

МНОГОАСПЕКТНЫЙ СПОСОБ ПРЕТВОРЕНИЯ ПРИНЦИПА ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ БЕЛАРУСИ

***А. Ю. Володченко**, старший преподаватель кафедры народно-песенного творчества и фольклора учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»*

Аннотация. В статье на примере хоровой поэмы Л. Шлег «Вяснянка» и кантаты А. Литвиновского «Зборная суботка» рассматривается многоаспектный способ претворения феномена театральности в хоровой музыке композиторов Беларуси. Анализируется жанровая синтетическая природа произведений, иллюстративность подачи музыкального материала, благодаря которой в произведениях белорусских авторов ярко проявляется театральное начало. Делается вывод, что данный метод воплощения характерен для музыкальной культуры Беларуси конца XX в. и оказывает полезное влияние на развитие современного хорового искусства, не нарушая внутренних закономерностей основных структурных типов, которые сформировались к этому времени в белорусской музыке.

Ключевые слова: принцип театральности, хоровая музыка, жанрово-стилевые гибриды, композиторы Беларуси, многоаспектный способ, песенный фольклор, обряд, ритуал, принцип монтажа.

MULTIFACETED MANNER OF IMPLEMENTING THE PRINCIPLE OF THEATRICALITY IN THE CHORAL MUSIC OF BELARUSIAN COMPOSERS

***A. Volodchenko**, Senior Lecturer of the Department of Folk Song Creativity and Folklore of the Educational Institution «Belarusian State University of Culture and Arts»*

Abstract. The article, using the example of the choral poem «Vyasnyanka» by L. Schleg and the cantata «Zbornaya Subotka» by A. Litvinovsky, considers a multifaceted way of implementing the phenomenon of theatricality in the choral music of Belarusian composers. The author analyzes the genre synthetic nature of the works, the illustrative presentation of musical material, thanks to which the theatrical principle is clearly manifested in the works of Belarusian authors. He also concludes that this method of embodiment is typical for the musical culture of Belarus at the end of the 20th century and has a beneficial effect on the development of modern choral art, without violating the internal laws of the main structural types that had formed by that time in Belarusian music.

Keywords: theatricality principle, choral music, genre-style hybrids, composers of Belarus, multi-aspect method, song folklore, rite, ritual, montage principle.

Хоровое искусство последней трети XX в. представляет собой широкую палитру жанров, созданных белорусскими композиторами на основе обрядовых циклов и их музыкальной составляющей. Причем одни авторы создают произведения, используя народные песни сознательно и непосредственно, а другие наоборот – стихийно и опосредованно. Сегодня для композиторов фольклорный обряд привлекателен своей образностью и драматургией развития, а иным просто импонирует специфика народной манеры музицирования. Выдающийся белорусский музыковед В. А. Антоневиц, исследуя проблему претворения национального фольклора в современном композиторском творчестве, по этому поводу писала, что «мощные национальные корни обеспечили формирование всех жанровых сфер, подтверждая органичность контактов белорусской профессиональной музыки с народной» [1, с. 240]. Нынешняя композиторская практика только подтверждает актуальность этого высказывания сегодня.

Театральность, уже изначально присущая фольклорному обряду благодаря своей многослойной синтетической структуре, при музыкальном воплощении имеет три основных способа проявления: одноаспектный, многоаспектный, системный. Это позволяет композиторам не только воспроизводить обрядовую форму, но и наполнять ее новым образно-смысловым содержанием, и, используя его отдельные составляющие, создавать жанрово-стилевые «гибриды» для хора а саррелла либо с сопровождением. Кроме того такой синтез дает возможность свободного проявления театрального начала на всех уровнях, начиная с использования авторами средств музыкальной выразительности и получения внешних театральных эффектов и заканчивая личностным восприятием обряда самим композитором.

Многоаспектный уровень, помимо интонационного компонента, характеризуется определенной музыкальной драматургией, разнообразием типов фактуры, персонификацией тембров, наличием персонажей и фона, развитой динамической и штриховой палитрой и т. д. Примерами являются кантата-ритуал «Заручыны» В. Помозова, кантаты «Не сячы, мой татухна, пры дарозе бярозы» М. Васючкова, «Зборная суботка» А. Литвиновского, вокально-симфоническая картина «Ігрышчы», хоровой цикл «Каляндарныя песні» Л. Шлег и др.

Остановимся подробнее на произведениях, представляющих данный способ претворения театральнойности в хоровой музыке. Именно он является, на наш взгляд, одним из доминирующих в творчестве белорусских композиторов последней трети XX в.

Одночастная хоровая поэма для четырех солистов и смешанного хора без сопровождения «Вяснянка» Л. Шлег связана с обрядом «загукання вясны». Веснянки являются древним и повсеместно распространенным жанром белорусских весенних обрядовых песен. Их функциональный стержень и смысл заключается в призыве весны, теплого лета, яркого

солнца. Наиболее частым было «гуканье» весны девушками, которые, собираясь за селом, разбивались на группы, водили хороводы, пели песни. Принцип театральности в хоровой поэме «Веснянка» проявляется в первую очередь на уровне вербального текста, который рисует образы весны, пробуждающей земли, собирающихся встречать весну людей.

Форма рассматриваемого произведения сложная трехчастная, что соответствует структуре рассматриваемого обряда: этапам ожидания, зывания и встречи весны. Влияние игровой обрядовой стихии отражено также в интонационно-тематическом материале, в основе которого лежат две темы: одна воссоздает интонацию заклички, вторая носит танцевальный характер. Композитор строит форму на сопоставлении, переинтонировании и комбинировании тем, внося разнообразие посредством различных штрихов, ритмических формул, динамических контрастов. Можно говорить здесь о звукописи как проявлении принципа театральности. Первая часть изображает картину пробуждающейся весенней земли. Вторая часть представляет образ девушек, которые просят разрешения у старейшины рода на проведение обряда. В третьей части изображается всеобщий праздник.

Особенно ярко моменты театральности проявляются в произведении на уровне фактуры и тембра. В соотношении партий солистов и хора активно используется пространственный эффект: уплотнение и разрежение хоровой фактуры, смешение ее различных типов, постоянная смена текстурных условий, сопоставление тембров женских и мужских голосов. Яркое проявление принципа контрастности на разных уровнях партитуры также говорит о стремлении автора подчеркнуть театральное начало, присущее обряду «загуканья вясны». Претворение этого принципа способствует отражению взаимодействия личностного и коллективного, субъективного и объективного начал в драматургии обряда, представляющего в авторской интерпретации. Композитор, на наш взгляд, в этой партитуре стремился к творческому компромиссу: с одной стороны, показать обряд «загуканья вясны», максимально сохранив аутентичность музыкального материала, а с другой – подчеркнуть личностное восприятие и индивидуализированное воспроизведение обряда, на что указывает выбор жанра хоровой поэмы как наиболее лирического по средствам выражения.

Хоровая кантата «Зборная суботка» А. Литвиновского, написанная для солистов и смешанного хора без сопровождения, представляет один из эпизодов традиционного свадебного цикла – девичник, или венки. Это обряд прощания невесты со своими подружками в последний вечер ее девичества. Четыре части кантаты, воссоздавая обряд прощания невесты с незамужней жизнью, связаны с тремя ритуалами: выпеканием праздничного каравая, голошением невесты-сироты и завиванием венка. Принцип театральности проявляется на уровне драматургии произведения, в наличии определенной сюжетной линии, в персонафикации обра-

зов, создаваемых солистами и хором. Первая часть «Ой, сядошня суботка...» представляет собой зачин ритуала, в котором будущую невесту убирают к венцу. Вторая часть «Каравай, каравай» – это песня-чувствование каравая, символа пышной свадьбы и будущего достатка в семье. Третья часть «Узыдзі зорачка...» воспроизводит традицию голошения сироты-невесты на могиле родителей. В последней, четвертой, части «Вянок» происходит плетение венчального венка и благословение невесты на венчание.

Автор произведения опирается на принцип монтажа, который присутствует как внутри каждой части, так и на уровне всего цикла. Это проявляется в важной роли контраста в чередовании частей и эпизодов. Так, спокойная первая часть играет роль вступления и экспозиции образов: партия меццо-сопрано несет функцию лирической героини (образа старшей подружки) и одновременно «голоса из хора»; соло двух сопрано имеет звукоизобразительный эффект, имитируя звон свадебного колокола. Хор выполняет функцию фона, усиливая эмоциональную сторону происходящего, за счет «колокольных» подголосков отражая его сакральный смысл, символизируя свет и будущее семейное счастье.

Быстрая, моторная вторая часть рисует образ каравайниц, которые пекут каравай, славя его песнями. По сути этот ритуал представляет собой чередование просьб-заклинаний о даровании домашними языческими богами всевозможных благ. Этот хоровой номер композитор строит на основе двух тем: подвижной остинатной и плавной повествовательной. Автор не цитирует фольклорные источники, однако воспроизводит комплекс типичных мелодических оборотов – формульных попевок, среди которых выделяются интонации утверждения, просьбы, заклика. В этой части также используются сонористические эффекты – хлопки и глиссандо без определенной звуковысотности, которые несут театральный эффект, т. к. изображают процесс создания свадебного каравая. Таким образом, игровая стихия проявляется здесь в наличии коллективного персонажа, который является активным участником действия.

Третья часть изображает ритуал голошения невесты. В небольшой хоровой сцене, состоящей из двух разделов и коды, принцип театральности проявляет себя в первую очередь в темброво-тематическом материале. В партии тенора доминируют секундовые нисходящие интонации, символизирующие вздохи и плач. Далее в соло меццо-сопрано они развиваются в выразительную кантиленную мелодию ариозного типа, которую с еще большей экспрессией продолжает соло сопрано. Как и в первой части, меццо-сопрано несет функцию лирической героини, но в отличие от первого номера, где это был образ старшей подружки, в третьей части сольная партия представляет образ умершей матери. Сопрано, соответственно, представляет образ невесты, голосащей на могиле родителей. В теме голошения композитор опирается на традиции жанра арии-плача, одного из ведущих жанров в оперной музыке эпохи барокко. Таким образом,

принцип театральности проявляется здесь и на уровне стилевой персонафикации. Что касается партии хора, то она трактована в инструментальном ключе, как своеобразный камерный оркестр. Его гармоническая партитура сложна, но прозрачна, с опорой на секундовую интонацию и кластеры. Подобные сонористические «пятна» способствуют созданию атмосферы тоски и печали, но одновременно подчеркивают сокровенно-интимный характер ритуала. В среднем разделе хор из пассивного сопровождающего элемента переходит в разряд персонажа, рисуя образ родителей невесты. Постепенное усиление динамики, уплотнение фактуры, специфическое звучание мужского хора, создающего «дребезжащий» эффект, выразительно воспроизводят потусторонний, будто замогильный голос. Завершается раздел исполнением солистами темы голошения в виде канона. Кода третьей части – хорал, в котором хор как бы констатирует результат голошения, – согласие умерших родителей на брак. Таким образом, в третьей части кантаты, которая является лирической кульминацией цикла, принцип театральности многообразно проявляется на тембровом, гармоническом, тематическом, стилевом уровнях.

Игровая стихия в финальной четвертой части проявляется в контрасте празднично-торжественных и лирико-элегических форм высказывания. Во вступлении антифонное звучание женской и мужской групп хора имитирует перезвон колоколов и создает яркий акустический эффект расширения пространства. Далее следует торжественный эпизод, где тема излагается сначала хором tutti, а затем в каждой хоровой группе. Интонация заклика, повторенная несколько раз, плотная фактура, использование высокой тесситуры и крайних регистров диапазона, резкая смена нюансировки – этими средствами автор рисует картину и атмосферу праздника. Для усиления эффекта торжества используется шумовой прием – удары ног об пол. Заканчивается первый раздел финала звучанием женского хора и двух сопрано соло, которые звучат контрастным фоном и в звучании которых слышатся перезвоны свадебных колокольчиков. В среднем разделе вновь применяется прием двуплановости, сопоставление музыкального материала мужской и женской групп хора. Проведение темы в унисон всеми партиями подчеркивает особую значимость момента. Реприза буквальная, с той лишь разницей, что звучит она на полтона ниже, и антифон групп хора сменяется полифоническим канонам, что позволяет сделать музыкальное движение еще более бурным, динамичным и приводит его к кульминации. Завершает кантату кода-эпилог, в которой изложен музыкальный материал первой части. В данном контексте такая тематическая арка указывает на использование принципа монтажа как одну из форм проявления принципа театральности.

Таким образом, из всего вышесказанного можно сделать следующие выводы.

1. Национальное хоровое искусство сегодня представляет широкую палитру жанров, созданных белорусскими композиторами на основе обрядовых циклов и их музыкальной составляющей.

2. Театральность, изначально присущая фольклорному обряду, благодаря своей многослойной синтетической структуре при профессиональном музыкальном воплощении имеет три основных способа проявления: одноаспектный, многоаспектный, системный.

3. Особенно ярко театральное начало выражено в многоаспектном способе проявления, поскольку произведения этой группы наиболее распространены в хоровом творчестве белорусских композиторов.

4. На уровне нотного текста театральность в подобных партитурах демонстрирует себя в противопоставлении коллективного и личного начал. Это можно наблюдать в контрастном сопоставлении тембров хоровых групп (часто с использованием приемов звукописи и звукоизобразительности), сонористических эффектов, типов фактуры, разнообразной нюансировки, различных ритмических формул, в использовании выразительных ладовых модификаций, жанрово-стилевой персонификации, применения принципа монтажа.

5. Композиторов больше интересует свое звуковое видение фольклорного обряда, процесс создания его авторского музыкального решения, чем реконструкция и воспроизведение изначальной аутентичной обрядовой сущности.

1. Антоневиц, В. А. Белорусская музыка XX века. Композиторское творчество и фольклор : учеб. пособие / В. А. Антоневиц. – Минск : БГАМ, 2003. – 409 с.