

вующим в аккомпанементе. Партия скрипки фактурно и интонационно во многом сходна со скрипичным сопровождением побочной партии I части, а следовательно, и с первым — вопросительным лейтмотивом. В самом конце, когда накал энергии достигает предела, появляется третий лейтмотив.

Таким образом, ответ дает лишь финал, и все сомнения разрешаются именно в нем. Лейтмотивом народного характера заканчивается вся соната.

Применение системы лейтмотивов, их роль и значение в цикле наводят на мысль о программности и этой сонаты. Возможно, что в ее основе, как и в основе Сонаты ре минор, лежит вопрос о сущности бытия. Художественными средствами музыки Э. Тырманд предлагает такой ответ: смысл жизни — в постоянном обновлении, активной деятельности и вечной нерушимой связи с народом.

Такова позиция композитора, выраженная в сонатах для скрипки и фортепиано. Написанные ярким, современным музыкальным языком и воплощенные в оригинальных формах, они выделяются среди всех сочинений этого жанра, созданных советскими композиторами в последнее время.

Р.Г. КОЛЕНЬКО, канд. искусств. (МИК)

### О НЕКОТОРЫХ ЧЕРТАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В СПЕКТАКЛЯХ ПО ПЬЕСЕ А. МАКАЕНКА "ТРИБУНАЛ"

В драматических театрах Советского Союза трагикомедия "Трибунал" известного белорусского писателя А. Макаенка идет давно и получила заслуженное признание у публики и критики. В театре музыкальной комедии она появилась в сезоне 1983/84 гг. Музыка оперетты "Судный час" написал белорусский композитор Г. Сурус. Этот спектакль был включен в программу IX съезда композиторов Белоруссии, проходившего в ноябре 1984 г., и положительно оценен музыковедами и критиками.

По мнению исследователей проблемы музыки в спектакле<sup>1</sup>, драматический театр последнего десятилетия настойчиво обращается к музыкальному искусству, используя не только его эмоционально-смысловые, образные, изобразительные качества, но и некоторые принципы музыкальной формы, драматургии<sup>2</sup>. Один из самых музыкальных современных советских режиссеров М. Захаров подчеркивает, что "сегодняшний драматический театр, стремясь к воплощению правды жизни современного человека в условиях современного мира, передает этот мир через образный строй спектакля, в котором с каждым годом все возрастает роль музыки и пластики"<sup>3</sup>. Еще в середине прошлого века, в 1857 г., русский музыкальный критик А.Н. Серов в статье "Малоизвестное произведение Глинки", посвященной музыке к драме Н.В. Кукольника "Князь Холмский", обратил особое внимание на музыку в драматическом театре: "Какое великое пособие для драматического впечатления звук музыкальный! Таинственную силою своею проникая в глубину души, высказывая ее настроение с таких сторон, которые не доступны ни слову, ни сценическому исполнению, музыка рождает драму в драме, открывает для поэтической мысли новые, необъятные горизонты... Музыка хорошая, превосходная и нарочно для драмы написанная, увеличивает достоинство самой пьесы настолько, что и

меру сыскать трудно"<sup>4</sup>. Из этих высказываний, разделенных столетним периодом, видно, что на различных этапах исторического развития драматического театра музыка играла в нем важную роль.

В творчестве же советских режиссеров, в частности таких, как В. Мейерхольд, Ю. Завадский, Г. Товстоногов, Л. Варпаховский, она стала необходимым "голосом" театрального спектакля, органично звучащим в его полифонической партитуре.

Белорусский режиссер В. Раевский каждой новой своей постановкой подтверждает, что для него спектакль немислим без музыки, что в его сценическом видении каждой пьесы есть особый музыкальный ряд, благодаря которому спектакль оживает, приобретает неповторимые черты и специфический образный строй. Содружество В. Раевского с белорусским композитором С. Кортесом в этой области дает хорошие плоды: создано немало интересных спектаклей разной тематики, одним из которых является "Трибунал".

Для творчества С. Кортеса характерно пристальное внимание и тяготение к театральным жанрам и формам, к выразительности художественного слова. Без преувеличения можно сказать, что по природе своего таланта С. Кортес — театральный композитор. Он создал две оперы — "Джордано Бруно" и "Магушка Кураж", оратории "Памяти поэта" (на стихи Я. Купалы) и "Песня о Кубе", вокально-симфоническую поэму "Пепел" на стихи Э. Межелайтиса, вокальные циклы на стихи А. Вертинского, С. Маршака, Ф. Гарсиа Лорки, В. Шекспира, М. Танка, ряд различных романсов, хоров. С. Кортес много и успешно работает над музыкальным оформлением спектаклей с известным и любимым в нашей республике коллективом купаловцев.

Музыкальное сопровождение в спектакле "Трибунал" не отличается разветвленной самостоятельной музыкальной драматургией, законченными музыкальными характеристиками-образами. Ему не свойственна та доля относительной самостоятельности, которая дает театральной музыке возможность жить отдельно, вне спектакля. Музыка к спектаклю "Трибунал" всецело принадлежит ему, как бы растворяется в нем, неотделима от его атмосферы и может быть воспринята только в данном контексте. Такого рода музыкальное оформление выполняет функцию гармонического сопровождения, и в основе его формообразования лежит принцип сюжетной музыки. Естественно и органично подчиняясь драматическому действию, она помогает характеризовать персонажей, содействует сюжетным поворотам, создает нужную атмосферу и задает необходимую тональность всему спектаклю.

Главная черта музыки в "Трибунале" — ярко выраженный народный колорит. И это не случайно: спектакль В. Раевского в отличие от сценической версии этой пьесы в оперетте Г. Суруса направлен на раскрытие не столько драматических военных событий, сколько белорусского народного характера в этих условиях, воплощенного в разных представителях семьи Терешки Колобка. Ключ к пониманию этого спектакля, на наш взгляд, находится в образно-эмоциональной сущности главного персонажа. Терешка, блестяще сыгранный народным артистом БССР Г.С. Овсянниковым, не герой войны, а бесхитростный белорусский крестьянин, каждое слово и движение которого пронизаны народным юмором, острой, порой грубоватой шуткой. Это по-своему глубокий и мудрый человек, по-сыновьи любящий свою землю и ненавидящий того, кто стремится надругаться над ней. Поэтому принятие Терешкой предло-

жения стать у немцев старостой, чтобы иметь возможность помогать партизанам, воспринимается не как героический поступок, хотя таковым является, а как естественное движение его души, единственно возможное решение для такого человека, как он, в подобных условиях.

Режиссерское видение спектакля через концентрацию народно-национальных черт в образе Терешки определило направление и строй музыкального сопровождения. Его народный колорит, проявившийся в тематическом (близкий к народно-песенному интонационно-ритмический материал) и темброво-инструментальном звучании, органично включается во всю звуковую атмосферу постановки. Сочной белорусской речи живо и непосредственно аккомпанируют простые напевные мелодии флейты и цимбал<sup>5</sup>.

Так как основное значение музыки в любом драматическом спектакле определяется тем, насколько она помогает раскрытию темы постановки, то можно с уверенностью сказать, что в "Трибунале" музыка выполняет эту свою функцию в высшей степени успешно. Композитор чутко уловил интонацию спектакля, подчеркнув и усилив ее специфическими музыкальными средствами.

Несколько иной аспект темы избран композитором Г. Сурусом и либреттистами А. Макаенком и А. Вольским в оперетте "Судный час". Подчиняясь законам драматургии музыкально-драматического произведения, они усилили военно-героическую линию в теме, чтобы лучше подчеркнуть контрастность двух противоборствующих сил: силы, несущей зло, разрушение и порабощение, — фашизма, и силы сопротивления ему как естественного проявления национальной гордости народа и советского патриотизма.

Прежде чем характеризовать черты музыкальной драматургии оперетты Г. Суруса, несколько слов следует сказать о военной тематике в этом жанре. Со словом "оперетта" обычно ассоциируется представление о легкой развлекательной музыке преимущественно лирического характера, о забавных, не лишенных комических ситуаций сюжетах. Большинство оперетт классического и современного репертуара подтверждают именно такое представление. В лучших своих образцах советская оперетта развивает традиционные черты этого жанра, его исторически сложившиеся законы и условия существования. Однако такой взгляд на тематику оперетты неполный, он освещает проблему жанра лишь с одной стороны — со стороны традиций, унаследованных современной опереттой от того, что выработано в процессе ее развития.

В наше время, особенно в 60–80-е гг., в оперетте произошли большие изменения, велись и ведутся споры и дискуссии о дальнейшей трансформации жанра и его возможностях, о появлении новых черт и особенностей. Это связано в первую очередь с расширением и углублением содержания оперетт, с отображением в них серьезных тем<sup>6</sup>. Нет сомнения в том, что военная тематика отвечает этим новым требованиям. Для этого достаточно вспомнить такие оперетты, как "Свадьба в Малиновке" Б. Александрова, "На рассвете" и "Четверо с улицы Жанны" О. Сандлера<sup>7</sup>.

В 1968 г. в Бобруйском музыкально-драматическом театре состоялась премьера первой белорусской оперетты на военную тему Ю. Семеняко "Поет жаворонок" о судьбе молодой певицы, которая в годы войны стала подпольщицей и выполняла важное задание партизан<sup>8</sup>. Новым сочинением подобного плана стала оперетта Г. Суруса "Судный час". Половина успеха любого теат-

рального спектакля, особенно музыкального, зависит, как известно, от качества его драматической основы. Думается, что Г. Сурус сделал правильный выбор: широкий показ в пьесе А. Макаенка жизни белорусского народа через типичных его представителей дал композитору богатые возможности для создания ярких, запоминающихся музыкальных персонажей.

В основе музыкальной драматургии оперетты лежит органическое взаимодействие и взаимообусловленность четырех интонационных сфер-образов, характеризующих всех ее действующих лиц – и положительных и отрицательных.

Наиболее широко представлен комплекс шутливо-юмористических, комических интонаций и ритмических оборотов, которые занимают центральное место в обрисовке основных героев – Терешки Колобка и его жены Полины. Музыкальные характеристики этих персонажей в оперетте решены в том же плане, что и в драматическом спектакле. Уже при первом его появлении музыка носит шуточный танцевальный характер с юмористическими интонациями у деревянных духовых инструментов, а его вокальная партия отличается преобладанием кратких фраз, построенных на простых мотивах, напоминающих певучую мелодику белорусской речи. Терешка в спектакле – обобщенный образ белорусского крестьянина, не лишённого мягкого юмора. Эта черта характера главного героя подчеркивается белорусской народной песней "Чаму ж мне ня пець", приобретающей в оперетте лейтмотивное для образа Терешки значение. Ее игривая мелодия, строящаяся на неоднократно повторенных, как бы "подпрыгивающих" кварто-квинтовых интонациях, в соединении с танцевальной ритмикой польки создает музыкальный портрет народного балагура и шутника, любимца односельчан.

Совершенно иное звучание приобретают эти интонации в драматически-напряженных сценах с фашистами. Исполнение Терешкой комических куплетов-частушек под ударами кнутов немецких солдат (так хореографически решена центральная сцена первого действия) имеет глубокий этический смысл: символизирует не только жизненную стойкость, моральное превосходство советского человека, но и его непоколебимую веру в победу.

Близки к этому интонационному комплексу разнообразные лирические напевы, использующиеся для создания музыкальных портретов молодых персонажей пьесы, детей Терешки – дочерей Зины и Гали, невестки Нади, сына Володи. Наиболее развитой из них является, пожалуй, характеристика Володи. Его первый развернутый сольный эпизод в форме лирического романса (в конце первого действия) раскрывает образ чистого сердцем и душой юноши, глубоко переживающего трагические события войны и мечтающего отомстить за пролитую на его земле кровь. Последние слова его романса "Смерть за смерть, кровь за кровь" придают лирическому монологу героическое звучание и выражают отчаянную решимость Володи бороться с врагом. Именно эта решимость делает особенно мучительной мысль о "предательстве" отца, что в конце концов и определило трагическую судьбу юноши.

Отрицательные образы оперетты – немецкий комендант и полицией Сыродоев – четко обособлены от всех остальных персонажей. Музыкальное воплощение этих образов зиждется на использовании комплекса нарочито примитивных ритмо-мелодических оборотов эстрадно-джазового стиля, в которые нередко включаются откровенно пошлые и вульгарные мотивы. Эта интонационная сфера резко контрастирует по своей сущности и природе с двумя пре-

дышущими, что создает почти зримое противопоставление положительного и отрицательного начал средствами чисто музыкальной выразительности.

Четвертый круг интонаций – это интонации героического характера, которые выявляются при обрисовке как положительных, так и отрицательных образов, но, безусловно, с разным эмоционально-смысловым подтекстом. Особенно ясно прослеживаются они в вокальной партии Володи. Одной из лейттем героического плана в его характеристике является мотив из известной маршевой песни “Мы шли под грохот канонады”, прочно закрепившейся в нашем сознании как своеобразный символ настроенности на подвиг.

Героическое начало присутствует и в музыке сцены суда над Терешкой из второго действия, в тот момент, когда Полина вынуждена принять решение: лучше убить своего мужа, чем терпеть позор предательства.

Музыкальная характеристика немецкого коменданта и в его лице так называемого нового немецкого порядка также содержит некоторые ритмические и интонационные элементы героического плана, например пунктирный ритм и восходящие кварттовые скачки в мелодии, маршевые фанфарные призывы у труб и громкий барабанный бой, сопровождающие каждое появление коменданта. Однако все это имеет характер издевки и утрированной патетики – непременных атрибутов ложного героизма. У зрителей в результате этого не остается никакого сомнения относительно истинного пародийного смысла и значения этого приема.

Краткий анализ мелодического содержания оперетты позволяет сделать вывод о действенности интонационной драматургии, несущей основную идейную и эмоциональную нагрузку и определяющей суть музыкальных характеристик героев пьесы. Особенностью интонационной драматургии является сочетание индивидуального авторского материала и материала, заимствованного композитором из некоторых бытующих в жизни тем: песен, куплетов, которые имеют ярко выраженный смысл и ассоциируются у нас с определенной информацией. Г. Сурус смело и уверенно вводит в партитуру оперетты общеизвестные народные темы с целью создания обобщенных музыкальных характеристик. Как отмечалось, белорусская народная песня “Чаму ж мне ня пець” емко определяет суть образа Терешки, песня “Мы шли под грохот канонады”, посвященная подвигу юного барабанщика, в портретной обрисовке Володи символизирует единство всех молодых патриотов, готовых отдать свою жизнь за независимость Родины. Для музыкального выражения предательской сущности полиция Сыродоева композитор пользуется так называемыми воровскими куплетами “Гоп со смьком – это буду я”. Вся низость и пошлость этого персонажа, его ограниченность, тупость, бездуховность, а может быть, и воровское прошлое проявляются при помощи этих вульгарных куплетов. Применяя их, композитор совершенно определенно отвечает на вопрос, кто мог стать предателем родины. Использование подобного приема в интонационной драматургии оперетты оправдано, так как цитирование известных тем, приобретших значение определенного музыкального символа, делает характеристики героев более глубокими и убедительными.

Естественно, анализ интонационной драматургии не может дать полного представления о произведении, но интонационная сфера, как наиболее многозначная, образно-выразительная и емкая, является определяющей в раскрытии его идейной направленности.

- <sup>1</sup>Глумов А. Музыка в драматическом театре: Ист. очерки. – М., 1955. – 482 с.; Грум-Гржимайло Т. Музыка и драма. – М., 1975. – 47 с.; Козюренко Ю. Музыкальное оформление спектакля. – М., 1979. – 127 с.; Музыка в драматическом театре: Сб. статей. – Л., 1976. – 87 с.; Таршис Н. Музыка спектакля. – Л., 1978. – 128 с.
- <sup>2</sup>Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы: В 2 ч. – М., 1968. – Ч. 1. – 350 с.; Ч. 2. – 643 с.; Встречи с Мейерхольдом: Сб. воспоминаний. – М., 1967. – 622 с.
- <sup>3</sup>Сов. балет. – 1984. – № 3. – С. 7.
- <sup>4</sup>Серов А.Н. Избранные статьи/Под ред. Г. Хубова. – М.–Л., 1950. – Т. 1. – С. 177.
- <sup>5</sup>Коленько Р.Г. Музыка в драматических спектаклях, посвященных 40-летию освобождения Белоруссии // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – Мн., 1985. – Вып. 4. – С. 3–8.
- <sup>6</sup>Станишевский Ю. Краски украинской оперетты. – Киев, 1970. – 139 с.; Владимирская А. Звездные часы оперетты. – Л., 1975. – 135 с.; Янковский М. Искусство оперетты. – М., 1982. – 278 с.
- <sup>7</sup>Михайлов М., Яворский Е. Оскар Сандлер. – Киев, 1976. – 54 с.
- <sup>8</sup>Ракова Е. Оперетты Ю. Семеняко // Белорусская музыка. – Мн., 1975. – Вып. 1. – С. 14–23.

С.К. ЕРОХИНА (МИК)

## ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В БЕЛОРУССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX в. (к проблеме наследия)

Вторая половина XIX в. была отмечена активизацией культурной жизни городов Белоруссии, вызванной глубокими социально-экономическими переменами после отмены крепостного права. Искусство перестает быть доступным только представителям высшего сословия, оно проникает в среду разночинной интеллигенции, рабочих и крестьян.

Большое влияние на развитие белорусской культуры оказали такие важные события, которые произошли в русской музыкальной культуре, как организация "Русского музыкального общества" в Петербурге и Москве и открытие на его базе консерваторий (соответственно в 1862 и 1866 гг.). В последней четверти XIX ст. в Белоруссии также был организован ряд музыкально-литературных обществ: в Минске (1880), Витебске и Гродно (1883), Полоцке (1884), Бресте (1891), Бобруйске (1892) и других городах. Усилиями этих обществ проводились благотворительные вечера, сборы с которых шли в пользу самих обществ, а также нуждающихся учащихся гимназий. В программы вечеров включались концертные номера, значительную часть которых составляли хоровые произведения. Главными исполнителями в хорах были учащиеся гимназий и училищ. Выступления хоров в концертах способствовали популяризации хорового искусства и давали возможность воспитывать население эстетически, развивая его вкусы и интересы.

В 1892 г. в Минском городском училище был проведен литературно-вокальный вечер, на котором присутствовало большое количество учащихся из всех учебных заведений города. В Центральном государственном историчес-