

ИНВЕНЦИЯ В БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКЕ: ПУТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Впервые в отечественном музыкознании рассматривается жанр инвенции в белорусской камерно-инструментальной музыке второй половины XX в. Выявляются основные типы инвенции, анализируются наиболее яркие произведения этого жанра, свидетельствующие о значительной роли полифонии в белорусском композиторском творчестве.

Наряду с изучением основных видов полифонии и полифонических приемов и представлением исторического обзора полифонических жанров и форм, отечественное музыкознание обычно ограничивается достаточно подробным рассмотрением фуги и поверхностным ознакомлением с остальными жанрами. В число таких практически обойденных вниманием полифонических жанров входит инвенция. В то же время жанр инвенции занимал большое место в творчестве И.Баха и, что не менее важно, интенсивно развивался во второй половине XX в. Его можно встретить в творчестве Б.Тищенко, Р.Щедрина, С.Слонимского, А.Хачатуряна, Г.Овунца, Л.Вишкарева, Б.Бартока, А.Берга и других российских и зарубежных композиторов XX в. В белорусском композиторском творчестве второй половины XX в. также наблюдается активный интерес к жанру инвенции. Инвенции сочиняли В.Войтик, Д.Каминский, Г.Горелова, А.Гуров, В.Серых, Э.Носко, Г.Вагнер, А.Безенсон, А.Двилянский. Несмотря на такую очевидную и успешную “реставрацию” старинного жанра в современной музыке, анализу инвенции посвящена только одна статья в российской музыковедческой литературе [1], где речь идет о цикле инвенций Б.Тищенко. Белорусская же инвенция, имеющая в своем “активе” несколько ярких, талантливых сочинений, еще не нашла отражения в отечественном музыкознании. Данная статья в определенной мере восполняет этот пробел. Целью статьи является выявление разных типов инвенции в белорусской камерно-инструментальной музыке, определение путей развития жанра, а также введение в музыковедческий обиход материала, который может расширить фактологическую исследовательскую базу полифонии как учебной дисциплины в ее историко-стилевой части.

Определения инвенции (от лат. invention – находка, изобретение), содержащиеся в музыкальных словарях и учебниках по полифонии (некоторые из них приведены в упомянутой российской статье), сводятся к констатации двух особенностей: 1) преобладающая имитационность изложения с существенными признаками фуги, как в инвенциях И.Баха; 2) свободная композиция, наличие определенной конструктивной, технологической идеи, изобретательность, некоторая экспериментальность.

Эти признаки жанра в белорусской музыке находят выражение в существовании трех подходов к инвенции. Первый представляет инвенцию как полифонический жанр с характерными особенностями, присущими фуге, либо как произведение, написанное с применением свободной имитации или контрапункта. Второй трактует инвенцию как жанр, главным в определении которого является значение самого слова инвенция – находка, изобретение. Наконец, в третьем сочетаются эти два подхода.

Среди инвенций белорусских композиторов преобладают двухголосные (это является одним из признаков жанра). По особенностям формы инвенции можно разделить на следующие типы: 1) тип фуги – инвенции В.Войтика, Д.Каминского, Г.Гореловой; 2) тип небольшой инструментальной пьесы в свободной имитационной фактуре, имеющей трехчастную форму, – инвенции Э.Носко, Г.Вагнера, пьесы контрапунктического склада в двухчастной форме – инвенции В.Серых, Н.Устиновой; 3) пьесы, свободные по форме и в основном не имеющие полифонической фактуры, – инвенции А.Гурова, А.Двилянского, А.Безенсон.

По характеру тематического материала инвенции разделяются на тонально-модальные, основанные на фольклорном (или авторском, но близком к фольклорному) материале (Д.Каминский, В.Войтик, Г.Горелова, Г.Вагнер); тонально-неопределенные (Н.Устинова, Э.Носко, А.Безенсон).

Использованием современных техник письма – алеаторики и сонористики – отличаются инвенция “Ямбы” А.Гурова и комбинаторные инвенции А.Безенсон.

Не останавливаясь на инвенциях, реализующих первый из обозначенных подходов к жанру (инвенции Г.Вагнера, Д.Каминского, Э.Носко, В.Войтика, Н.Устиновой и др.), заметим, что в большинстве своем они следуют образцу баховской инвенции, типичные черты которой определил Л.Мазель:

- “1) инвенции обычно начинаются не одногласно;
- 2) тема инвенции иногда как бы недоразвита по сравнению с темой фуги;
- 3) имитация в инвенции часто дается в октаву” [2, с. 356].

Они просты по форме и фактуре и не содержат сложных полифонических приемов. Тематизм этих инвенций разнообразен и основывается на тональной или (реже) атональной звуковысотных системах.

Оригинальны и необычны как в отношении тематического материала, так и его развития и формы в целом инвенции, представляющие второй из отмеченных подходов к жанру. Примерами произведений, трактующих жанр инвенции в буквальном значении этого слова (находка, изобретение), являются “Семь комбинаторных инвенций на пять звуков” для гобоя соло А.Безенсон, три инвенции для деревянных духовых А.Двилянско-го, инвенция “Ямбы” для мандолины и цимбал А.Гурова.

В этих произведениях практически не используются полифонические приемы, а основу композиции составляет какое-либо “изобретение” автора. Так, композиционно-техническая идея А.Безенсон состоит в том, что в своих инвенциях она использовала только 5 звуков (f, ges, g, as, a) в разнообразных последовательностях и комбинациях. Такое ограничение материала позволяет соотнести произведение со стилевым направлением минимализма. В каждой инвенции используется своя ритмическая, фактурная или артикуляционная “идея”, а все вместе они представляют образец безграничной авторской фантазии, не лишенной определенного интонационного обаяния и технической изобретательности, свидетельствующей о владении автором самыми современными техниками письма.

Три инвенции А.Двилянского построены по принципу увеличения количества голосов от первой к третьей: первая (для кларнета) – одногласная, вторая (для флейты и гобоя) – двухголосная, третья (для флейты, гобоя и фагота) – трехголосная. Сквозь некоторую аморфность формы каждой инвенции “просвечивает” идея кварты как интонационной основы – в первой, секунды – во второй и терции – в третьей инвенции.

Инвенция “Ямбы” А.Гурова – своеобразные свободные вариации на тему-эпиграф (тема, как настоящий эпиграф, изложена в начале произведения в виде трехтактной мелодии со словами А.С.Пушкина: “...не мог он ямба от хорея, как мы ни бились, отличить”). Жанр инвенции трактуется композитором как возможность увлекательной игры, в которой invention-изобретение выражается в использовании всевозможных приемов исполнения на цимбалах и мандолине, шумовых и других сонористических эффектов, например: поднять и опустить строй одной из струн “Е” на $\frac{1}{4}$ тона или ударить по разным местам указанных струн круглым гладким предметом (например, карандашом) с последующим скольжением вдоль струны (“мяукающий” эффект). Также применяется алеаторика – приблизительная высота звуков, импровизация в заданных пределах. Все эти технические приемы, усложняясь к концу произведения, демонстрируют широкие исполнительские возможности цимбал и мандолины.

Совмещение двух подходов к жанру инвенции (инвенции-фуги и инвенции-изобретения) наблюдается в ярком сочинении Г.Гореловой – сюите из четырех инвенций “Стары замак”. Остановимся подробнее на этом сочинении.

Каждая часть произведения имеет свое название: “Балада старога замка”, “Сонечны зайчык на чарапіцы”, “Партрэт камедыянта”, “Белая вежа над возерам (адлюстраванне)”. Небольшие пьесы изобилуют различными полифоническими приемами: темы проводятся в обращении, ракоходе, увеличении, уменьшении и стреттном изложении различных вариантов темы. В этом отношении инвенции Г.Гореловой могут послужить небольшим “пособием” по способам полифонического развития тематизма. Помимо полифонической изобретательности, автор уделяет большое внимание изобразительности музыки (а в некоторых случаях именно полифонический прием является способом музыкальной

живописи). К этому обязывает программа, заявленная автором в названиях цикла и частей. Спокойная повествовательность, балладность первой инвенции, тема которой прочно опирается на интонацию тонической квинты, что вызывает в памяти еще один “Старый замок” – Мусоргского, сменяется живой, трепетной, как бы сотканной из коротких мотивов-“бликов” музыкой второй части сюиты. Солнечный зайчик прыгает по черепице, отражаясь в ней. Об этом “рассказывают” тема, звучащая в ракоходном проведении, наложение темы в первоначальном виде на тему в увеличении и обращении. Подобные обращения-отражения завершают также третью инвенцию и лежат в основе четвертой инвенции, где в заглавии есть слово “адлюстраванне”, что в полной мере соответствует принципу музыкального развития. Уже сама тема четвертой инвенции содержит в себе неточную зеркальную симметрию. Ответ проходит в обращении:

Интермедия состоит из двух мелодических линий, которые зеркально отражают друг друга. В разработке звучит стретта, в которой на тему в обращении

накладывается тема точная. Реприза состоит из стретты, где во время звучания темы вступает тема в обращении. Эти полифонические приемы не только в нотном изложении – на зрительном уровне, но и на слуховом рисуют картину “белай вежы” и ее разнообразных отражений в зеркальной поверхности озера.

Пейзажные зарисовки дополняются в сюите портретом. Портрет комедианта нарисован несколькими точными, яркими красками (вспоминаются некоторые “штрихи” портрета Петрушки Н.Ф.Стравинского и другие его скоморошьи образы): тема в характере плясового наигрыша, полиметрия (интермедия), политональность (сочетание в развивающем разделе темы в основном виде в D-dur и темы в увеличении в F-dur). И вновь изобилие полифонических приемов, разнообразие стретт, полифонических модификаций темы, что как нельзя лучше отвечает веселой маскарадности этой пьески.

Сюиту инвенций “цементирует” еще одна идея: через все части проходит имитация колокольного звона. Какой же старый замок без колокола?! В первой части – это торжественный, праздничный перезвон (такты 16–18):

Во второй части – высокие бубенцы (такты 21–24):

В конце третьей части – тяжелые удары набата, резко обрывающие юмористическое “представление” комедианта:



В четвертой – один звонкий удар колокола и его слабый отзвук (снова отражение!).

Сюита “Старый замок” является замечательным примером образной, интонационной и технической “сплоченности” частей цикла. Все инвенции – живописные зарисовки, складывающиеся в единый “портрет” старого замка. Единство проявляется в тематизме диатонического характера с некоторыми общеславянскими чертами: натуральный, дорийский минор, интонации квинты и кварты как основа всех тем. Наконец, конструктивная идея полифонического развития тематизма, а именно использование разнообразных обращений тем – основа композиции. Следует отметить, что полифоническая работа, совершаемая во всех частях цикла, намного сложнее, чем предполагает жанр инвенции, но идея инвенции как изобретения здесь подчиняет себе многое.

Таким образом, белорусская инвенция демонстрирует разнообразие путей развития жанра. Во-первых, это следование баховской модели инвенции как несложной фуги или трактовка инвенции как небольшой пьесы со свободным имитационным или контрапунктическим складом фактуры. Во-вторых, это пути развития жанра, в основе которых лежит идея изобретательности, своего рода игры, привлекающей авторской фантазией, поисками новых средств выразительности. Такую полифоническую и музыкально-живописную изобретательность проявила Г.Горелова в цикле инвенций “Старый замок”, который можно отнести к бесспорным удачам в белорусской камерной музыке.

1. Овсянникова, Т.Л. Инвенция в современной музыке / Т.Л.Овсянникова // Анализ, концепции, критика: статьи молодых музыковедов. – Л.: Музыка, 1977. – С. 43–55.

2. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие для муз. вузов / Л.А.Мазель. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1979. – 356 с.