

А.Ю. ВОЛОДЧЕНКО

Республика Беларусь, Минск, аспирант УО «БГУКИ»

ПРОЯВЛЕНИЕ ЧЕРТ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ А. ЛИТВИНОВСКОГО

*Научный руководитель – кандидат искусствоведческих наук,
доцент А.А. Карпилова*

Александр Литвиновский – белорусский композитор, имя которого известно далеко за пределами нашей страны. В своем творчестве он проявил себя как музыкант, который владеет всеми необходимыми профессиональными качествами. Его произведения отражают широчайшую жанровую и стилистическую палитру, передают свежий оригинальный музыкальный язык, в котором обращает на себя внимание яркий темперамент и глубина авторской мысли. Мир музыки композитора охватывает широкий круг явлений, связанный с новыми путями развития современного музыкального искусства, включающего как новейшие авангардные течения, так и аутентичный фольклор, принципы стилистики необарокко и средневековой монодии, соединяя романтично открытое эмоциональное высказывание и вдохновенную богатую нюансами созерцательную лирику, яркое импульсивное движение и звукопись, спокойное размышление и напряженный психологизм. Подобный синтез, постоянный поиск новых творческих решений создает у автора весьма благодатную почву для развития «театрального» типа мышления, что в свою очередь приводит к неожиданным и неординарным результатам.

В хоровой копилке Александра Литвиновского содержатся как светские сочинения, так и духовные партитуры. К основным опусам в этой области творчества относятся две фольклорные кантаты «Зборная суботка» и «Вяселле», цикл «Вечерние хоры» на стихи русских поэтов, «Missa ordinaria», гимн посвященный святому Мартину «Oculis et manibus», религиозный кантатный триптих «Да Маці Божай», «Песні на Божае Нараджэнне» и «Сэрца Езуса». Черты театральности в хоровом творчестве Александра Литвиновского пронизывают все вышеназванные сочинения.

В музыке сакральной наиболее ярко театральное начало проявляется с одной стороны в использовании композитором принципа стилевой персонификации. Это позволило ему создать такой музыкальный материал, который был бы органичен текстам из молитвослова и усиливал бы их эмоциональную художественную краску. Вот что по этому поводу говорил в одном из интервью сам Александр Литвиновский: «Работая над музыкальным воплощением текстов, я пробовал писать как бы в той же

манере, в какой написаны сами эти зарифмованные молитвы. А поскольку именно для раннеклассического стиля были характерны светлые идеалы, позитивные образы, доминирование мажорных тональностей, то я сознательно ориентировался на него». Таким образом, благодаря стилевой персонификации и связи с ритуальной костельной музыкой прошлого, композитор с одной стороны стремится к созданию духовных произведений, опираясь на музыкальные законы храма, как сакрального пространства. При этом автор в поиске и достижении литургической простоты и выразительности музыкальной ткани, следуя правилам канона, умышленно всячески вуалирует театральные черты.

Совсем по-другому проявляется театральность в произведениях Александра Литвиновского, основанных на фольклорно-обрядовой основе. Изначально присущий обряду, этот феномен, благодаря своей многослойной синтетической структуре, при музыкальном воплощении имеет три основных способа проявления: одноаспектный, многоаспектный, системный. Это позволяет белорусским композиторам воспроизводить обрядовую форму, наполнять его новым образно-смысловым содержанием, используя только отдельные составляющие его ритуалы, создавая музыкальные жанрово-стилевые «гибриды». Такое восстановление дает возможность свободного проявления игровой стихии на всех трех ступенях: начиная от использованных средств музыкальной выразительности и внешних театральных эффектов и завершая степенью личностного восприятия обряда автором.

Особенно ярко театральность выражена в многоаспектном способе проявления, поскольку произведения этой группы наиболее распространены в хоровом творчестве белорусских композиторов современников Александра Литвиновского. Игровое начало демонстрирует себя через контрасты, возникающие в результате «столкновения» коллективного и личностного начала, что можно увидеть в сопоставлении хоровых тембров (часто с использованием приемов звукописи и звукоизобразительности), сонористических эффектов, типов фактуры, разнообразной нюансировки, различных ритмических формул, в использовании выразительных ладовых модификаций, жанрово-стилевой персонификации, применении принципа монтажа. Композиторов более интересует свое видение обряда, процесс создания его музыкального решения, чем воспроизведение его аутентичной сущности.

К таковым относится и Александр Литвиновский, чья кантата «Зборная суботка» давно стала белорусской хоровой классикой. Это произведение, написанное в конце восьмидесятых годов прошлого века 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: выпекание праздничного каравай, голошение невесты-сироты и завивание венка. Театральность проявляется на уровне драматургии произведения, в наличии определенной сюжетной линии, в персонификации образов, создаваемых солистами и хором. Первая часть («Ой, сягодня суботка...») представляет зачин ритуала, в котором будущую невесту убирают к венцу. Вторая часть («Каравай, каравай») – это песня-слава караваю, символу 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.

Александр Литвиновский в кантате опирается на принцип монтажа, который присутствует как внутри каждой части, так и на уровне всего цикла. Это проявляется в значительной роли контраста в чередовании частей и эпизодов. Так, спокойная первая часть играет роль вступления и экспозиции образов: партия меццо-сопрано несет функцию лирической героини (образ 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 и доброт. Этот хоровой номер композитор строит на основе двух тем: подвижной остиной и плавной повествовательной. Автор не цитирует конкретные 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, так как изображают процесс создания свадебного каравая. Таким образом, игровая стихия проявляется здесь в наличии коллективного персонажа, который является активным участником действия.

Третья часть представляет ритуал голошения невесты. В небольшой хоровой сцене, состоящей из двух разделов и коды, театральность 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-lamento, одного из ведущих жанров в оперной музыке эпохи барокко. Таким образом, театральность проявляется здесь и на уровне стилевой персонификации. 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, театральность многообразно проявляется на тембровом, гармоническом, тематическом, стилевом уровнях.

Игровая стихия в финальной четвертой части выявляется 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 исполняют роль контрастного фона и в звучании которых слышны 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 черт проявления театральности.

Таким образом, среди основных положений, характеризующих проявление черт театральности в хоровой музыке Александра Литвиновского можно выделить следующие моменты:

1) разнообразная жанровая палитра хоровой музыки композитора естественно соединена с широким кругом образов и настроений; в поле зрения автора сакральные и имеющие фольклорно-обрядовую основу сочинения;

2) в произведениях на духовную тематику он опирается на традиции старинной костельной музыки и активно использует стилевую персонификацию; пытаясь уйти от принципа концертности и приблизить звучание к умышленной простоте, всячески вуалирует проявление театральности;

3) с другой стороны, композитор активно использует семантические возможности, связанные с белорусским фольклором, что предопределяет в его произведениях творческие находки, касающиеся разных типов фактуры, ладогармонической и мелодической основы, средств музыкальной выразительности, темпоторитма и наличия тонких хоровых красок, где объемность и сочность звучания соединена с прозрачной звукописью. Это делает феномен театральности в хоровых произведениях на фольклорно-обрядовой основе Александра Литвиновского естественной составляющей.