

движется к своей заветной цели – морю. В этом и заключается глубокая философичность этого музыкального произведения, отражающая мировоззрение китайской нации в целом.

Гучжэн прекрасно подходит для воссоздания картин природы средствами музыкального искусства. Многие другие композиторы также оценили такую живописность звучания гучжэна. Среди традиционных произведений также есть много мелодий, передающих «звучание» воды, например, «Высокие горы, текущие воды», «Песня дунхайских рыбаков», «Вечерняя песня в рыбацкой лодке» и др. Выбирая тему «звучания» воды, композиторы обычно использовали устоявшиеся техники исполнения на гучжэне – чаще всего это щипки струн, которые напоминают падение капель, или быстрый перебор струн, чтобы передать звуки журчания реки. Однако «Лесной ручей» выделяется среди всех произведений. Композитор Е Сяоган смог по-особенному раскрыть эту тему. С одной стороны, в его произведении проявилось более глубокое выявление художественных возможностей гучжэна. С другой стороны, композитор показал многообразие техник исполнения на этом древнейшем музыкальном инструменте. Умелое применение этих техник помогло максимально раскрыть напряжение в произведении, придать новое очарование традиционному музыкальному инструменту. Следует подчеркнуть, что гучжэн звучал как современный музыкальный инструмент, обладающий большими возможностями музыкальной выразительности. В-третьих, самое важное, что в произведении композитор подчеркнул метафоричность образа ручья, создав глубокий обобщенно-философский образ. Именно этот образ и предопределил драматургию музыкального произведения.

В структуре музыкальной формы «Лесного ручья» легко угадываются европейский музыкальный принцип поэчности. Используемые творческие приемы можно назвать очень свободными, но их объединяет тематическое единство. Музыкальная тема развивается последовательно, но в каждом эпизоде композитор находит способ подчеркнуть обогащение образно-художественного содержания.

Таким образом, в пьесе «Лесной ручей» Е Сяоган показал, насколько «отзывчивым» на требования современности может оказаться старинный музыкальный инструмент. «Лесной ручей» показывает пример того, как можно объединить накопленный с древности до наших дней музыкальный опыт. Благодаря синтезу традиций и новаций в современном музыкальном искусстве Китая продолжает развиваться уникальный стиль, подтверждающий самобытность нашей национальной культуры.

Список литературы:

1. 管建华. 中西音乐文化比较的心路历程 陕西 陕西师范大学出版社 = Гуань, Цзяньхуа. Сравнение китайской и западной музыкальных культур/ Гуань Цзяньхуа. – ШаньСи: Изд-во шаньсиского педагогического ун-та, 2006. – 396 с.

Светлана Гродникова

ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРИНЦИПОВ ПЛАСТИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ФОЛК-МОДЕРН ТАНЦЕ

Фолк-модерн танец является частью хореографической фолк-культуры наряду с народно-сценическим, характерным, неоклассическим, стилизованным фольклорным танцами, не имеющими терминологической приставки «фолк», но в разной степени отражающими принадлежность к определенной национальности. Формирование фолк-модерн танца, представляющего собой синтез народного творчества и хореографии модерн, происходило в контексте общей культуры постмодернизма, под влиянием которой с середины 1970-х годов развивались мировая культура и искусство. В художественной практике идеи постмодернизма нашли свое воплощение в таких проявлениях как намеренная эклектичность, мозаичность, монтажный и коллажный принципы соединения частей произведения в единое целое; утрата значения авторского «голоса» и, соответственно, индивидуальности стиля; смешение стилей в рамках одного сочинения (полистилистика), интертекстуальное, контекстное мышление; ироничность, частое обращение к приемам гротеска и пародии, усиление игрового начала; концептуальное объединение дихотомических понятий (высокого и низкого, трагического и смешного, парадоксального и банального, элитарного и массового).

В хореографическом искусстве второй половины XX века влияние постмодернизма нашло выражение в смешении жанров и форм, появлении новых, ставших самостоятельными направлений, в том числе такого как фолк-модерн, для которого характерны универсализация хореографических приемов и свободное экспериментирование с джаз, стрит и другими формами современного танца. Отличительными особенностями произведений фолк-модерн хореографии, по мнению исследователя данного направления С. Устяхина [1], являются использование характерной лексики, «лаконичных штрихов в виде тонкой нити пластического мотива, своеобразной тематики, заключенной в поиске идентичности и корней, контрастное сочетание личного и народного (коллективного), общего и конкретного, этнического и национального» [1, с. 19].

Одним из условий развития фолк-модерн танца стало появление неофольклорного направления в музыке. В Беларуси яркими представителями этого течения являются такие фолк-модерн группы как «Палац», «Юр'я», «Крыві», «Джамбібум», «Osimira», «Shuma» и другие. Исполнители неофольклорной музыки,

являющиеся чаще всего также композиторами и аранжировщиками, используют сложные приемы интерпретации фольклора, синтезируют народную музыку с элементами других музыкальных систем.

Произведения современной фолк-модерн хореографии представляют собой сложные структурные образования, основанные на синтезе множества элементов, таких как музыкальный и хореографический тексты, пантомима, а в ряде случаев и средства экранного искусства, звучащее слово. Однако взаимодействие музыки и хореографии внутри отдельной композиции остается доминантным, поскольку оно заложено в самой природе хореографического искусства.

Отличительной особенностью современных постановок фолк-модерн танца является использование в качестве музыкальной основы чаще всего инструментальных неофольклорных произведений.

В процессе создания хореографической композиции современные авторы часто сталкиваются с проблемой отсутствия оригинального музыкального произведения, полностью отвечающего замыслу балетмейстера. Решение этой проблемы требует композиционно-драматургического соединения отдельных фрагментов как одного музыкального сочинения, так и различных произведений одного или нескольких авторов. Как правило, сложнейшую работу по образно-архитектоническому соединению музыкального материала выполняют хореографы. Иными словами, использование инструментальной нетанцевальной музыки в хореографии подчас предполагает, что балетмейстер берет на себя определенные композиторские функции, занимаясь монтажом музыкальных фрагментов, их структурной компоновкой. Такое формирование музыкального текста из отдельных частей разнородных, подчас стилистически антагонистичных произведений, зачастую бывает неудачным. Здесь все зависит от дарования и от музыкальной культуры тех, кто создает музыкальный текст хореографической композиции. Среди самых широко распространенных недостатков компоновки больших музыкально-хореографических форм надо назвать даже не столько очевидные промахи собственно музыкально-драматургического плана (отсутствие сквозной драматургии и единства тембровой палитры, спонтанный тональный план, несовпадение аранжировок и акустической обработки звука и т. д.), сколько в целом проблему стиля и художественного вкуса.

Иногда в соответствии с художественными задачами для создания музыкальной основы хореографической композиции требуется коллажное соединение фрагментов отдельных музыкальных произведений, отличающееся намеренным противопоставлением разнородной, зачастую разностилевой музыки.

Использование методов монтажа и коллажа является отличительной особенностью создания музыкального текста практически любого современного хореографического произведения. Пластическая ретрансляция инструментальной музыки в постановках современных балетмейстеров подразумевает самостоятельность процессов композиционного строительства в музыке и танце, приводящую, тем не менее, к развертыванию единого образного действия. При этом, будучи талантливо воплощенной на балетной сцене, музыка обретает способность сообщать зрителю некую дополнительную информацию, качество которой напрямую зависит от художественных достоинств хореографии.

Современные балетмейстеры при создании танцевальных постановок не имеют возможности совместной работы с композитором и практически всегда используют фонограммы. Исключение составляет коллектив «Госьціца» под руководством Ларисы Симакович. В 1990 году окончившая композиторское отделение Белорусской Академии музыки и выступающая как автор музыкальных произведений, Л.Симакович неожиданно заявила о себе как о балетмейстере и танцовщице, поставив и исполнив вместе с участниками организованного ею коллектива одноактный балет. В 1994 году работа Л.Симакович «Интуиция мифа» завоевала I премию на национальном конкурсе в рамках Витебского фестиваля IFMC. Этот спектакль – «первая проба театра перевести закодированный язык фольклора белорусов на язык пластики. Это – попытка современным разумом и эмоциями понять ту информацию, которая дается каждой нации в начале ее рода» [3, с. 25].

Уникальность коллектива «Госьціца» состоит в том, что в большинстве спектаклей, поставленных в этом театре, используются музыкальные сочинения, написанные Л.Симакович. Композитор создает необычную, яркую, выразительную музыку, включающую ультрасовременные звучания, авангардистские приемы, сплетающиеся с речевыми и вокальными фрагментами аутентичного фольклора. Всю глубину и символизм своих музыкальных текстов Л.Симакович очень точно переносит в текст хореографический, в котором она «дерзко смешивает многие пластические системы, вплоть до модерна, точнее, создает свою хореографию, свободную от каких-либо канонов» [3, с. 24]. Полифония музыкальных красок, ритмов, звуков, движений, организованная в единое динамичное целое, представляет собой тонкую стилизацию древней фольклорной мистерии, взгляд на архаику глазами современного человека.

Итак, можно констатировать тот факт, что в современной фолк-модерн хореографии принципы пластической ретрансляции инструментальной музыки лежат в русле общего хода художественной культуры постмодернизма. Средства музыкальной выразительности в фолк-модерн танце выступают в сложном метафорическом преображении звуковых образов в образы пластические, при этом художественное качество пластического воплощения музыки проявляется в точном и многомерном стилизованном соответствии движущей природы музыки и хореографии.

Современная пластическая интерпретация неофольклорной музыки, органически включенная в контекст талантливых концептуальных замыслов балетмейстеров, беспредельно расширяет границы образного

и лексического пространства хореографии, способствуя созданию новых хореографических произведений высокого художественного достоинства.

Список литературы:

1. Устьяхин, С.В. Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / С.В. Устьяхин. – Саранск, 2006. – 21 с.
2. Ильин, И.П. Постмодернизм: От истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / И.П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 256 с.
3. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о белорусской хореографии / Ю.М. Чурко. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

Татьяна Волчок

ИСПОЛИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АНСАМБЛЯ СТАРИННОЙ МУЗЫКИ «КАМЕРНЫЕ СОЛИСТЫ МИНСКА»

В Беларуси в современной музыкальной исполнительской практике большой интерес вызывает старинная белорусская и зарубежная музыка. Появляются профессиональные и любительские коллективы, которые ориентируются на исполнение произведений XVII-XVIII веков. Среди них можно назвать коллективы: «Классик-Авангард», ансамбли старинной музыки «Контрданс», «Кантабиле», «Пастораль» и др.

Некоторые коллективы исполняют произведения в аутентичной манере. Среди них – ансамбль «Камерные солисты Минска», музыканты которого специализируются на исполнении музыки эпохи барокко, галантного стиля и ранней классической музыки в исторически ориентированной манере. Репертуар ансамбля очень широк: как небольшие по составу камерно-инструментальные произведения, так и масштабные сочинения И.С.Баха («Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», Месса си минор), Д.Букстехуде (оратория «Membra Jesu nostri» «Тело нашего Иисуса»), Г. А.Бенды (мелодрама «Ариадна на Наксосе») и другие.

«Камерные солисты Минска» регулярно выступают на сценах большого и малого залов Белгосфилармонии. Ансамбль сотрудничает с Государственным камерным хором Республики Беларусь и с известными белорусскими музыкантами-инструменталистами (Н.Марецким /мандолина/), композиторами (В. Копытько), вокалистами (Н.Акининой /меццо-сопрано/ – солисткой Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь) и др. Коллектив с большим успехом гастролирует во многих зарубежных странах (Россия, Германия и др.).

Художественным руководителем и создателем коллектива является Дмитрий Зубов. Музыкант родился в Ленинграде, где окончил Хоровое училище им. М.И.Глинки, затем Ленинградскую консерваторию как пианист (класс профессора В.В.Нильсена), как хоровой и симфонический дирижер (класс преподавателя В.И.Нестерова и профессора И.А.Мусина), а также как органист (класс преподавателя Т.М.Часовой). После окончания учебы музыкант два года работал дирижером Волгоградского симфонического оркестра и вскоре получил диплом на Международном конкурсе дирижеров им. А.Тосканини в 1989 году в Италии. С этого периода Д. Зубов стал активно интересоваться особенностями исторически ориентированного исполнительства. Музыкант организовал ансамбль «Collegium musicum Wolgograd», с которым многократно выступал в России, Беларуси, Германии, Бельгии, Голландии, Швейцарии и др. [1].



Рисунок 1 – Дмитрий Зубов, руководитель ансамбля «Камерные солисты Минска».



Рисунок 2 – Александр Юденков – исполнитель партии Евангелиста, тенор (слева), Татьяна Белькевич (в центре с теорбой), Дмитрий Зубов – дирижер (справа), «Камерные солисты Минска». «Страсти по Иоанну» И.С. Бах, 18 апреля 2014 года, Минск, большой зал Белгосфилармонии.