

*Н. В. Мацаберидзе (Витебск),
преподаватель кафедры теории музыки и музыкального инструмента
Витебского государственного университета им. П. М. Машерова, аспирант
Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси*

СТИЛЬ МОДЕРН И СОВРЕМЕННАЯ БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА В КУРСЕ ИСТОРИЧЕСКИХ И ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВ

Необходимым условием естественного функционирования, профессионального образования в учебных заведениях искусств является тесная взаимосвязь исторических, теоретических и специальных дисциплин. Это требует активного включения стилевого феномена в программы обучения. Категория “стиль модерн” — одна из самых популярных в музыкознании. Стиль включает в себя весь комплекс “духовного” (образного, содержательного) и “материального” (формально-языкового) начал в музыке. Наиболее емким представляется понятие стиля. Сюда относятся содержание, средства музыки, которые входят в систему музыкального мышления.

Известны два вида освоения стиля. Это: *хронологический*, когда последовательно изучаются стили по мере их исторического возникновения; *диахронический*, то есть фрагментарное изучение стилевого содержания и параллельное освоение различных стилевых тенденций.

Постижение художественных стилей включает как необходимый компонент художественной культуры специфику национального. Национальное в искусстве — это своеобразная форма выражения определенного духовного содержания, человеческих идей и устремлений, присущих конкретной национальной общности, этносу. И в этом широком толковании понятия национального, как пишет С. Людке-

вич, “искусство, включая музыку, должно быть от самых своих начал и на всем протяжении творческого развития национальным, то есть зависимым и отвечающим пламенным признакам той народной сферы, из которой оно вышло, признакам, образовавшимся в силу известных географических, исторических или каких-либо других условий”¹.

Вот почему особый интерес представляют стилевые особенности белорусской музыкальной культуры. Свообразие обусловлено сложным путем развития, который прошла белорусская нация на пути к формированию своего национального художественного стиля.

Территория Беларуси входила в состав разных государственных образований: Великого княжества Литовского (XIII—XVI вв.), Речи Посполитой (XVI—XVIII вв.) и Российской империи (конец XVIII — начало XX в.). Поэтому становление и развитие собственно белорусской культуры проходило в окружении, взаимосвязи и переплетении с другими культурами.

Однако до сих пор еще существуют “белые пятна” в стилевой эволюции белорусской музыки, которые необходимо ввести в общий исторический процесс развития культуры в целом. Речь идет о *стиле модерн*, который заявил о себе в советской (позже в белорусской) музыке с 60-х годов. Стиль модерн в музыке — это

яркое явление, не оформленное, однако, в художественное движение, скрепленное манифестом или программой.

Развитие стиля модерн на территории Беларуси протекало в тесном контакте с русскими художниками, музыкантами, балетом. С установлением советской власти стиль модерн постепенно утрачивает позиции лидера. Это и понятно: тоталитарный режим не приветствовал элитарного искусства — утонченного, рафинированного, понятного лишь определенной группе знатоков, профессионалов, но совершенно неприемлемого для рабочего, колхозника, простого труженика. Поэтому в 30-е годы стиль модерн исключается из официального советского искусства². Его путь в России и Белоруссии искусственно прерывается. Стиль модерн “эмигрирует” на Запад, где он продолжает свое развитие, оказывая заметное влияние на западноевропейское искусство. В результате — стиль модерн выпадает из советского искусства, начиная с 30-х годов и вплоть до 60-х. Именно в шестидесятых в советском музыкальном искусстве появились произведения, которые своей тематикой, образностью и стилистикой напомнили произведения начала века, в частности произведения И. Стравинского — первого представителя стиля модерн в музыке.

В белорусской музыке 60—90-х годов проявлениями стиля модерн стали: преобладание синтетических жанров (хоровой обряд, хоровые игры, вокально-симфоническое действие, концерт-феерия); культивирование “новой фольклорной выразительности”, что позволило сформировать новые принципы структурирования музыки (в связи с новым типом образности). Стиль модерн в белорусской музыке вырабатывает свою систему языка, сначала во многом ориентированного на творчество И. Стра-

винского, а затем — на индивидуальный, творческий метод композитора. Сформировавшаяся система стиля, представленная произведениями Е. Глебова, А. Мдивани, В. Доморацкого, Л. Шлег, П. Альхимовича, Г. Гореловой, В. Кузнецова, В. Курьяна, В. Помозова, А. Литвиновского, отражает региональную форму общеевропейского стиля модерн³.

Исследуя пути развития стиля модерн в белорусской музыке, следует четко обозначить те направления, которые определяют сущность региональной формы стиля. Важной их чертой является стремление к смешению новых видов композиторской техники с конкретными (для каждого направления) идиомами стиля. Таким образом, в белорусской музыке 60—90-х годов выделяются три ветви стиля модерн: 1) ориентация на архаику; 2) театрализованный стиль модерн, ориентированный на экстравагантность в музыке; 3) ориентация на эстетизм, отражающая известное стремление к “чистому искусству”. Привлечение джазовой стилистики и “музыкальной живописи” образует стилевые фланги ориентаций. Отметим некоторую историческую осторожность данной классификации, поскольку в ее основе лежит принцип реконструкции истинного стиля модерн в искусстве.

1. *Архаическая ориентация* стиля модерн в музыке основана на синтезе фольклорных истоков и “техник” нового времени сквозь призму активных связей со стилистикой И. Стравинского, в которой максимально концентрируются острая экспрессия, драматизм и резкие эмоциональные сдвиги.

“Архаика” в стиле модерн позволяет раскрывать семантику, не связанную непосредственно с культурой древности, ибо современный композитор предлагает свое понимание архаики и видение прошлого. Его метод работы

связан со стремлением к микротематизму, максимальному обнажению терпкости ладоинтонационных контуров и построению сложной формы на основе простейшей попевки. Все это ассоциативно приближено к искусству древнего славянского орнамента. Яркими образцами белорусской музыки, ориентированной на архаизированную стилистику (И. Стравинского), являются: балет Е. Глебова "Избранница" (1969), оратория А. Мдивани "Ванька-встанька" (1972), кантата "Як хадзіў камар у сваты" (1972) и поэма-сказка "Иван — крестьянский сын" (1985) В. Войтика, вокально-симфоническая картина "Игрища" (1983), оратория "Сказ пра Ігара" (1985), вокально-симфоническое действо "Гуканне вясны" (1986) и концерт-феерия "Юрьев день" (1989) Л. Шлег, а также Концерт для гобоя с оркестром (1983) и сюита для гобоя соло "Снетагорскія фрэскі" Г. Гореловой и др.

Архаическая ориентация стиля модерн есть исторически первая ветвь стиля модерн в белорусской музыке (проявила себя уже в 60-е годы). Она вобрала в себя такие стилистические идиомы, как "стилизация", "декоративность", "условность действия" через прием "остранения". Произведениям присущи устойчивые признаки архаики, которые определили мелодическую попевочность, тембровость, полиладовость и ритмическое остинато по типу "остинато Стравинского".

2 *Театрализованный стиль модерн, ориентированный на экстравагантность в музыке* связан с усилением принципов зрелищности в инструментальных жанрах, что привело к созданию уникальных жанровых сплавов, в которых совмещаются элементы музыкального действия и внемузыкального фактора (партия чтеца с текстовой программой) в общей драматургии развития. Таковы сочинения В. Курьяна — цикл пьес для фортепиано и чтеца "Жартоўны ты-

дзень" (1979), "Лебедь, рак и щука" для скрипки, фагота и кларнета (1980), вариации для цимбал "Перезвоны" (1981), жанровая сценка на стихи Р. Бернса для баса и ударных (1984); произведения В. Кузнецова — кантата "Вясковыя святы" для хора и камерного ансамбля (1982), сюита для симфонического оркестра "На кірмашы" (1984), детские хоровые игры "Ладушки" (1985), обряд-действие "Палескае вяселле" (1993). Сочинение П. Альхимовича ("Концерт для Полины Осетинской" ("Сны Полины" (1987)) в полной мере раскрывает идею слияния искусств в едином действе, которую декларирует стиль модерн. Она отразилась в необычном исполнительском составе произведения — фортепиано, симфонический оркестр, синтезатор, "партия света", пение птиц и герой "комедии масок" Арлекино, — обусловивших нетривиальную звуковую лексику.

Об использовании в атрибутике стиля внемузыкального начала говорят следующие определения жанров: "хоровой обряд" как совмещение хорового цикла с театральными элементами жанровой зарисовки; "хоровые игры", где условно трактовано "сценическое" действо (необходимым компонентом в них становятся движение, жест, миманс, которые обуславливают музыкальный язык произведения); "музыкальные рисунки", представляющие собой аналогию с принципами изобразительного искусства; разного рода "жанровые сценки", которые также предполагают условное инструментальное действо в результате проникновения принципов сценарной драматургии в несценическую музыку.

Среди языковых особенностей этой ветви стиля модерн в музыке следует назвать поиски композиторов нетрадиционных тембровых ансамблей, создающих необычную звуковую атмосферу (В. Курьян "На перекрестке" для двух домр, фортепиано и

ударных (1987), “Adagio” для скрипки, альты и цимбал (1988)); частая трактовка вокала в качестве “инструментального” голоса (П. Альхимович “Белорусская бахиана” (пение без слов, 1983)) и заметное усиление роли “ударности” инструментов в разнообразной трактовке ритма (В. Помозов сюита “Вясковыя музыкі” (1980)). Все эти тембровые находки формируют в условиях традиционного инструментария новую “экстравагантную” звуковую среду, в которой тембр исполняет роль полноправного “персонажа” театрального действия.

Таким образом, вторая ветвь региональной формы стиля модерн в музыке направлена в своем движении на формирование особой звуковой среды, доступной пониманию слушателей. Использование нестандартных сочетаний тембров, намеренно броской интонационности позволяет персонифицировать музыкальный язык и “сценарную” драматургию произведения и образовать новые жанровые сочетания.

3. *Ориентация на эстетизм* стиля модерн в музыке выражается в гиперболизации изысканного звучания и утонченной образности. Это связано с проникновением в язык профессиональной музыки джазовых элементов, которые затрагивают интонационно-ритмическую природу, инструментарий и методы тематического развития. Во многом музыкальные знаки джаза “перекликаются” с языковыми нормами стиля модерн, поэтому их синтез органично и естественно отражает подчеркнута изысканную образность.

60-е годы знаменуют эпоху “легализованного джаза”. Одним из первых обращений к синтезу профессиональных и джазовых традиций в белорусской музыке является Концерт для оркестра В. Доморацкого (1987). Созданный под непосредственным

влиянием “Ebony concerto” И. Стравинского, он воссоздает стилистическую атмосферу 20—30-х годов. Концерт в джазовом стиле для саксофона-альты и оркестра П. Альхимовича, “Регтайм” для скрипки и фортепиано В. Кузнецова (1987), регтайм “Старые часы” для фортепиано А. Литвиновского и другие инструментальные миниатюры позволяют говорить об интересе к новой звуковой лексике на основе строгих структур и определенной стилистической модели. Причины тому — социально-общественные, позволившие музыкантам проникнуть в стихию джазовой импровизации, бывшей некогда под запретом.

Одной из разновидностей этой ветви стиля следует считать увлечение композиторов “музыкальной живописью”. В этом также раскрываются возможности синтеза, соприкосновения музыки с другими видами искусств. Создание звукового аналога живописным полотнам проявляется в творчестве композиторов, склонных по типу своей психологической организации к синтезу разного рода искусств. Среди таких композиторов назовем А. Мдивани (симфоническая поэма “Фрески”, 1967), С. Кортеса (фортепианный концерт “Каприччос” (1969), написанный на серию рисунков Ф. Гойи), Л. Шлег (вокально-инструментальный цикл из 5-ти частей-картин Беленицкого-Бирули “Кобальт синий”, 1973), Г. Горелову (две пьесы для виолончели соло “Импровизация” и “Танец” по картинам А. Матисса, 1989).

Важной особенностью всех ответвлений стиля модерн в музыке является общая динамика исторического развития его региональной формы: от архаической ориентации 60-х годов — к эстетизму 90-х.

Таким образом, совершенно очевидно, что полная картина стилистического развития современной белорусской музыки (60—90-х годов) невозможна без включения в нее стиля модерн.

Важно при этом отметить, что, существуя в условиях европейской музыкальной культуры, стиль модерн в Беларуси ищет свой путь проявления, который отражают выделенные “ветви”. Путь этот связан с ролью традиций, сложившихся и устоявшихся

форм музыкального мышления, которые находятся во взаимосвязи с новыми языковыми (звуковыми) явлениями. Синтетическая сущность стиля позволяет говорить о нем как в исторических курсах учебных заведений искусств, так и теоретических.

¹ *Людкевич С.* О национальном в музыке // Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы Междунар. науч. конф. Мн., 1999. С. 67.

² Этот процесс точно отражают слова В. Полевого: “Вспышки революционного творчества сталкиваются со строго упорядоченной государственной культурной политикой, а тоталитарные режимы все твердой рукой подавляют художественный авангардизм”. (См.: *Полевой В.* Малая история искусств. М., 1996. С. 163.)

³ Интерес к стилистике модерна в музыке характерен для советской музыки этого периода. Об этом говорит целый ряд сочинений советских авторов: Р. Щедрин — балет “Конек-горбунок” (1960), опера “Не только любовь” (1961), концерт для оркестра “Озорные частушки” (1963); С. Слонимский — “Песни вольницы” (1959), Соната для скрипки соло (1964), опера “Виринея” (1967); В. Торнис — хоровая сцена “Заклятие железа” (с шаманским бубном) 1972 г., цикл “Ингерманландские вечера”; Н. Сидельников — концерт для двенадцати инструментов “Русские сказки” (1968), цикл “Сокровенны разговоры” (1975) и др., в которых разрабатываются различные языковые и стилевые идиомы.

*Н. А. Ролик (Минск),
методист лаборатории научного и методического обеспечения
учебных заведений культуры и искусства БелГИПК*

СЕМАНТИКА РИТМА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ: ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

В последние годы в науке, а также и в образовании, все более заметна интеграция различных областей знания. Достаточно указать на очевидную тенденцию к проникновению математического числа в “святая святых” многих наук: кибернетика и биология, кибернетика и лингвистика (Н. Винер), фрактальные музыкальные композиции (Я. Ксенакис, П. Булез), объяснение различных научных исследований с философских позиций и т.д. Сверхскоростная доступность информации в XX, а теперь уже в наступившем XXI веке, как нельзя кстати, способствует

возникновению интегрированного метода изучения, который “призван” не только заполнить белые пятна той или иной науки, но и значительно расширить ее границы в пестром интеллектуальном пространстве. На наш взгляд, колы речь идет о таком первопричинном явлении в музыке, как ритм (первопричинном в связи с высказыванием Г. фон Бюлова — “В начале был ритм!”), то в данном случае разнообразный научный контекст будет необходим.

Приведем один факт, свидетельствующий о весьма насущной проблеме