

6. Ходасевич, В.Ф. Заметки о стихах / В.Ф. Ходасевич // Проект "Собрание классики" Библиотеки Мошкова [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : http://www.az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0035.shtml. – Дата доступа : 01.07.2015.

7. Цветаева, М. Пастернаку Б.Л. 1-ое июля 1926 г. / М. Цветаева // Наследие Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : http://www.tsvetayeva.com/letters/let_b_pasternaku_10726. – Дата доступа : 01.07.2015.

8. Цветаева, М. Сводные тетради : тетрадь вторая / М. Цветаева // Наследие Марины Цветаевой [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа : http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_2tet_17.php. – Дата доступа : 01.07.2015.

9. Эткинд, Е.Г. Флейтист и крысы: Поэма Марины Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок / Е.Г. Эткинд // Кафедральная библиотека: Кафедра новейшей русской литературы [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа : <http://www.novruslit.ru/library/?p=44>. – Дата доступа : 2.08.2014.

ПАРТИТА В. ДОМОРАЦКОГО ДЛЯ ДВУХ ТРУБ, ВАЛТОРНЫ, ТРОМБОНА И ТУБЫ (1988) В КОНТЕКСТЕ НЕОБАРОККО

Сергиенко Р. И.

*доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки
УО «Белорусская государственная академия музыки»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Эпоха барокко уже давно стала центром притяжения в современной музыке, одной из прочных опор в условиях стилистического плюрализма. Она привлекает яркостью художественных образов, своеобразием эстетических идеалов и художественных устремлений, хотя многое со временем оказывается безвозвратно утерянным, например, традиции исполнительства. В силу этого произведения, обращенные к музыкальному искусству прошлого, являются отражением «звукосозерцания музыканта наших дней – его представлений о том, как могла, с его точки зрения, звучать музыка прошлого» [1, с.46]. Поэтому не случайно, что каждое из них вызывает особый интерес, ибо отражает индивидуальность творческого решения и своеобразие художественного подхода, что требует таланта и мастерства, умения соединить традиции, идущие из глубины веков с современной техникой письма и современным мироощущением.

В белорусской музыке интерес к искусству барокко проявился главным образом во второй половине XX века. Наиболее устойчивой оказалась жанровая основа барочной музыки, проросшая сквозь толщу веков. Она проявилась уже в названиях произведений – многочисленных Токкатах, Инвенциях, Прелюдиях, Фугах, Чаконах, Пассакалиях, Сарабандах. Наряду с пьесами композиторы обращаются и к крупным циклическим композициям – сюите (например, Сюита в старинном стиле В. Войтика), еще реже – к партите, в числе немногих примеров которой является и избранное в данном случае произведение В. Доморацкого – известного белорусского композитора, автора кантаты, ряда симфоний и концертов, камерно-инструментальных и хоровых

произведений³².

Партита В. Доморацкого для двух труб, валторны, тромбона и тубы (1988)³³ является ярким отражением в белорусской музыке барочных традиций, которые с XVII столетия прошли сквозь века истории, достигнув ярких вершин и в музыке XX в., где они проявились в условиях нового современного контекста. У В. Доморацкого этот контекст выразился в выборе оригинального исполнительского состава – медных духовых инструментов (2 трубы, валторна, тромбон и туба) и диссонантной гармонической вертикали. Барочная традиция проявляется в стилизации жанров. Были использованы главным образом дополнительные пьесы старинной сюиты в характерных для них фактурных способах изложения и формах. В результате Партита В. Доморацкого состоит из пьес второго – необязательного – ряда старинной сюиты, что является отражением традиций Г. Генделя, который, как известно, в своих сюитах отступал от общепринятого состава.

Партита В. Доморацкого представляет собой крупную сюитную композицию³⁴. По своему строению – это два сдвоенных двухчастных цикла, разделенных и одновременно объединяющихся Интерлюдией. Один из них – Прелюдия и Фуга, другой – Токката и Торжественный хорал. В результате два малых цикла вместе с Интерлюдией образуют пятичастную Партиту, представляющую в результате крупную композицию.

От Генделя, судя по всему, идет и выбор исполнительского состава, так как в сюитах Генделя большую роль играют духовые инструменты. Имеются и содержательные переклички между Партитой В. Доморацкого и сюитами Г. Генделя. Сюиты Г. Генделя, предназначенные для исполнения на открытом воздухе (Музыка на воде, Музыка в лесу, Музыка фейерверков), отличаются особой красочностью, обусловленной большими оркестровыми составами. Партита В. Доморацкого также ассоциируется с картинами природы – ее пробуждением, величием и тишиной.

Открывается Партита – Прелюдией (Moderato), в которой преобладают тихие звучности, символизирующие утро и начало дня. Все звучание основано на диссонантной гармонической вертикали, возникающей из поочередно вступающих звуков. Созвучия равномерно сменяют друг друга через паузу. Вся часть четко распадается на два раздела. Границей является смена скрепляющих каждый раздел воедино звуков. В первом разделе – это дпящийся звук ре-бемоль в басовом голосе у тубы, во втором – нисходящий пентахорд у трубы. Заканчивается часть си минорным трезвучием, примиряющим противоречивую гармоническую звучность.

Вторая часть – Фуга (Allegro ben ritmico) – вступает резким контрастом к Прелюдии, олицетворяя бег времени и изменчивость мира. Тема фуги

³² Подробнее о композиторе см.: Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. Кампазітары Беларусі. – Мінск: Беларусь, 1997. – 400 с.

³³ Рукопись произведения хранится в Нотном фонде белорусских композиторов XX века научно-нотной библиотеки Белорусской государственной академии музыки.

³⁴ Напомним, что сюита – термин, заимствованный из французской практики (фр. Suite букв. – ряд, последовательность), а партита – из итальянской (partita букв. – разделенная на части).

представляет собой мелодическую структуру скерцозного характера со стаккаттирующим движением и акцентным ритмом, характеризующимся ритмизованным ядром.

В Партите В. Доморацкого представлен образец пятиголосной фуги, в основе которой трехчастная структура. В развернутой экспозиции дано пять проведений темы, но в четырех голосах. Первые три проведения темы – у тромбона, валторны и второй трубы – следуют друг за другом, четвертое и пятое – отделены интермедиями также как и вся экспозиция от разработки. Интермедии тематически связаны с темой – как с ритмизованным элементом, так и с общими формами движения шестнадцатыми.

Разработка (ц. 4) демонстрирует активную работу с темой, представляя ее в обращенном виде и в стреттных объединениях, разделенных интермедиями.

Реприза (ц. 7) вступает на кульминации, где тема появляется в удвоенном звучании у валторны и второй трубы, и следом ее звучание у первой трубы, причем на финальном звуке си-бемоль как основе консонанса Си-бемоль мажорного трезвучия. Заключительное проведение темы превышает предшествующую кульминацию, ибо здесь (ц. 8) тема звучит во всех голосах. При чем в разных движениях: у двух труб в прямом, а у валторны, тромбона и тубы – в противоположном. И лишь заключительное финальное построение, звучащее в унисон на *fff*, и приводит к конечному – финальному Си-бемоль мажорному звуку. Его звучание, отделенное паузой от предшествующего, завершает часть.

Третья часть – Интерлюдия (*Lento*) – выступает в функции вставной части, выполняющей промежуточную роль. По содержанию Интерлюдия переключается с Прелюдией, продолжающей начатую ею пасторальную линию. Это пейзажная зарисовка солнечного и светящегося дня, наполненного разными звуками природы. Отсюда – звучание *con cord.*, длительно выдержанные звуки, гибкие переключки инструментов, квартовые зовы, переливы мелодии. Контрастом вступает средний раздел, который носит танцевальный массовый характер. Ритмически разнообразные структуры приводят к кульминации и *ff*, охватывая все пятиголосное пространство, наряду с прозрачностью двух- и трехголосия крайних частей простой трехчастной формы. Интерлюдия завершается, как и началась – засурдиненными трубами и звучанием *morendo*.

Четвертая часть – Токката (*Allegro vivace*) – точно соответствует природе жанра (от итал. букв. – прикосновение, удар). Она начинается с легкого бега восьмыми и заканчивается ударом на *f* на звуке *f*. Будучи предназначенная для ансамбля инструментов, она близка стилизованной старинной токкате баховского типа. Отличается многообразием тематизма разной природы, который организован в рамках трехчастной барочной формы АВС. В начале (ц. 12) используется легкая тема, переходящая от инструмента к инструменту на фоне поддерживающего сопровождения. Затем (ц. 14) у засурдиненной трубы та же тем звучит с мелодическим контрапунктом, далее с элементами имитации и ритмическими разбивками другими голосами или в диагональном изложении, приводящем к новому разделу. Его отличает энергия триольного

ритма, пронизывающего развитие. Все голоса движутся в едином порыве, прерываясь изредка на яркие возгласы. Однако энергия движения иссякает, появляется легкий взлет вверх (ц. 22) к новому разделу, его возвещают засурдиненные трубы, в окраске которых звучат интонации белорусской народной песни. Ее напевность и выразительность резко контрастирует скерцозности. Возникшие триольные возгласы из Скерцо приводят к G. P., переходящей к заключительной части.

Последняя часть – Торжественный хорал (Solenne) – открывается Сибемоль мажорным трезвучием, которое сменяется аккордовым движением консонантными гармониями. Хоральный тип фактуры протяженные длительности подчеркивают торжественность момента. Мелодические распевы, прерывающие движение, придают звучанию ораторский пафос. Хорал воспринимается как гимн природе, ее величию и красоте. Он органично вписывается в единую линию партитуры, которая связывает воедино Прелюдию (1 часть), Интерлюдия (3 часть) и Торжественный хорал (финал) в единое целое, где между первыми частями помещена Фуга (2 часть), а между третьей и финалом Токката (4 часть).

Таким образом, Партита В. Доморацкого отличается оригинальностью замысла и способностью композитора изобрести не столько, по словам М. Е. Тараканова, «новую модель странного мира звучаний, сколько в неожиданности, своеобразии сочетания уже известного. Сочетания, оправданного высшей художественной задачей» [1, с. 510].

1. Тараканов, М. Е. Традиции и новаторство в современной музыке / М. Е. Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / сост. А. М. Гольцман – М.: Сов. композитор, 1982. – С. 30–51.

ХОРОВАЯ МУЗЫКА БЕЛАРУСИ В КОНТЕКСТЕ НОВОЖАНРОВЫХ ПРОЦЕССОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Сернова Т. В.

кандидат искусствоведения, доцент

*УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Черняк В. А.

кандидат искусствоведения, доцент

*УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Тенденция к синтезу жанров, отчетливо наметившаяся в белорусской музыке 80-х гг. XX в., была тесно связана с общестилистическим процессом развития европейского музыкального искусства. Возможность жанрового ассимилирования обусловлена спецификой и единством содержания музыки, отражающего новые тенденции времени и новое время в искусстве. В новожанровом образовании белорусской хоровой музыки особое значение в