

## АВАНГАРДИСТСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ЖАНРА БЕЛОРУССКОГО ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА

Герольд К. В.

*соискатель кафедры белорусской и мировой художественной культуры  
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Первым исследованием, посвященным развитию жанра инструментального концерта в белорусском музыкальном искусстве стала работа К. И. Степаневич «Белорусский концерт» [1]. В одном из разделов этой работы автор подробно характеризует образный строй, структуру и особенности музыкальной драматургии наиболее значимых в художественном отношении концертов для фортепиано, созданных в конце 1950-х – начале 1960-х годов. Особое внимание обращается на связь тематического материала произведений с народными песенно-танцевальными истоками. В поле зрения автора, наряду с собственно концертами, попадают и фантазии для фортепиано с оркестром (А. Аксакова, Е. Глебова, Д. Каминского), и концертно для фортепиано с оркестром народных инструментов (Г. Вагнера, Д. Смольского).

Существенный вклад в исследование жанра фортепианного концерта в Белоруссии монография И.Д.Назиной «Белорусский фортепианный концерт» [2]. В ней рассматривается процесс становления и развития фортепианного концерта в БССР, характеризуются особенности образного строя, композиционного и фактурного воплощения в наиболее ярких образцах этого жанра. Большое внимание уделяется проблеме формирования национально-характерных доминант, затрагиваются вопросы интерпретации сочинений. Опираясь на аналогичные исследования в СССР, в частности – Г. Орлова и Л. Раабена, И.Д.Назина выявляет пути развития фортепианного концерта в Белоруссии от концерта Клумова (1940) до «Каприччос» С. Кортеса и Второго концерта Д. Смольского (1975).

Рассматривая процесс возникновения и эволюции фортепианного концерта в Белоруссии как целостное явление, И. Д. Назина отмечает в нём три этапа: первый – 1920–1930-е годы, второй – 1940–1950-е, третий – 1960-е – первая половина 1970-х годов. На первом этапе появляются музыкально-общественные условия для возникновения этого жанра, на втором – формируется сам жанр как национально-характерное явление, на третьем – происходит его развитие. В целом, монография И. Д. Назиной явилась первым исследованием, дающим целостное представление об этапах становления и развития жанра фортепианного концерта до середины 1970-х годов.

Итак, к началу 1980-х годов в Беларуси было создано более 30 концертов для фортепиано с оркестром. Несмотря на стилистическое и драматургическое разнообразие, эти произведения соответствуют классическим (от латинского *classicus* – образцовый) принципам жанра – главенство солиста, сопоставление звучания фортепиано и оркестра. Вместе с тем, именно в 1980-е гг. среди советских композиторов начался поиск новых средств музыкальной выразительности, обусловленных стремлением к расширению «проблемного поля» жанра концерта. Так, например, произведения со схожими названиями – «Концерт для оркестра и фортепиано» появились и у латышского композитора Петерса Плакидиса (1981), и у белорусского композитора В. Кондрусевича (1981). Весьма отличное от устоявшегося названия «Концерт для фортепиано с оркестром» – «Концерт для *оркестра* и фортепиано» В. Кондрусевич выбрал не случайно. При создании произведения, первоочередной задачей композитора стало выявление тембральных возможностей

каждого из инструментов симфонического оркестра (наряду с виртуозными характеристиками). Именно поэтому композитор не рассматривал фортепиано в качестве солирующего инструмента, и более того, приравнял рояль к остальным инструментам оркестра. (Этим объясняется отсутствие фортепианной каденции).

В характеристиках оркестровых красок концерта В. Кондрусевича, изобилующих эффектами флажолет струнных и арфы, *pizzicato* струнных, сонористическими звучаниями, прослеживаются традиции И. Стравинского (русского периода) и Р. Щедрина. Вспоминая об истории создания Концерта, В. Кондрусевич упомянул о поездке в Москву в конце 1970-х годов вместе со своим учителем – Е. А. Глебовым. Впечатления, полученные во время этого визита, (особенно от знакомства с возможностями представленного в музее А.Скрябина синтезатора), подвигли его на опыты с поисками новых тембров в рамках симфонического оркестра.

В динамике развития белорусского музыкального искусства последнее десятилетие XX века оказалось переломным. С одной стороны, начался интенсивный поиск национальной идентичности (обусловленный обретением Беларусью политической независимости), а с другой – переосмысление национальных достижений в области культуры в целом, снятием идеологических запретов коммунистического прошлого. Белорусские композиторы обрели творческую независимость от негласной «советско-музыкальной» доктрины, замыкавшей разнонаправленные поиски (особенно авангардистские) в рамки исключительно «советско-социалистического» художественного пространства. Особенностью развития музыкально-творческого процесса на постсоветском пространстве стал рост национальных музыкальных культур, выявление их внутренних возможностей, раскрытие их своеобразия.

В целом, в фортепианных концертах последнего десятилетия прослеживаются тенденции, характерные для всей белорусской музыки. Они отмечены В. И. Антоневиц: «...компенсационные процессы наиболее выпукло и монолитно проступают в рамках тенденций, которые условно можно обозначить как «авангардную», «национально-романтическую», «духовно-религиозную» [3, с. 235]. «Авангардные» тенденции выявляются в фортепианном концерте Д.Смольского, отчасти у А. Короткиной; «национально-романтические» черты выступают в концертах Р. Вагнера, А. Клеванца, Л. Мурашко, а духовно-религиозная тематика – в концерте А. Короткиной.

Концерт для фортепиано с оркестром А. Короткиной является своеобразным синтезом двух направлений – духовно-религиозного и авангардистского, что подчеркивает новаторство композитора в области избранного жанра. А. Короткина широко использует современную технику композиции: сонорную и аллеаторическую. Сонорная техника представлена в темах побочной партии первой части, в разработке первой части и финала, а аллеаторическая – в крайних разделах и в каденции второй части. Также необходимо отметить использование атональности, которая временами сочетается с тональным материалом, что подчеркивает внутреннюю символическую нагрузку. Концерт А. Короткиной свидетельствует об обновлении авангардистских традиций, некогда запрещенных в силу негласных «советских» правил, которых были вынуждены придерживаться многие композиторы (вспомним С. Прокофьева, Д. Шостаковича и др.). С другой стороны, духовно-религиозная тематика была не свойственна белорусскому концерту, и ее проявление следует считать новой тенденцией современного белорусского искусства.

Яркой новизной отличается и фортепианный концерт Д. Смольского, созданный в 1996 году. Можно сказать, что он заметно отличается среди других белорусских концертов, созданных на протяжении 90-х годов XX столетия. В основе вышеуказанного сочинения композитором маркируются два начала: конструктивное и

театральное. Однако если конструктивизм характерен для творчества композитора, о чём свидетельствует исследователь М. Круглый [4], то обращение к элементам театрального искусства (перформанса) воспринимается неожиданно.

В современном искусстве термин «перформанс» относится обычно к формам авангардного или концептуального искусства, наследующим традицию изобразительного и театрального искусств. Перформансы отличаются от всех видов визуального искусства тем, что объектом творчества у них становится не создаваемое художником произведение, а он сам, и главным оказывается не результат его работы (картина, скульптура, вещественная композиция – ассамбляж, инсталляция и т.п.), а процесс этой работы.

Музыкальный перформанс, задуманный Д. Смольским оказался созвучен указанным принципам. Произведение примечательно использованием большого количества аллюзий на темы композиторов различных эпох. Оно представляет собой антологию музыки, своего рода «музыкальную энциклопедию». Темы-аллюзии играют роль наваждений старых образов, реминисценций из прошлого. Через звуки ушедших музыкальных эпох и стилей передается бег времени, сопровождающийся различными оттенками, что подчеркнуто драматургией сочинения и развитием тематизма. А лейт-гармония предстает как *означающее* постоянного присутствия художника в качестве участника перформанса. Именно поэтому Д. Смольский подчеркивал, что лейт-гармония играет роль основы, на которую наслаиваются все темы-аллюзии (что перекликается с одним из принципов перформанса – «живопись действия»).

Не имея аналогов в истории белорусского концерта и претендуя на зарождение новых тенденций, это произведение по праву является знаковым, указывающим на зарождения нового этапа развития национального музыкального искусства.

Резюмируя вышеизложенное, подчеркнем, что одновременно с использованием традиционных композиторских решений, эксперименты в области образного строя, стилистики, всё больше овладевают творческой фантазией белорусских авторов. Во многом это обусловлено использованием приёмов авангарда открывающих новые возможности для воплощения различных творческих устремлений.

### *Литература*

1. Степанцевич, К. И. Белорусский концерт / К. И. Степанцевич. – Минск: Беларусь, 1964.

2. Назина, И. Д. Белорусский фортепианный концерт / И. Д. Назина; Акад. Наук Бел. ССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1977. – 136 с.

3. Антонец, В. А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор: учеб. пособие для студентов высш., учащихся сред. спец. учеб. заведений культуры и искусства / В. А. Антонец; Белорус. гос. акад. Музыка, Проблем. Науч.-исслед. Лаб. Музыка. – Минск: БГАМ, 2003.

4. Круглый, М. В. О современных техниках композиции в творчестве Дмитрия Смольского 60-х годов XX в. / М. В. Круглый // Актуальные проблемы теории и практики музыкальной педагогики. – Сер. 5. – Вып. 9.– Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2005. – С. 389–402.

5. Герольд, К. В. Фортепианные концерты И. Поливоды и Д. Смольского. Воплощение принципов концертности / К. В. Герольд // Музыкальная наука и современность: взгляд молодых исследователей: сб. ст. аспирантов и магистрантов БГАМ / сост. и науч. ред. Е. М. Гороховик. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2004. – С. 109–126.

6. Герольд, К. В. Белорусский фортепианный концерт последнего десятилетия XX века: от традиций к новаторству / К. В. Герольд // Фортепиано: вчера, сегодня, завтра: сб. науч. тр.; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. – Екатеринбург, 2006. – С. 94–105.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ