаконично прослеживаются тенденции, оказавшие влияние на формирование вокального исполнительства и образования в Беларуси.

Становлению музыкального театра от первичных его форм до начала 60-х годов XX в., анализу профессиональных достижений коллектива белорусского оперного театра, его репертуарной политики, деятельности ряда профессиональных академических певцов посвящена работа Б. Смольского.

Творчество белорусских оперных певцов в национальном музыкознании 50-х — первой половины 80-х годов раскрыто весьма скупо. Деятельности народной артистки СССР Л. Александровской посвящены публикации М. Моделя и Г. Рузова. Краткие сведения о ведущих исполнителях в области академического пения можно найти в изданиях и информационных материалах, посвященных белорусскому оперному театру, в ряде персональных брошюр и буклетов (о И. Болотине, С. Данилюк, М. Денисове, Р. Млодек, Н. Ткаченко, Т. Шимко и др.). Некоторые аспекты исполнительской деятельности профессиональных вокалистов Беларуси раскрываются в журнальных статьях и газетных рецензиях И. Болотина,

Д. Журавлева, А. Моралева, Б. Смольского, Н. Томашовой и др.

Особенностью этих работ является их обзорный характер. Отсутствие детального изучения процесса становления личности исполнителя, формирования его индивидуального стиля затрудняет исследование вопросов развития профессионального национального вокального искусства, не позволяет проанализировать и выявить особенности формирования белорусского академического вокально-исполнительского стиля.

Анализ литературы последнего десятилетия XX в. показал, что в 90-е годы заметно возрос интерес к национальному вокальному исполнительству, появляется ряд трудов, затрагивающих темы в этой области искусства. Так, в работах О. Дедиомовой, О. Морозовой, В. Скоробогатова изложены исторические данные о существовавших в Беларуси вокально-исполнительских формах, упоминаются имена прогрессивных деятелей искусства, чье творчество способствовало становлению национальной певческой культуры. Довольно широко история белорусского музыкального театра освещена в коллективном труде, выпущенном Институтом искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси, где в историческом аспекте раскрываются вопросы формирования музыкально-театрального искусства, особенности развития белорусского музыкального театра, профессионального вокального академического исполнительства, связанного с творчеством нескольких поколений певцов.

Вопросам интерпретации на белорусской оперной сцене в 70—80-е годы XX в. опер-трагедий и комических опер посвящена книга И. Глушакова.

К 100-летию со дня рождения народной артистки СССР Л. Александровской профессором А. Ладыгиной была издана монография, в которой на фоне исторических событий прослеживается жизненный путь артистки, характеризуются особенности ее творческой деятельности и исполнительские принципы, позволившие выделить Л. Александровскую в ряд ведущих певиц Советского Союза.

Таким образом, анализ литературы по теории и практике национального вокального исполнительства выявил, что работ, посвященных всестороннему и комплексному исследованию творчества ведущих мастеров академического вокального искусства Беларуси, недостаточно. Нуждаются в самостоятельном изучении вопросы профессиональной деятельности ведущих белорусских певцов, требует обоснования специфика их исполнительского наследия, его практическое использование на современном этапе.

Данная статья посвящена исследованию оперно-исполнительского творчества народной артистки СССР Т. Нижниковой. Автор стремился обнаружить определенные закономерности процесса интерпретации певицей оперных партий, проследить ее взгляды в отношении эстетических и исполнительских традиций, реализовавшихся на практике в созданных ею ролях.

Как известно, деятельность вокалиста в опере непосредственно связана с созданием интерпретации музыкального образа, которая «...представляет собой обобщение и кристаллизацию эстетических идеалов, исполнительских вариантов и стилей исполнения, характерных для своего времени, которые каждый раз преломляются через индивидуальное сознание того или иного исполнителя» [1, с. 104]. В нашем исследовании мы рассматриваем создание образа как процесс работы артиста над ролью, представленный в специальной литературе как сложное единство, включающее в себя стадии вынашивания исполнительского замысла и собственно его реализацию.

Формирование художественного замысла включает работу над авторским текстом и поиск образного решения. Работа над произведением (техническая реализация) содержит вокально-техническое, образно-пластическое, сценическое, стилевое воплощение. Своеобразие же творческого процесса в целом определяется в значительной мере профессиональным уровнем личности исполнителя.

Рассматривая оперную деятельность Т. Нижниковой, необходимо отметить, что в ее творчестве все вышеуказанные составляющие тесно взаимосвязаны, что позво-

дило определить певицу как художника «синтетического» типа.

**Формирование художественного замысла** — период детальной работы артиста с авторским текстом, когда осуществляется не только изучение музыкального материала, но и практический поиск образно-эмоционального решения роли.

*Работе с авторским текстом* Т. Нижникова придавала первостепенное значение, все средства вокальной выразительности подчиняя точному выполнению авторских указаний. Выразительность, «зримость» драматического действия в пении, точность в прочтении авторского текста — типичные черты интерпретации ролей певицей. Вместе с тем как художник-интерпретатор артистка старалась все средства вокальной выразительности направлять на нахождение «золотой середины» в прочтении произведения, стремилась к творческому синтезу — «автор — исполнитель», поэтому в интерпретации музыкального сочинения наряду с композиторской мыслью параллельно прослеживается и персонально-личностное исполнительское начало.

Подобная позиция наблюдается и в *поиске образного решения*. Певица старалась избегать определенной типажности, свойственной оперному жанру. Опираясь на исполнительские традиции русской вокальной школы, она утверждала своим творчеством самобытную роль артиста, соавтора в работе над образом. Проявляя в духовной сути персонажа черты своего характера, темперамента, эмоциональности, Т. Нижникова своей игрой дополняла идею авторов, максимально реализуя свои вокальные и актерские способности.

Одним из ведущих принципов творчества исполнительницы стала мысль К. Станиславского о том, что в основе создания образа должно лежать выявление основного «зерна» и тщательная его разработка. Будучи воспитанницей русской школы пения, певица в процессе ознакомления со своей партией во главу угла ставила ее художественную сторону, осваивая, прежде всего, смысловое содержание музыкального материала, что является традиционной позицией в русской исполнительской школе.

Артистка внимательно относилась к чувственно-образному осмыслению текста, отвергая исполнительское самоутверждение. Она стремилась реализовать авторскую концепцию спектакля, переходя к подчеркиванию личностного аспекта, только если это не вступает в противоречие с общим замыслом оперы. Данная позиция проявилась, прежде всего, в умении ограничивать себя в выборе средств, в четком понимании функциональности любой детали исполнения. Так, использование певицей средств выразительности, украшений и виртуозных пассажей зависело от конкретного содержания произведения, что обуславливалось ее стремлением выявить главные моменты развития, интонационную логику музыкального материала.

**Работа над произведением (техническая реализация)** — этап непосредственного воплощения сложившегося замысла, когда «художник стихийно или сознательно, учитывая будущие условия эстетического восприятия задуманного произведения, добивается оптимальной выразительности образного воплощения своих идей и эмоций» [3, с. 344]. Нами определены четыре параметра воплощения оперного образа: вокально-техническое, образно-пластическое, сценическое и стилевое, которые тесно взаимодействуют между собой, составляя единый процесс его технической реализации.

Работая над образами своих героинь, Т. Нижникова большое значение придавала цельности, интегрированности портретов. Достигалось это через гибкое сочетание вокальных и сценических приемов: манеру держаться, тембр голоса, мимику, жестикуляцию, речевые интонации и т. д.

«Отправной точкой» в создании ролей как в технологической, так и в художественно-образной сфере для Т. Нижниковой всегда оставался голос с его вокальными красками, т. е. приоритет отдавался *вокально-техническому воплощению*. К. Станиславский писал: «...голосу надлежит раскрывать эмоции человеческой души в опере, он — первый и важнейший проводник идей музыкального драматурга. Актерская игра в оперном спектакле не приложение к пению. Это та форма существования акте-

ра на сцене, при которой пение необходимо, единственно необходимо в активном потоке данного действия» [2, с. 76]. Певица придерживалась данного принципа, работая над произведениями как русского, зарубежного, так и белорусского вокального репертуара. Психологически правдивые и определенные характеры своих героинь она искала через вокал, создавая с его помощью «очертание» персонажа. Значительный арсенал выразительных средств голоса позволял ей петь достаточно разносторонний репертуар и, как следствие тому, возникали необходимые настроения, выразительность, образ, глубина и проникновенность исполнения.

Так, работая над образом Розины (Дж. Россини «Севильский цирюльник»), артистка детально подходила к вокально-техническому решению партии. В процессе ее разучивания параллельно искала основные исполнительские и технические приемы для усиления выразительности: выбирались движения, жесты и т. д., которые впоследствии детально отработывались; она добивалась во всем, как писал К. Станиславский: «...порядка, дисциплины, точности и законченности» [2, с. 47].

Особенностью творческого поиска Т. Нижниковой являлось желание в каждой партии найти близкую для себя деталь, за которую можно зацепиться, чтобы обосновать свое решение роли. Образ Виолетты (Дж. Верди «Травиата») — пример того, как певица выстраивала голосом «внутреннюю линию роли» (К. Станиславский). В данной партии, и в частности в арии «Как странно», рельефно прослеживается стремление артистки показать, что сила звука в художественном смысле — это психология состояния. Исполнение Т. Нижниковой данной арии отличает романтическая насыщенность чувств, свобода их воплощения. Певица стремилась дать буквально в каждом такте гибкую смену темпа и динамики. Штрихи, построенные на чередовании звучности, едва осязаемые, но придают особую смысловую нагрузку, раскрывая всю палитру эмоциональных переживаний персонажа. Голос «лепит» сложный образ, строго подчиняя драматургическому замыслу весь арсенал технических средств, выразительную филировку звука и колоратурную технику. Т. Ниж-

никова использовала в партии Виолетты столь многокрасочную тембровую палитру, что невозможно с определенностью сказать, лирические или драматические тона преобладают в образе.

Большое внимание певицы к вокально-техническому воплощению оперных партий помогло артистке создать глубоко русский образ Антонида (М. Глинка «Иван Сушанин»), который, как известно, мало действенен. От певицы потребовалось значительное вокально-исполнительское мастерство.

Т. Нижникова отправной точкой в создании данного образа избрала исполнительские традиции русской школы пения, полностью направив их на раскрытие содержательной стороны вокальной партии: ясное донесение литературного текста (что является важнейшим компонентом воплощения русских оперных произведений), сохранение идей, заложенных композитором. Каждую фразу она исполняет выразительно, с учетом ее места в музыкальной структуре и эмоционально-смысловой нагрузки, находя оптимальные возможности выразительной силы слова в наиболее точном нюансе — чему автор придавал исключительное значение.

Владение певицей русским кантиленным пением (эстетика которого корнями уходит в традиции исполнения русской песни) позволило ей создать реалистически правдивый, гармоничный женский образ. Так, расположенные в высокой тесситуре Каватина и Рондо Антонида исполняются артисткой предельно напевно, несмотря на быстрый темп и виртуозность пассажей, *staccato* звучит почти как *pop legato*. Не допускается поверхностный, облегченный звук, что соответствует русской вокальной исполнительской традиции. В Каватине пассажи поются эмоционально, осмысленно, как естественное продолжение мелодии. Т. Нижникова гибко сочетает в них метроритмическую свободу со строгим подчинением метру. Точно выпевая колоратуры, она без усилия и напряжения достигает верхних нот, не допуская даже намек на эффектность. Быстрый темп Рондо не мешает сохранить его вокальность. Внутреннее состояние персонажа выражается в свет-

лом тембре, ярком, высоко настроенном звуке, достаточно плотной манере его подачи.

Важной составляющей в процессе раскрытия образа является гибкая, тонкая нюансировка импровизационного характера. Отсутствие грани между разделами снимает контрасты между ними и создает ощущение непрерывного потока, напряженного монолога. Т. Нижникова практически не прибегает к мощному звучанию голоса. Выразительность динамики достигается за счет подвижных филировок и смысловых кульминаций.

В этой партии певица подтвердила право называться воспитанницей русской школы пения, продемонстрировав помимо профессиональной вокальной подготовки понимание и следование традициям, составляющим основу русского вокального исполнительского искусства. Об уровне владения Т. Нижниковой данным исполнительским комплексом говорит тот факт, что в рецензиях ее голос называют высоким, типично русским сопрано.

Создавая образы героического плана, артистка стремилась к интеграции человеческих качеств, цельности, масштабности чувств и поступков ее персонажа, максимально используя вокально-технические возможности своего голоса. Примером тому — партия Марфочки из героико-патриотической оперы Е. Тикоцкого «Дзючына з Палесся».

Продолжая заложенные в 30 — 40-е годы XX в. традиции воплощения в опере национального женского лирического образа, Т. Нижникова мастерски создала простой и поэтичный образ Марфочки. В своем исполнении певица стремилась подчеркнуть мелодическую линию вокальной партии — присущие ей широту распева, гибкость дыхания, свободный охват всего диапазона высокого сопрано. Показывая многогранность образа, использовала разнообразные тембровые краски: голос звучит то звонко, то мягко, то с отчаянием и драматизмом.

В образно-пластическом воплощении оперных ролей Т. Нижникова достигает ощущения импровизации путем разнообразия художественно-выразительных средств, вводимых ею в создаваемые роли, благодаря умению внимательно прочесть и воплотить не только саму мысль, но

и ход ее развития. Ограничивая себя сохранением авторского нотного текста, стремясь максимально приблизиться к воплощению композиторского замысла (образности концепции), певица создавала целостные женские образы, подавая их каждый раз по-новому, прежде всего через вокально-исполнительские средства, не допуская использования «приема» как некоей единой системы построения, ведущего к «штампу». Ее персонаж мгновенно реагировал на жест, на звук, на взгляд, на прямое обращение других действующих лиц спектакля, как бы импровизировал на сцене «в рамках рисунка» роли.

Добиваясь многоплановости образа, артистка в своем прочтении стремилась к его театрализации исполнения, к интеграции различных видов художественного творчества; с одной стороны — пение и слово, с другой — жест, мимика, танец. Так, работая над партией Розины, певица детально оттачивала вокал, пластику, добиваясь точности в танце, чтобы движения по сцене не мешали пению.

Оперные образы в интерпретации Т. Нижниковой — пример реализации на практике мысли К. Станиславского о том, что петь необходимо так, чтобы прибегать к очень скупым жестам. Она искала театральный, зримый — пластический, мизансценический — эквивалент действия. Те, кому приходилось видеть певицу на сцене, отмечают присущую ей сдержанность, строгость в манерах, скупость в изъяснении чувств, неприятие чрезмерно броских внешних эффектов. Одним из важных условий пластического решения любой роли, считала она, является использование только тех приемов и жестов, которые не мешают вокальной стороне исполнения.

Обзор исполненного репертуара Т. Нижниковой с точки зрения *сценического воплощения* позволяет определить ее художественную программу — программу артистки, стремящейся к разнообразию в интерпретаторских приемах, к творческому эксперименту. Артистка стремилась избежать тиражирования в ролях неизменного актерского лица. В ее образах ощущалась особая мера «растворения» в материале, его внутреннего постижения. Духовная тонкость и привлекательность персонажа вырастала у Т. Нижниковой из приемов, свидетельствовавших

о стремлении певицы организовать действие соответственно внутреннему смыслу, а не внешним эффектам.

Как известно, художественный образ, несущий в себе отпечаток индивидуальности автора, его мировоззрения, духа эпохи, черты ее художественной культуры, проявляется в стилевых особенностях. В связи с чем перед исполнителем (певцом) встает задача достоверного *стилевого воплощения* музыкального (вокального) произведения.

Творчество Т. Нижниковой отражает ту эстетическую и мировоззренческую направленность, которая для нее как артистки является приоритетной. В первую очередь это касается ее вокально-исполнительской стороны, где проявилась преемственность классических традиций русской школы пения. Ее вокал в зарубежных, русских и белорусских произведениях, при выполнении всех соответствующих стилистических требований, представляет собой классический образец исполнения.

Пытаясь найти воплощение замысла через минимальные коррективы, детально работая над раскрытием особенностей музыкального и литературного языка, драматургического развития, точностью выполнения штрихов, артистка стремилась к «стильности» исполнения. Стараясь сохранить стиль произведения, она не пыталась следовать исполнительским нормам, которые были типичны для того периода. В этом смысле в ее творчестве сочетаются знание исполнительских традиций, творческое отношение к ним и понимание возможности отхода от этих традиций, что позволило обнаружиться ее актерской индивидуальности.

Наиболее ярко эта особенность проявилась в работе над ролью Розины, которая стала визитной карточкой певицы. Как известно, данный образ достаточно прост. В нем нет психологических глубин и сложных концепций. Драматургическое развитие идет по одному руслу, эмоциональное состояние выражено в одном ключе. Не ломая канонических представлений, работая над этой ролью на протяжении всей своей исполнительской деятельности, Т. Нижникова стремилась разнообразить ее вокально-интонационную палитру, выявить поведение

своей героини через смену эмоциональных состояний возникающих на протяжении всей оперы.

В ряде отзывов на исполнение певицей партии Розины отмечалась редкая и разнообразная эмоциональная насыщенность, сочетание эмоциональной открытости с некоторой наивностью решения.

В этой партии артистка продемонстрировала владение исполнительскими приемами, типичными для итальянской школы пения. В ее манере естественно сочетаются: красота тембра голоса, однородность звучания во всех регистрах, владение кантиленой, искусство свободного дыхания, виртуозность вокальной техники.

Как известно, решающим звеном в определении эстетической ценности художественного продукта, созданного художником, является **профессиональный уровень личности исполнителя**, его творческие и профессиональные возможности. Поэтичность образов, созданных Т. Нижниковой, при разнообразии трактуемого материала существенно определялась ее личностью актрисы-интерпретатора, извлекающей представление о мире внешнем из мира внутреннего. Подобный подход созвучен с мыслью К. Станиславского о том, что зерно внутреннего творчества артиста и зерно его роли должны совпадать, а не двигаться параллельно.

Развивая принципы русского сценического искусства, певица все свои роли, актерскую работу ориентировала на личностное начало в условиях активного стремления к максимальной самореализации. По словам певицы, своеобразной установкой на исполнение для нее являлось умение вслушиваться в собственные ощущения, переживания, внутреннее состояние. Обращение к воображению, к запасам аффективной памяти, к своему личностно-эмоциональному опыту становилось для нее отправной точкой в настройвании на выступление, помогало созданию конкретного звукового воплощения, пробуждало творческую фантазию, наводило на музыкальные ассоциации и, в свою очередь, сохраняло ощущение новизны творческого процесса. Однако ко всем своим находкам Т. Нижникова относилась весьма строго, добиваясь «целесообразности в исполнении» (К. Станислав-

ский), считая, что, если они разрушают роль, от них необходимо отказаться.

Важной особенностью исполнительской деятельности Т. Нижниковой является ее стремление быть сопостановщиком спектакля, соавтором композитора, дирижера, режиссера. По отзывам коллег певицы, с первых репетиций ее исполнение отличалось глубиной, своеобразием творческих идей и внутренней убежденностью в них, своим видением и пониманием роли. Данное качество проявлялось на сцене в психологическом магнетизме, способности излучать сильные волевые импульсы, во влиянии певицы как на слушателя, так и на партнеров. Коллеги по сцене отмечали, что артистка буквально заражала всех своей горячей увлеченностью, истинной влюбленностью в профессию.

Быстро растущий авторитет певицы, ее заинтересованность в создании новых произведений содействовали активизации работы белорусских композиторов над операми. Нередко прямо или косвенно на творческий процесс влияли не только ее опыт и интуиция, а также ее исполнительские возможности, являясь для композиторов как бы «первичным ориентиром» творчества. Так, на сцене появились оперы: Г. Пукст «Марынка», Ю. Семеляко «Калючая ружа», Е. Тикоцкий «Дзяучына з Палесся» (4-я редакция).

Кредо исполнительского творчества певицы — высокий профессиональный уровень. Необходимым условием поддержания его Т. Нижникова называет постоянную и систематическую работу над вокальным сочинением. Пока произведение в активном репертуаре, подчеркивает она, необходимо постоянно уточнять и дорабатывать его трактовку, находить стилистические особенности, работать с нотным текстом. Это позволит не копировать удачное исполнение, а бесконечно совершенствовать концепцию образа, естественно варьируя его в процессе воплощения в спектакле. Подобное мнение находит свое подтверждение в литературе о творчестве выдающихся артистов, аргументированно обосновывается в трудах К. Станиславского.

Интересна психологическая установка певицы по отношению к себе и своему творчеству — относительное

спокойствие, твердое убеждение в том, что удача в труде — это лишь подтверждение верно выбранного пути, на котором нельзя останавливаться. На сцене Т. Нижникова не стремилась «перепеть», «переиграть» партнеров в спектакле, она старалась показать свои лучшие исполнительские качества в пении, в сценическом поведении.

Таким образом, изучение исполнительской деятельности Т. Нижниковой позволило выявить ряд особенностей вокально-исполнительского творчества певицы; показало, что деятельность артистки способствовала укреплению в Беларуси вокально-исполнительских традиций академического пения, активизации творческих поисков композиторов в области вокальной музыки, широкому признанию достижений белорусского вокального исполнительства не только в нашей стране, но и за ее пределами.

Вместе с тем остается актуальной проблема осмысления процессов, происходивших в белорусском вокальном исполнительстве в XX в., необходимо продолжить изучение творческой деятельности ведущих мастеров национального вокального искусства с тем, чтобы использовать данный положительный опыт при подготовке молодых белорусских исполнителей, в совершенствовании вокальной школы в Беларуси.

### Литература

1. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. — М.: NB Магистр, 1993. — 191 с.
2. Станиславский — реформатор оперного искусства: Материалы и документы / Сост. Г. В. Кристи и О. С. Соболевская. — М.: Музыка, 1988. — 368 с.
3. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. А. Болова и др. — М.: Политиздат, 1989. — 447 с.

### Summary

Problems of vocal writing (performance) in Belarusian art history, its theoretical and practical aspects became the subject matter only in the second part of the XX century.

Analysis of literature revealed that the number of articles, dedicated to complex study of professional activity of leading masters at vocality in Belarus, had been insufficient.

The present article is related to investigation of opera-performance oeuvre of People's artist (actress) of USSR T. Nizhnikova. The author strove to disclose certain regularities of the process of interpretation of cantos by

the opera singer, to trace her ideas in relation to aesthetic and performing traditions, being implemented in practice in roles, created by her; to show the opera singer activity contributed to strengthening of vocal-performing traditions of academic singing in Belarus, promotion of creative researches of composers in the field of vocal music, wide acknowledgment of achievements of Belarusian vocal performance both in our country and abroad.

*А. Манулик*

**ОСОБЕННОСТИ  
МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ  
ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ  
«К ВЗЛЕТАЮЩЕЙ ПТИЦЕ» Г. ГОРЕЛОВОЙ  
(к проблеме интерпретации)**

Статья посвящена белорусской фортепианной сонате — весьма «молодому» жанру. В 20-е годы XX в. в Беларуси формировалась профессиональная композиторская школа, но лишь с первой трети начала развиваться фортепианная музыка. В годы Великой Отечественной войны А. Клумовым и П. Подковыровым были созданы первые сонаты.

Позже к этому жанру обращалось большинство ведущих белорусских композиторов, а наиболее плодотворным периодом явились 80-е годы. Среди лучших сочинений — сонаты Л. Абелиовича, А. Богатырева, В. Доморацкого, И. Паливоды, Д. Смольского, Г. Суруса, Э. Тырманд. В 90-е годы композиторы стали смелее применять новаторские композиционные техники, авангардные приемы письма, что, безусловно, нашло отражение и в фортепианной сонате. В этот период к сонате обращались Р. Апанович, Г. Горелова, А. Клеванец, А. Короткина, В. Кузнецов, А. Смольский, О. Сонин, Н. Устинова и традиционное письмо в их творчестве сочеталось с новым.

В настоящей статье вниманию читателя представлена фортепианная соната «К взлетающей птице» Г. Гореловой как один из самобытных образцов этого жанра, сочиненных в Беларуси на рубеже XX и XXI вв. Программные фортепианные сонаты — нечастое явление в белорусской музыке. Они встречаются в творчестве В. Доморацкого,