

четверной картине становится обгоревшей от горя из-за подлости и предательства Ягайло.

Появление такого балета в репертуаре театра – большая удача. По мнению первого заместителя генерального директора театра В. Рылатко, национальный театр ответственен за национальную идеологию, он должен формировать национальный дух. Он должен сотрудничать с национальными драматургами, композиторами, выводить на сцену белорусскую историю, героев. И с этим нельзя не согласиться. Но вместе с тем, на балетной сцене хотелось бы видеть образы исторических личностей, при создании которых отечественные художники будут опираться на национальную пластическую систему, позволяющую решать сложную проблему национального своеобразия.

1. Коктыш, М. Мара пра рай Мікалая Пінігіна / М. Коктыш // Народная Воля. – 2012. – 30 ноября. – С.4.

2. Воннегут, К. Человек без страны или Америка разБУШевалась / К. Воннегут. – Екатеринбург : Ультра. Культура, 2007. – 240 с.

3. Тюрина, Т Страсти по Елизарьеву / Т. Тюрина // Культура. – 2012. – 28.03.

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. В. КУЗНЕЦОВА: ТЕХНИКИ КОМПОЗИЦИИ И ПРИЕМЫ ИСПОЛНЕНИЯ

Каика А. И.

*учитель по классу фортепиано ГУО «СШ № 37 г. Минска»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Творчество В. Кузнецова давно привлекает внимание исследователей, посвятивших свои работы сочинениям этого автора. Вместе с тем, фортепианное творчество композитора в целом и его фортепианные миниатюры в частности пока не получили освещения с точки зрения используемых в них техник композиции.

Следует отметить, что фортепианная музыка составляет уже довольно обширную область творчества В. Кузнецова и представлена сочинениями различного рода, в ряду которых произведения крупной формы (две сонаты 1980, 1996), Вариации (1979), циклы пьес и миниатюры. Пьесы композитора разнообразны по образному содержанию: это и воплощение картин природы, образы детства, жанрово-характерные сцены, фантастические видения, а также философские размышления. В них проявляются разные стороны творческой индивидуальности композитора. Так, если в жанровой палитре его фортепианных произведений отражается связь с классико-романтической традицией, то в содержательном плане В. Кузнецов предстает уже как современный художник, широко использующий техники композиции и приемы исполнения, связанные с новой эпохой в развитии музыкального искусства [1, 2].

Цель настоящей статьи состоит в характеристике данных техник композиции и приемов исполнения. Ее достижение позволит раскрывать новые

сферы преломления композиционных техник XX века в белорусской музыке, способствовать более глубокому пониманию фортепианных произведений композитора, постоянно входящих в репертуар исполнителей.

В данной статье представлены три группы фортепианных произведений В. Кузнецова, связанные с серийной, сонорной и алеаторной техниками. Сразу же отметим, что, являясь представителем постмодернистской эпохи, композитор использует многие техники скорее не в чистом виде, а в соединении друг с другом. Поэтому предложенная систематика более ориентирована на ведущий, приоритетный вид техники в том или ином произведении.

Первая группа произведений основана на использовании серийной техники письма.

«Три сентенции» для фортепиано написаны в 1990 году. Слово «сентенция» обозначает нравоучительное изречение. Все миниатюры исполняются *attacca* и передают три различных эмоциональных состояния. Они основаны на разных видах техники. С серийной техникой связана первая Сентенция (*Tempo rubato*). В первой пьесе передано состояние эмоциональной неустойчивости, которое характеризуется быстрой сменой контрастных настроений. Данная миниатюра основана на последовательности из двенадцати неповторяющихся звуков, представленной в основном и ракоходном виде (IR), с использованием алеаторики (ритма, темпа и форм ряда) и сонорики (выдержанная педаль). Миниатюра охватывает все регистры инструмента и исполняется на несменной правой педали. Пьеса длится примерно сорок пять секунд. Динамическое нарастание от *ppp* с кульминацией в разделе *improvisation* до *fff* проходит от указаний *Tempo rubato (Quasi Adagio)* через *molto accelerando* к *Presto* с обратным возвращением в первоначальный темп путём *molto ritenuto*.

90-е годы XX века были для композитора годами поиска новой эмоциональной палитры высказывания, а также новых графических форм нотной записи, ярко выраженных в «Звуковом эссе № 3» для одного исполнителя (1990). В основе этой миниатюры лежит серия. В пьесе, по словам композитора, присутствуют также элементы алеаторики и музыкального театра. Так, «Звуковому эссе № 3» предписаны определенные авторские формулы исполнения. Исполнитель, по замыслу композитора, изначально должен сидеть ближе к левому краю инструмента, так как серия написана в нижнем регистре. Кроме того, пианисту нужно умело подать и изобразить внутреннее биение жизненных сил, заложенных в произведении.

Начинается произведение акцентированным ударом *secco* в низком регистре с динамическим нюансом *sfff*, обозначенным буквой *s* (прим. № 1). Он сменяется проведением серии, охватывающей 11 звуков и обозначенной буквой *a*. Стремительные ходы на широкие интервалы, из которых складывается серия, требуют от исполнителя хорошей технической подготовки. Существует авторская акустическая запись миниатюры, где композитор применяет правую педаль, что облегчает исполнение данного звукового комплекса. Проведение серии сменяется фрагментом *z*, который состоит из одной ноты, отмеченной

tenuto и звучащей в самом низком регистре фортепиано (*a* субконтроктавы). Исполнение этого фрагмента возможно семь или девять раз. Кроме того, за ним закреплен более сдержанный темп, отличающийся от первоначального темпа (≈ 116 сек. вместо 152). С недостающего двенадцатого тона начинается следующее проведение серии. И так продолжается 12 раз. Каждая серия обозначена латинской буквой алфавита (A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M).

The image shows a musical score for a piano exercise. It is in G major and 3/4 time. The score is divided into sections, with a tempo marking of 'Allegro scherzando' and a dynamic marking of 'ppp'. The score is divided into sections, with a tempo change to 'Allegro scherzando' and a dynamic marking of 'ppp'.

Последующий этап произведения предполагает исполнение серии группами – по две, три, четыре и пять проводений.

Завершается сочинение кодой *ad libitum*, которая предполагает исполнение одного или нескольких фрагментов проведения серий из начального раздела произведения.

Вторая группа включает произведения, в которых преобладает сонорная техника. Она проявляется в «Прелюдии и фуге», а также в цикле «Бестиарий».

«Прелюдия и fuga» – отмечены поисками новой гармонической выразительности, сонорных эффектов. Прелюдия (*Allegro scherzando*) по характеру звучания близка образам детства. Штрих *staccato*, пунктирный ритм, акценты и контрастная динамика, неожиданные смещения акцентов, выявляют беззаботное настроение детворы. Тема фуги ритмически синкопирована и охватывает диатонический семиступенный звукоряд «*d*». Колористические эффекты в ней достигаются исполнительскими средствами – длительно выдержанными педалями, сопоставлениями педального и беспедального звучания, использованием третьей педали (*tre corde*).

«Бестиарий» включает пять фортепианных миниатюр. Цикл написан с применением модальной и микросерийной техники. Сочетание квинтолей и дуолей в партиях правой и левой руки в первой пьесе «Феникс» представляет несомненную сложность для исполнителя. Сонорная же техника проявляется в пьесах «Химера» и «Сфинкс». Главными путями достижения колористических эффектов являются диссонантные полигармонические длительно выдержанные на педали гармонические созвучия с использованием тройных форшлагов.

Третья группа представляет произведения алеаторического направления. Наиболее показательным примером алеаторической техники письма является фортепианная миниатюра «Наслаждение» (*Senza tempo /quasi agitato/*), в которой запечатлен ускользящий романтический образ юности. Пьеса основана на 7 квадратах и предполагает возможность выбора для

каждого исполнителя удобного темпового решения. В тексте композитор выписал более ста двадцати вариантов исполнения этой миниатюры. Неизменным остается только первый квадрат, с которого и начинаются все варианты исполнения.

«Уголок насекомых» (Энтомологическая тетрадь) – цикл пьес для фортепиано, посвященный первой исполнительнице – Дарье Мороз. Он состоит из семи миниатюр. Главное, по мнению композитора, – это «не очеловечивать насекомых, но и не считать, что у них нет души. Нужно постараться в “бестелесной фактуре” миниатюр понять внутреннюю организацию жизни каждого представленного насекомого»¹. В «Уголке насекомых» автор использует модальную и тональную техники, которые дополнительно организованы числовыми рядами, числовыми группами, числовыми прогрессиями. Интерес вызывают и некоторые конструктивные идеи автора. Так, количеству букв в названиях каждой пьесы соответствуют количество не повторяющихся звуков, или общее количество нот в такте – и размер. Например, в пьесе «Тля» – в названии три буквы. Исходя из этого, используется и размер 3/8, и три неповторяющихся звука².

Завершает цикл миниатюра «Ой! (Parad-alle)», которая содержит тематические реминисценции из предыдущих пьес. Наиболее выразительных эффектов композитор добивается при помощи алеаторической техники, главным образом – алеаторики высоты. На алеаторической одноголосной, а затем двухголосной и трехголосной импровизационной основе он стремится достичь «имитации ловли воображаемых насекомых»³.

Таким образом, фортепианные произведения В. Кузнецова демонстрируют большое разнообразие техник композиции, отражающих важнейшие приёмы современного композиторского письма и исполнительской практики. Поэтому не случайно, что ряд из них – «Звуковое эссе № 3», цикл «Бестиарий» – уже записаны белорусскими исполнителями и получили широкое распространение на концертных сценах республики.

1. Гольцман, А. М. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / А. М. Гольцман; под общ. ред. М. Е. Тараканова. – М: Сов. композитор, 1982. – С.52–104.

2. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Холопов [и др.]; отв. ред. В. С. Ценова [и др.]. – М: Композитор, 2006. – *Вместо заключения: Итоги трехтысячелетнего развития.* – С. 618–621.

3. Полякова, О. Творчество – процесс, который невозможно запланировать: (интервью с В.Кузнецовым) / О. Полякова // Веч. Минск. – 2005. – 5 дек.

4. Мдывані, Т. Працэс сачынення музыкі – таямніца: (размова з В. Кузняцковым) / Т. Мдывані // Мастацтва. – 2006. – № 6.

5. Бунцэвіч, Н. Асоба Вячаслава Кузняцова / Н. Бунцэвіч // Нар. газета. – 1995. – 6 снежня.

¹ Из беседы с композитором.

² Исключение составляют пьесы «Короед», «Ой! (Parad-alle)».

³ Из текста партитуры.

6. Мдывані, Т. Рысы музычнага стылю Вячаслава Кузняцова / Т. Мдывані // Весц. Акадэміі навук Беларусі. – 1994. – № 2.
7. Златковский, Ю. Музыка Вячеслава Кузнецова. Аспекты стиля / Ю. Златковский // Весц. Бел. дзярж. Акадэміі Музыкі. – 2001. – № 1.
8. Златковский, Ю. Композитор Вячеслав Кузнецов / Ю. Златковский. – Минск: Изд. Центр БГУ, 2007. – 64 с.: ил.
9. Суслава, В. Шэкспір у прасторы сімвала / В. Суслава // Мастацтва. – 2001. – № 3. – С.32–34.

СІНТЭЗ МУЗЫКІ І ВЫЯЎЛЕНЧАГА МАСТАЦТВА ЯК АДНА З ТЭНДЭНЦЫЙ СУЧАСНАГА БЕЛАРУСКАГА МАСТАЦТВА Ў ТВОРЧАСЦІ У. А. ТОЎСЦІКА

Каралёва М. Б.

*старэйшы навуковы супрацоўнік ДУ «Музей гісторыі горада Мінска»
(Рэспубліка Беларусь, г. Мінск)*

Актуальнасць даследавання сучаснага мастацтва абумоўлена ўзрастаннем ролі мастацтва як аднаго з механізмаў самаразвіцця і самапазнання чалавека, як сродка фарміравання эстэтычных каштоўнасцяў чалавека. Сучаснае мастацтва рознымі сродкамі імкнецца справакаваць інтэлектуальны ўдзел гледача, абудзіць свядомасць, заклікае змяніць сваю пазіцыю ў асэнсаванні света. І адным з абуджальнікаў свядомасці гледачоў сродкамі жывапісу з'яўляецца наш сучаснік, Народны мастак Беларусі Уладзімір Тоўсцік.

Мастацтвазнавец Р.Б. Смольскі вызначае асноўныя тэндэнцыі сучаснага беларускага мастацтва. Мы асабліва адзначым тэндэнцыю да своеасабліваай сінкрэтызацыі відаў, жанраў, спосабаў праяўлення мастацтва і тэндэнцыю да міжвідавой, унутрывідавой, жанравай, формастваральнай інтэграцыі (міжвідавы сінтэз выяўленчага мастацтва і тэатра, музыкі і выяўленчага мастацтва і г.д.), а таксама "жанравае ўзаемапранікненне" (нацюрморт-пейзаж, ронда-саната і г.д.) [2]. Гэтыя тэндэнцыі найбольш ярка ўвасабляюцца ў творчасці народнага мастака Беларусі Уладзіміра Антонавіча Тоўсціка.

Сінтэз музыкі і выяўленчага мастацтва найбольш ярка прасочваецца ў палотнах мастака. З гутаркі з самім Уладзімірам Антонавічам, мы даведаліся, што наяўнасць вялікай колькасці твораў з музычнымі назвамі або на музычныя тэмы прысутнічае ў яго творчасці нездарма. Мастак кажа, што музыка і жывапіс маюць шмат кропак суіснавання. Спалучэнне колераў, як і спалучэнне канкрэтных гукаў нараджае пэўную эмоцыю. Прырода гукаў, музыкі вельмі блізкая жывапісу, але музыка, у адрозненні ад жывапісу, не мае матэрыяльнай формы.

На нашу думку, сінтэз музыкі і выяўленчага мастацтва (жывапісу) ў творах Тоўсціка прысутнічае на некалькіх узроўнях.

Першы ўзровень – самы просты для ўспрымання гледачоў – гэта непасрэднае адлюстраванне музычных інструментаў на палотнах мастака. "Вечар у Кёльне" (1995), "Музыка" (1997), "Мелодыя" (1996), "Накцюрн для