

<sup>12</sup> Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1987. – С.285.

<sup>13</sup> Там же, с.286.

<sup>14</sup> Смирнова Е.И. Теория и методика организации самодеятельного творчества трудящихся в культурно-просветительных учреждениях: Учеб. пособие. – М.: Просвещение, 1983. – С.40.

<sup>15</sup> Каган М.С. Философия культуры. – СПб., 1996. – С.159.

## МУЗЫКА И ДУХОУНЫ СВЕТ ЧАЛAVEKA

Н.Н. Ходинская

### ЛИЧНОСТЬ ХУДОЖНИКА И ВРЕМЯ: ЕВГЕНИЙ ГЛЕБОВ

Проблематика современного музыковедения чрезвычайно многообразна. Особенно привлекательна и по-настоящему волнует исследователей область проявления в музыке национального начала<sup>1</sup>. Делаются попытки осмысления целостности национального стиля, индивидуально-авторского стиля (“идиостиля”). В изучении последнего, если речь идет не о начинающем композиторе, а о мастере, возникает необходимость уяснить место композитора в ряду представителей школы и тот вклад, который вносит его творчество в развитие национального музыкального искусства.

“За стилем любого ранга в музыке всегда ощущается личностное начало и все дело в том, какой тип личности оказывается основой”<sup>2</sup>. В белорусской музыкальной культуре выделяется яркая и неординарная личность Евгения Глебова, чей стиль стал одним из наиболее интересных, индивидуально окрашенных, узнаваемых и популярных в Беларуси. Фигура Глебова привлекает тем, что его творческий путь – это непростой путь неутомимых поисков разнообразных стилиевых средств и ориентиров. Неуспокоенность, подвижность музыкального мышления, чуткость к процессам, происходящим в музыкальной практике страны и мира, – эти качества свидетельствуют о внутренней молодости художника, сохранившего ее на протяжении всей жизни.

Оригинальность и неповторимость стиля художника может создаваться благодаря отклонениям от нормы, “забеганиям вперед”. Однако в наше время, когда понятие нормы, нормативности необычайно расширилось по сравнению с прошлыми эпохами, типичнее такая природа новаторства, о которой писал Ю.Лотман, когда созданное на основе традиционного материала произведение “оказывается индивидуальным, только ему присущим пересечением многочисленных повторяемостей”<sup>3</sup>.

Природа новаторства Глебова, на наш взгляд, именно такова: она заключается скорее не в изобретении новых форм звучания, предвидении нового или, наоборот, углублении в архаические пласты древ-

ности, а в очень органичном сплетении различных более или менее традиционных средств.

Выделим некоторые из слагаемых стиля Глебова в динамике его творческого становления.

Глебов начал свою творческую деятельность в 50-е гг., когда в белорусской музыке преобладали стереотипы в отношении к фольклору, в ладогармонической, тембровой, структурной сферах выразительности, в ориентации на традиции, главным образом, русского классического стиля.

Некоторый традиционализм молодых национальных школ закономерен. Характеризуя тенденции развития художественного творчества, Д.Лихачев указывал на постепенное изменение соотношения “сектора свободы” и “сектора необходимости”, нарастание степеней свободы. Необходимость – это закономерности жанра, формы и т.д., тогда как свобода – возможности творческого выбора среди этих традиционных средств и создание новых. По наблюдению Д.Лихачева, сектор необходимости велик именно в отстающих школах, где требуется догнать другие школы<sup>4</sup>.

Глебов внес огромный вклад в развитие белорусской музыки, освобождая ее от стереотипов и однообразия; своими поисками он стимулировал обращение к самым разнообразным источникам и ориентирам, раздвинул творческие горизонты белорусских композиторов.

Вот некоторые примеры подвижности творческого мышления композитора.

Вторую (1963) и Третью (1964) симфонии Глебова отделяет друг от друга один год, но Третья симфония резко отличается от Второй и от всего написанного ранее. Оптимизму и бесконфликтности Второй симфонии противопоставлены драматизм, психологичность Третьей; комплексу выразительных средств, имеющих корни в прокофьевских традициях (мажор-минор с преобладанием мажорной тоники, мелодико-гармонические связи тональностей терцового соотношения, квадратность построений) – ярко выраженный минорный колорит, омраченный пониженными ступенями – II, IV, V (ладовость Шостаковича), применение звукоряда тон-полутон, имеющего минорное наклонение.

Традиции углубленного драматизма, связанного с конкретными выразительными средствами, преломляются и в балете “Альпийская баллада” по повести В.Быкова.

Появившаяся через год Четвертая симфония открывает новый “полос притяжения” – экспрессионизм, отразившийся в этом сочинении в преобладании атональности, подчеркнутой диссонантности вертикали, изломанности и необычной широте мелодий, линейности, полифоничности фактуры.

И снова резкий сдвиг – новый ориентир, новая образно-содержательная и музыкально-выразительная сфера. Музыка балета “Избранница” по мотивам поэм Янки Купалы пульсирует остинатными ритмами, переменными и смешанными метрами, изобилует короткими, национально окрашенными мотивами, что позволяет говорить о претворении традиций Стравинского (периода “Весны священной”) и Прокофьева (“Скифская сюита”). Найденные в Четвертой симфонии выразительные возможности экспрессивно-нервного, угловатого тематизма, диссонантной вертикали наряду со средствами мажоро-минора также входят в палитру красок балета.

Так, период 60-х годов в творчестве Глебова примечателен многократными и быстрыми сменами стилевых ориентиров. Композитор как бы примеряет различные стилевые “одежды”, накапливая впечатления и находки. Он отбирает то, что оказывается созвучным его дарованию, оставляя за бортом неприемлемые для него средства. (Вне поля внимания оказались серийность и сериальность, алеаторика и сонористика, возможности электронной, магнитофонной техники и т.д.).

Но самое главное заключается в том, что за всеми переменами и “скачками” видно авторское “я”, узнаваемое, отличимое, и незаурядная творческая личность отражается в каждом сочинении.

Композитор не оперирует цитатами из других авторских стилей, не обращается и к эпохальным стилям. Он исследует разнообразные явления музыки XX в. (которая дает для этого богатые возможности), пропуская их сквозь призму своих представлений и вкусов, эстетических взглядов.

Центральным сочинением 70-х годов стал балет “Тиль Уленшпигель” (1973). Яркая образность, динамичность, красочность музыки сделали его популярным.

“Тиль Уленшпигель” свидетельствует о предпочтении автором тонального мышления. Все истоки переплавляются в моностиль на основе мажоро-минорной тональности, обогащенной, с одной стороны, хроматикой уменьшенного лада, с другой – диатоникой народных ладов.

Линию на упрощение письма продолжили такие сочинения второй половины 70–80-х гг., как оратория “Приглашение в страну детства”, балет “Маленький принц” и симфоническая “Сказка”, Пятая симфония и Концерт для оркестра “Зов”.

Погружение в мир детских образов, одухотворяющих музыку оратории “Приглашение в страну детства”, балета “Маленький принц” и симфонической “Сказки” (по мотивам сказки Экзюпери), потребовало от композитора более ясных, простых средств. Истоки этой простоты, на наш взгляд, – не только в прикосновении к прекрасному миру ребенка, это же просветление и прояснение стиля наблюдается и

в произведениях, не связанных с образом детства, – Пятой симфонии “К миру” и Концерте для оркестра “Зов”. В этом видится отклик Глебова на стилевую тенденцию неоромантизма.

Открытость и задушевность лирического высказывания, свойственного этим произведениям, достигаются использованием таких выразительных средств, как чистая диатоника мелодий, параллелизм мягких септ- и квартаккордов, красочность и тонкость оркестровки. Ощущение стиля “смелой простоты” поддерживается и ясными, четкими формами. Следует заметить, что лирическими образами не исчерпывается содержание этих произведений, но, помещенные в драматургически важные моменты формы, в частности обрамляя целое (“Сказка”, “Маленький принц”, “Зов”), именно они создают атмосферу поэтичного, романтически-искренного чувства.

Сочинения 90-х годов – Шестая симфония для меццо-сопрано и камерного оркестра, опера “Мастер и Маргарита” – синтезируют такие черты зрелого стиля композитора, как интеллектуализм выверенной оркестровой фактуры, вдохновенность выразительной мелодии, изобретательность ритмики.

Для Глебова во всех периодах творчества характерно сознательное стремление к коммуникативности его музыки, направленности произведения на слушателя. С этим связана такая особенность дарования композитора, как яркая театральность. Из всех жанров композитор отдает предпочтение балету и симфонии. Театральность, которая проявляется в зримости музыкальных образов, жанровой подчеркнутости, ясности форм, общем ощущении яркости и динамичности, присуща не только музыке балетов, но и других жанров – симфонических, ораториальных. Театральность, на наш взгляд, определяет “впечатление стиля” Глебова, является одним из объединяющих факторов на семантическом уровне стиля.

Централизующей функцией на семиотическом уровне стиля – музыкально-языковом – в наибольшей мере обладает гармония Глебова. Ее можно назвать “доминантой стиля” композитора, позволяющей ощутить единство в разнообразии средств. При этом гармония Глебова подвергалась развитию, от сочинения к сочинению композитор вводил разные гармонические средства. И все же наличие нескольких основных гармонических сфер определяет специфику его гармонического языка. Это централизованные звуковысотные системы – мажоро-минорная и хроматическая тональность, модальность (базирующаяся на звукоряде “тон-полутон”), диатоника разной природы, а также элементы децентрализованной системы, атональности.

Гармонический стиль Глебова обогащается от произведения к произведению. “Удельный вес” диатоники и других ладообразований – хроматики уменьшенного лада, атональности – различен в разных произведениях. Каждое сочинение не ограничивается одной звуковы-

сотной сферой. Одни компоненты играют ведущую роль, другие – вспомогательную. Наиболее органичный синтез разных систем представляет собой музыка балета “Тиль Уленшпигель”. Это произведение можно назвать вершиной зрелого стиля композитора.

Взаимодействие компонентов стиля Глебова происходит как на уровне небольших построений, так и в масштабах крупного раздела или части в горизонтальном и (реже) вертикальном измерении. Смены типов звуковысотности во времени могут играть “местную” роль: служить знаком окончания построения, определять рельефную или фоновую функцию материала. (Так, изложению тематизма в “Тиле” часто соответствуют натурально-ладовые или мажоро-минорные гармонические средства, тогда как связки, переходы решены средствами уменьшенного лада).

Еще важнее драматургическая роль их взаимодействия в крупном плане. Здесь смены ладо-гармонических сфер становятся важными драматургическими средствами как в создании образного контраста, так и в развитии одного образа.

Горизонтальное и вертикальное взаимодействие различных гармонических сфер является одним из главных выразительных, драматургических и структурных средств музыки Глебова. Стилеобразующее действие “доминанты стиля” Глебова – гармонии – состоит не только в “наборе” определенных компонентов, среди которых основными являются ладогармонические средства мажоро-минора и уменьшенного лада, но и в самом принципе взаимодействия этих компонентов, их гибких или внезапных взаимопереходах, сочетаниях, соединениях.

Стиль Глебова, яркий, узнаваемый, несущий в себе ощущение оптимизма, приподнятого тонуса, складывается из многих компонентов, среди которых мы выделили гармонию как стилистическое ядро. Весьма значительна и роль других выразительных средств. Назовем такие из них, как яркий мелодизм, в котором имеются “сквозные”, излюбленные интонации, типы мелодики; энергичная, в основном, акцентная ритмика; некоторые устойчивые особенности структуры<sup>5</sup>; ясность и прозрачность оркестрового письма, характерной особенностью которого является большое драматургическое значение лейттембров.

Среди композиторов своего поколения Глебов выделялся наиболее мобильным стилем, который, однако, не отличается “крайностью” средств, хотя в белорусской школе Глебов часто выступал в роли инициатора разработки некоторых из них. Глебов прочно опирается на национальные профессиональные традиции, что проявляется в первую очередь в высокой гражданственности содержания его творчества, в котором важное место занимает общегуманная, антивоенная тематика. Раскрывая содержание своей Пятой симфонии “К миру”,

композитор говорит: “Сегодня каждый разумный человек на земле должен быть обеспокоен судьбами нашей планеты, судьбами мира, должен быть готов к защите высоких идеалов гуманизма от варварских разрушительных сил. Об этом я и стремился говорить в своей Пятой симфонии”<sup>6</sup>.

Связь Глебова с национальным фактором сильнее раскрывается на уровне содержания, чем языковым. И хотя композитор увлеченно претворяет стихию белорусской танцевальности, он трактует белорусское скорее как часть общеславянского, шире – общечеловеческого, не углубляется в специфические, самобытные национальные явления, а выхватывает основные, лежащие на поверхности черты. Его творчество принадлежит белорусскому народу, но его произведения (особенно балеты) широко известны и с успехом исполняются в республиках СНГ и за рубежом.

Яркость дарования, как и притягательность личности, сделали Евгения Глебова одной из наиболее заметных фигур в музыкальной культуре республики. Явления такой величины всегда вызывают к жизни массу отражений, подражаний, способствуют формированию школы. “Отдельные авторские стили приобретают характер типобразующих явлений и выступают как своеобразные внутренние национальные эталоны”<sup>7</sup>.

Отношение к национальному началу, стилевая множественность при общей яркой театральности, гармоничный сплав различных типов звуковысотности, красочность оркестра и другие черты музыкального языка – все это не может не оказывать влияния на учеников композитора, придавая творчеству Глебова значение своеобразного “полюса стилового притяжения”. А глубина, гуманистичность содержания, открытая эмоциональность и романтичность, мелодическая щедрость его музыки делают ее понятной, любимой слушателями – своего рода образцом притягательности, свежести и жизнеспособности. Тем самым определяется чрезвычайно важная роль творчества Глебова в сохранении и передаче тех традиций духовности, национальной характерности и стилистической яркости, которые отличают музыку лучших представителей белорусской композиторской школы.

<sup>1</sup> Эта тема нашла интересное отражение в материалах международной научной конференции “Цивилизация и культура: проблема актуальности национального фактора на рубеже третьего тысячелетия (музыкальный аспект)”, которая прошла в Минске 29 – 30 октября 1998 г.; см.: Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы междунар. науч. конф. – Мн., 1999. – 235 с.

<sup>2</sup> Назайкинский И. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории: Сб. науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. – М., 1987. – С. 179.

<sup>3</sup> Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Структура стиха. – Л., 1972. – С. 114.

<sup>4</sup> Лихачев Д. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Избранные работы: В 3 т. – Л., 1987. – Т.3. – С. 413 – 417.

<sup>5</sup> Так, симфонии Глебова, написанные с 1963 по 1983 г. (Вторая – Пятая), обладают сходной структурой трех-, четырехчастного цикла с сонатной формой в первой части, репризной сущностью финала, который "собирает" тематизм всех частей.

<sup>6</sup> Наши планы // Музыкальная жизнь. – 1984. – № 17. – С. 10.

<sup>7</sup> Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия: Материалы междунар. науч. конф. – Мн., 1999. – С. 130.

**И.В. Ухова**

## **КОНЦЕПЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА В РОССИИ НАЧАЛА XX в.**

На рубеже веков (а ныне – и тысячелетий) человечество неизменно подводит итоги своей деятельности, оценивает достижения, взвешивает потери, определяет верность направления движения, а главное, пытается предугадать характер тех многообразных и кардинальных перемен, которые, кажется, неизбежно должны произойти во всех сферах жизни в новом столетии. Желание заглянуть за исторический "горизонт" неистребимо. Этим и объясняется, в частности, появление различных культурно-исторических концепций и прогнозов.

На рубеже XIX–XX вв. большинство вопросов, связанных с будущими судьбами культуры и художественного творчества, решались в России на примере музыкального искусства. Культ музыки, утвердившийся в немецкой эстетике XIX в. и провозгласивший ее всеобщим откровением бытия, "непосредственной объективацией и отпечатком мировой воли" (А.Шопенгауэр), "корнем и алгебраической формулой всех остальных искусств" (И. Гете), "бесконечной творческой музыкой мироздания" (Ф.Новалис), в начале XX в. перемещается на русскую почву. Среди его проявлений – и символистские устремления к "омузыкаливанню" других искусств ("Симфонии" А.Белого, "Сонаты" В Брюсова, живопись–музыка М.Чюрлениса), и философские обобщения А.Блока ("Вначале была музыка. Музыка – сущность мира"<sup>1</sup>), и грандиозные скрябинские планы идеального преобразования мира при помощи Мистерий.

Не удивительно поэтому, что наиболее активными исследователями судеб искусства в начале XX в. становятся именно музыканты–композиторы, исполнители, музыковеды. Среди трудов, в той или иной степени затрагивающих эту проблематику, – всем известные "Летопись моей музыкальной жизни" Н.Римского–Корсакова (1907) и введение к "Подвижному контрапункту строгого письма" С.Танеева (1915), менее известная "Муза и мода" Н.Метнера (1935) и практически совсем неизвестная "Судьба музыкальной формы" С.Фейнберга (1915–1917, впервые опубликована с сокращениями в 1984).

Работа С.Фейнберга – один из первых в России трудов по теории музыкально-исторического процесса, поэтически повествующий о