

Чубикова И.А., студ. гр. 119 ФМИ
БГУ культуры и искусств
Научный руководитель – Володченко А.Ю.,
преподаватель

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТИХОТВОРЕНИЯ «ПАРТЫЗАНСКИЯ АКОПЫ»

М. ТАНКА В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Нападение фашистской Германии поставило народы бывшего СССР перед смертельной опасностью. Двадцать второе июня тысяча девятьсот сорок первого года стало поворотным рубежом, за которым последовали годы жесточайших испытаний и суровых лишений. Военные беды, страх, тирания и деспотизм фашистов отразились в различных произведениях мирового искусства второй половины XX века. Достаточно вспомнить картину П. Пикассо «Герника», Ленинградскую симфонию Д. Шостаковича, литературное наследие В.Быкова и т.д. В годы ВОВ деятели культуры и искусства Белоруссии также приняли активное участие в борьбе против фашистских захватчиков, что наложило определённый отпечаток и на их мировоззрение, и дальнейшее творчество.

Наиболее значимые для белорусского музыкального искусства произведения в годы войны эвакуированными в тыл композиторами были созданы в сфере вокальных жанров. Давно уже стали классическими опера «Алеся» Е.Тикоцкого, кантата «Белорусским партизанам» Богатырёва, «Песня пра Нёман» Н. Соколовского, цикл партизанских песен А. Подковырова и многие другие. Практически сразу после освобождения Минска от фашистских захватчиков началось возрождение музыкальной жизни города. События войны остались надолго в памяти отечественных деятелей культуры и искусства, в связи с чем военная тематика стала одной из самых востребованных и разрабатывалась в четырех основных аспектах:

1. Идея всенародной борьбы против оккупантов
2. Война и патриотизм советских людей
3. Партизанская тема
4. Философское осмысление войны с точки зрения современного мирного времени.

Кроме музыки вокальной военные образы отразились в сочинениях для симфонического оркестра (В. Оловников симфоническая поэма «Партизанская быль»), балете (Е. Глебов «Альпийская баллада»), фортепианных циклах (Л. Абелиович «Фрески»), кантатно-ораториальных произведениях (Г. Вагнер «Вечно живые»; К. Тесаков «Куропаты»).

В хоровой музыке белорусские композиторы воплотили картины войны, обращаясь к стихотворному творчеству таких поэтов как А. Кулешов, П. Панченко, М. Ясень, П. Бровка и т. д. Одним из самых востребованных поэтов стал М. Танк. На его стихи были созданы такие «военные» хоры как «Дуб», «Не сячы сасны» Г. Пукста, «Каб ведалі», «Сасна» Э. Тырманд, «Ой, не гніце ветру», «Песня свободы» Л. Абелиовича. К стихотворению «Партизанские окопы» обратились сразу два композитора: Григорий Пукст и Владимир Оловников. Оба произведения являются жемчужинами белорусского хорового творчества и часто звучат в концертах.

У Оловникова уже в первых музыкальных интонациях проявляется героическое начало. Композитор вводит слушателя в суровую атмосферу партизанского прошлого. Повествовательная тема имитационно развивается в мужских голосах, тембр которых помогает создать мужественный, решительный образ партизан. Распевность, переменный размер, натуральный минор говорит о связи мелодии с белорусским народным песенным творчеством. Оловников с одной стороны экспонирует коллективный мужской образ, а с другой, судя по изложению музыкального материала у трех разных тембров и самостоятельному развитию тематизма, привносит личностный мотив, как бы

показывая каждого партизана в отдельности. Далее композитор рисует образ девушек и матерей. В музыкальном материале слышны интонации плача и колыбельной, которые, трансформируясь, несут на себе опечаток героического канта. Рисуя, таким образом, партизан, оставшихся в живых воинов, вспоминающих о своих былых товарищах. Следующий эпизод, который характеризует партизан, построен на волевой, маршевой теме, близкой к солдатским песням. Кульминация хора находится в репризе. Ведущей становится женская тема лирического эпизода. Постепенно драматизируясь, она выступает в кульминации в новом качестве: минор сменяется мажором, усложняется ритмический рисунок, расширяется диапазон голосов. В подготовке кульминации важную роль сыграла фактура. Когда в двух первых частях в основном сопоставлялись чистые тембры мужских и женских голосов, то в репризе происходит их объединение. При этом сопрано и тенора имитационно развивают основную тему, а альты и басы играют роль аккомпанемента. Заканчивается хоровая партитура повтором вступительных аккордов первой части, передавая интонации плача, голошения. Отсутствие заключительной полной тоники создаёт впечатление недосказанности.

Помимо Владимира Оловникова, как было указано выше, к стихотворению М. Танка «Партизанские окопы» обратился Григорий Пукст. Этот хор был написан композитором специально для тогдашнего хора белорусского телерадиокомитета (нынешний хор Национальной телерадиокомпании РБ), которым автор руководил в то время.

В этой партитуре отразились многие черты стиля композитора: отсутствие быстрых темпов, трёхчастность формы, в которых крайние части повествовательно-описательного характера, а середина более действенная, построенная по принципу контраста с устремлением кульминации. Гомофонно-гармонический склад фактуры с использованием элементов полифонии, наличие ладовой переменности и мажора-минора. Григорий Пукст прекрасный

мелодист. Он пишет, сочетая интонации белорусского народного песенного творчества, русского бытового романса, опирается на лучшие образцы классической вокальной лирики. В отличие от Оловникова, у которого образы реально видимы, Пукст передаёт в произведении общее эмоционально психологическое состояние. Ритм крайних частей напоминает медленный марш, который в свою очередь ассоциируется с траурным шествием. Своеобразная законченность первой части, где есть и своя кульминация не совсем типична для хорового творчества композитора.

Средняя часть хора состоит из двух эпизодов. Первый представляет собой модуляционный период квадратного строения. В этом эпизоде, идя за поэтическим текстом, композитор отходит от описательного лирического характера первой части, противопоставляя ей лирический эпизод. Такой контраст подчеркнутый не только сменой ритма, метра, мелодии, которая приобретает черты песенности, но и фактурой, которую композитор «осветляет», поднимая голоса в высокий регистр звучания. Второй эпизод, контрастный первому как по характеру, так и по способу изложения фактуры. Лирические образы сменяются героическими. Песенная тема исчезает. Вместо неё появляется другая упругая и суровая мелодия, которая развивается в хоровом фугато. Такая конструкция потребовалась композитору для динамичной подготовки кульминации, в которой использовано аккордовое изложение с характерным пунктирным ритмом марша. Яркое мажорное звучание *tutti* в конце эпизода – типичный прием многих произведений советского периода, прославляющих великий подвиг народа, своеобразная дань памяти. Реприза почти полностью повторяет первую часть. Таким образом, Пукст показывает своё личностное отношение к происходящим событиям, нет реальных зримых образов, есть только музыкальная реакция на стихотворение М. Танка. Не смотря на то, что произведение написано в жанре миниатюры по своему идейному, смысловому содержанию, по концентрации использованных музыкальных средств оно несёт

в себе черты хоровой поэмы. Композитор утверждает идею: никто не забыт, ничто не забыто, ибо память о героях, отдавших свою жизнь за свободу и счастье народа, будет жить вечно.

Таким образом, в соответствии с вышеизложенным можно сделать следующие выводы:

1. Военная тематика в белорусской хоровой музыке является одной из самых востребованных в разных жанрах музыкального искусства.
2. События ВОВ трактуются композиторами с точки зрения четырех аспектов (идея всенародной борьбы против оккупантов; патриотизм советских людей; партизанская тема; философское осмысление войны с точки зрения современности)

Один и тот же литературный текст может иметь несколько музыкальных интерпретаций схожих либо кардинально отличающихся друг от друга в зависимости от стилистики музыкального языка автора, о чем свидетельствуют хоры Г. Пукста и В. Оловникова.