



Л. Орлова

Белорусский фортепианный камерный ансамбль. Современная инструментальная сюита

Статья обращена к жанру сюиты и сюитным формам в области фортепианного камерно-инструментального ансамбля. Автор акцентирует внимание на особенностях трактовки сюитных принципов в творчестве современных белорусских композиторов.

Творчество белорусских композиторов в разные исторические периоды ознаменовывалось определенными жанровыми приоритетами. Так, в сфере фортепианного камерно-инструментального ансамбля пик популярности фортепианного трио пришелся на 50-е гг. XX в., инструментальной сонаты – на 60 – 70-е гг. Жанр сюиты для различных исполнительских составов был всегда одним из самых востребованных на протяжении всего существования профессиональной музыкальной культуры. Стремление композиторов к циклическим формам и жанрам, по мнению Т. Щербо, коренится в самой циклической природе всего сущего, находящего отражение в «глубинных процессах развития и функционирования народной национальной культуры», дающего возможность «воплощения в художественной

форме того или иного круга явлений, образов, настроений, объединенных общим замыслом» [3, с. 56]. Главный принцип формообразования сюиты – создание единого композиционного целого на основе чередования контрастных частей, данных в сопоставлении, но не вступающих в противоречие.

Особый интерес для современных композиторов представляет *старинная сюита*, в основе которой лежит принцип сопоставления медленного танца-шестья (четного размера) и живого, прыжкового танца (обычно трехдольного размера), предваряемых свободной вступительной частью (прелюдией). Своей вершины старинная сюита достигла в творчестве И. С. Баха, который освободил её от бытовых первоисточников, сохранив типические для данных танцев формы движения и некоторые ритмические особенности, и создал на этой основе произведения глубокого лирико-драматического содержания.

Сложившаяся традиция находит продолжение в стилизованной старинной сюите белорусских композиторов. Так в Сюите «Вагоссо» для скрипки и фортепиано В. Корольчука (1996), название которой говорит само за себя, соблюден структурный канон: Прелюдия, Аллеманда, Куранта, Сарабанда, Жига. Но здесь присутствует и принцип сквозного развития, свойственный циклической драматургии более позднего периода. Целостность композиции достигается не только непрерывностью звучания частей, следующих *attacca*, но и наличием соединяющего их авторского «высказывания» – *Adagio*, небольшого построения, основанного на интонации большой септимы, носящего характер неразрешимого вопроса. Круг замыкается также драматургической аркой между Прелюдией и Постлюдией, построенной на материале каденции скрипки из среднего раздела прелюдии (*Larghetto ad libitum*), и все заканчивается той же неразрешимой интонацией большой септимы (*d – cis*). И хотя отдельные части сохраняют свои внешние жанровые признаки (размер, ритмический рисунок), однако диссонансный гармонический язык, обостренный хроматизированный тематизм, предельно быстрые темпы Прелюдии и Жиги придают всему сочинению напряженный характер. Традиционно жизнерадостная Жига звучит здесь в минорном ладу (расширенный ми минор), не внося ожидаемого контраста в мрачный, порой трагический колорит всего произведения. Таким образом, форма старинной сюиты наполняется современным содержанием, полным драматизма и экспрессии.

Не менее интересно концептуальное решение в Сюите «Novissima verba» («Последние слова»; 2000) А. Безенсон. Сочинение имеет абрис старинной сюиты, отраженный в названиях частей: Introduzione, Passacaglia, Adagio, Toccata, Epilogue. Неординарен уже тембровый состав: цимбалы, альт, саксофон in Es, фагот, фортепиано и меццо-сопрано. Вся композиция пронизана идеей неуклонного развития, стремящегося к своему апогею – мощной кульминации, наступающей в самом конце последней части. Для нагнетания напряжения используются неординарные приемы игры: кластерные восходящие и нисходящие последования, glissando по струнам рояля; игра по четырем не до конца прижатым струнам у альтя, vibrato ключом у цимбал. В эпилоге вступает голос – молитва с «последними словами», реализующими концепцию сочинения: «Дай Боже им, дай вечный покой, и вечный свет да осияет их!» Двукратно повторяющийся распев поддерживается сумрачным архаичным тембром фагота на фоне артеджированных басов и тихого триольного перезвона у фортепиано. В данном случае старинная сюита оказалась абсолютно органичной для воплощения сложного концептуального решения со всем комплексом современных приемов драматургического развития и новейших исполнительских средств.

Другой тип сюиты связан с более поздней ее разновидностью (эпоха романтизма), базирующейся на принципе программности, что позволяет реализовать более конкретную художественную концепцию. Принцип программности проявляет себя как в заголовке цикла, так и в названиях отдельных частей, которым могут быть предпосланы литературные эпитафии, а также в наличии связной сюжетной линии. Мастером создания произведений подобного рода в белорусской музыке является Г. Горелова. Таковы ее тонкие портретно-психологические зарисовки, в основе которых лежит принцип анаграммирования, когда имя портретируемого, зашифрованное монограммой, оказывается звуковой основой образа: «Портрет жены художника» для скрипки с фортепиано (1988), «Три портрета Радославы» для флейты с фортепиано (1993). К сюитам «портретного» плана можно отнести и сочинение Г. Суруса «4 штриха к памяти Л. Матуковской» для скрипки и фортепиано (2006).

В сюитах обобщенного пейзажно-сюжетного плана находит отражение круг образов, в которых воплощены впечатления и ощущения от соприкосновения с миром прекрасного, будь то

природа, городская среда или произведения искусства. Например, «Бельгийская сюита (семь пьес для удовольствия и отдыха)» для кларнета и фортепиано В. Кузнецова (1999), «Успамін пра Нясвіж» для гитары и клавесина Г. Гореловой (2000). Два трио Гореловой для скрипки, контрабаса и фортепиано (2004), основанные на принципе контраста, объединенные в единое целое программным названием, по своей сути также являются сюитами: «Возвращается сердце в Краков» (поэтический подзаголовок – «Три маленьких фантазии на темы поэмы Константы Идельфонса Галчинского “Завороженный фиакр”», где каждой части предпослан эпитафия из нее), «Три гобелена из Вавеля» («Дама, играющая с обезьянкой», «Пейзаж с белой цаплей», «Охота на оленя»).

Одно из ведущих мест в творчестве современных белорусских композиторов занимает *циклическая миниатюра*. Следуя общей тенденции к жанровому синтезу, многие сочинения объединяют в себе черты сюиты и инструментального цикла, создавая тем самым «сюиты инструментальных миниатюр» (Е. Бондаренко). «Объединение миниатюр “взглядов”, безошибочный выбор граней воссоздаваемой образной сферы способствуют индивидуализации концепции каждого цикла, созданию особого образного мира в каждом из них» [2, с. 34]. Здесь композитор не связан никакими границами жанра, свобода и фантазия автора – абсолютна. Некоторые композиторы (В. Каретников, Г. Горелова) предоставляют определенную долю свободы исполнителю, оставляя за ним право на свою компоновку цикла (последовательность и количество частей), создающую собственную линию драматургического развития. Не потому ли инструментальные циклы пользуются у исполнителей заслуженной популярностью? Среди подобных циклов – «Полоцкая сюита» для скрипки (флейты), виолончели и фортепиано (6 пьес на темы из «Полоцкой тетради»; 1992), сюита «Солнечный день» для двух скрипок и фортепиано («Колыбельная», «Рондо», «Забывтая мелодия», «Полька», «Вальс», «Сверчок», «Канон в старинном стиле», «Солнечный день»; 2000), цикл пьес для фортепианного трио («Легенда», «Мазурка», «Ария в старинном стиле», «Танец»; 2002) В. Каретникова; цикл пьес для флейты и фортепиано С. Бельтюкова («В старом замке», «У водопада», «Рыцарский турнир», «Театр»; 2009); цикл пьес для альты и фортепиано Г. Гореловой («Al Sereno», «Ragtime»,

«Ragby», «Perpetuo moto», «Eine kleine Nachtmusik»; 2006); цикл «Хоровод птиц» для виолончели и фортепиано В. Савчика (2006); цикл «Библейская страничка» для фагота и фортепиано Л. Шлег; цикл «Лики созвездий» для фортепианного квартета Д. Лыбина («Центавр», «Андромеда», «Персей», «Южный крест»; 2008). Циклы разной программной направленности и разных тембровых воплощений демонстрируют обширную гамму образов, настроений, стилистических характеристик и драматургических решений. Этот тип сюитных циклов отличается миниатюризмом, яркой жанровой основой и является для композиторов своеобразной творческой лабораторией.

В сфере современной камерно-инструментальной музыки композиторы довольно часто используют жанр *дивертисмента*, исторически соединяющий в себе черты сонаты и сюиты. В нем могут присутствовать типичные для сонаты части – сонатное *allegro*, вариации, менуэт, рондо и т. д. В то же время колеблющееся (часто большое) количество частей и широкое применение в дивертисменте танцевальных форм сближает его с сюитой. Возникший как музыка развлекательного характера в основном для камерного ансамбля, дивертисмент достиг наибольших высот в творчестве Й. Гайдна и В. А. Моцарта. В творчестве белорусских композиторов в области фортепианного камерно-инструментального ансамбля этот жанр представлен довольно широким спектром композиционных решений и многообразием тембрового состава: Дивертисмент для цимбал и подготовленного рояля В. Копытько (1976), Дивертисмент для фортепианного трио Р. Бутвидовского (1955) и Д. Евтуховича (1989), Дивертисмент для струнных (двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса) и клавирина О. Елисеенкова, Дивертисмент для флейты, кларнета, фагота, трубы, тромбона, фортепиано (чембало) и ударных О. Залётнева (2001).

Дивертисмент Залётнева наиболее показателен в плане современного «прочтения» старинного жанра. Композиция состоит из шести небольших частей. Принцип контраста реализуется здесь на нескольких уровнях, прежде всего – тембральном, когда каждой части соответствует определенное сочетание инструментов. Так в третьей части вместо рояля вводится клавишин, аккомпанирующий флейте и ударным, в четвертой звучат тромбон и труба, лишь в середине к ним присоединяется рояль с темой флейты из предыдущей части. Осуществляется кон-

траст и на стилистическом уровне. Все части (кроме второй) находятся в едином стилистическом пространстве, с традиционным для дивертисмента «легким» тематизмом и линейным прозрачным изложением, то вторая часть решена совершенно в ином ключе. Композитор обращается к современным техникам композиции, используя серию из восьми звуков, которая проводится каноном со сдвигом на четверть поочередно у всех инструментов на фоне педальных звучностей у фортепиано в высоком регистре с указанием времени удержания (30–40"). Целостность композиции цементируется тематической аркой между первой и шестой частями, которая является фактической репризой первой части *Allegro trionfale*.

Обращение к старинным жанрам и формам, с одной стороны, отражает общую тенденцию современного композиторского поиска «нового» в недрах «старого» с универсальным взглядом на всю прошлую историю музыкальной культуры, а с другой – это «сложный процесс эволюции различных камерно-инструментальных жанров, характеризующийся взаимодействием и взаимовлиянием композиционных и драматургических принципов» [3, с. 61].

Модифицируясь на протяжении длительного времени, сюита доказала свою удивительную мобильность, предоставляющую композитору полную свободу в выборе исполнительских средств, в построении циклической композиции, позволяющую реализовывать находки в области музыкального языка, формы, новейших концептуальных решений. Активное использование всевозможных сюитных разновидностей в современной белорусской камерной музыке свидетельствует о проявлении сюитности «как принципа мышления» (Т. Щербо).

Список использованных источников

1. *Бандарэнка, К.* «Бельгійская сюіта» Вячаслава Кузняцова: Асаблівасці трактоўкі сюітнага прынцыпу / К. Бандарэнка // *Беларускае музыказнаўства* – 2000. Матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906–1987) / склад. В. Антаневіч, Ю. Златкоўскі, Т. Якіменка. – Мінск: БДАМ, 2001. – С. 122–128.
2. *Титова, Т.* Фортепианные сочинения Г. Гореловой: 80–90-е годы / Т. Титова // *Весті БДАМ*. – 2002. – № 2. – С. 26–34.
3. *Щербо, Т.* К проблеме сюитности и сюитных жанров в творчестве белорусских композиторов / Т. Щербо // *Вопросы культуры и искусства Белоруссии: Республиканский межведомств. сб. науч. тр.* – Вып. 8 / гл. ред. Н. Заренок. – Минск: Вышэйшая школа, 1989. – С. 55–62.

SUMMARY. The article deals with the genre of a suite forms in the field of a piano chamber instrumental ensemble. The author makes a special emphasis on the peculiarity of treatment of the suite principles in the creative work of modern Belarusian composers.