

беларускіх творцаў. Сярод іх – айцец Андрэй (Бандарэнка), М. Васючкоў, Л. Шлег, А. Хадоска, А. Залётнеў, С. Бельцюкоў, В. Кузняцоў, С. Бугасаў, А. Даньшова, А. Іваноў, Г. Кароткіна і інш.

Версіі кананічных царкоўных песнапенняў, якія прапануе беларуская кампазітарская практыка канца XX – пачатку XXI ст., адлюстроўваюць не толькі індывідуальнасць аўтарскіх стыляў, але і супрацьлегласць творчых падыходаў да гімнаграфіі праваслаўнага богаслужэння, адметнасць у ступені адпаведнасці пеўчым канонам праваслаўнай традыцыі, палярнасць у арыентацыі на гукастылявыя законы храма як сакральнай прасторы, або на гукаэталоны, аб'яднаныя ў тапахроне канцэртнай залы.

Запатрабаваныя ў розных асяродках духоўна-рэлігійнага і сацыяльна-культурнага жыцця праваслаўныя песнапенні – неад'емны складнік беларускай музычнай культуры канца XX – пачатку XXI ст., адзін з магутных і вызначальных яе кампанентаў. Маркіраваныя музычнымі «перакладамі» гімнаграфічных тэкстаў пеўчыя стылі царкоўнай традыцыі, сфера акадэмічнага канцэртнага выканальніцтва, вуснатрадыцыйныя песенныя практыкі, кампазітарская творчасць утвараюць нелінейную цэласнасць, якая ў чарговы раз сведчыць, што гімнаграфія праваслаўнага богаслужэння невычэрпная ў сваім хранатопе, а Святое слова аб'ядноўвае ўсе стылі музыкі.

БЕЛОРУССКАЯ ФОРТЕП'ЯННАЯ ШКОЛА: ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ

О. Г. Шевченко,

кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой хорового дирижирования и инструментального исполнительства Могилевского филиала УО «Белорусская государственная академия музыки»

Особенности динамического развития и значительные творческие успехи белорусской фортепьянной школы в современный период обусловлены многими факторами. Рассматривая феномен фортепьянной школы сквозь призму исторического видения, необходимо прежде всего указать на многогранность трактовки данного термина. В узком смысле понятие «фортепьянная школа» традиционно ассоциируется с определенным

комплексом фортепьянно-технических навыков и музыкально-исполнительских приемов, прививаемых ученикам. В более широком смысле оно включает постижение эстетико-стилевых взглядов, овладение многообразным арсеналом художественно-выразительных средств, необходимых пианисту для воплощения композиторского замысла, а также передачу педагогом тайн мастерства. Весьма важным является не только то, чему учат, но и то, как учат, каким образом ученик усваивает академическую традицию. Наиболее перспективные методологические подходы к исследованию феномена музыкально-исполнительской школы – «принцип историзма, системный подход (с учетом диалектического единства комплексности и системности), преемственность как фактор генезиса музыкального искусства» [4, с. 49].

История становления и развития белорусской фортепьянной школы свидетельствует о том, что творческие достижения талантливых музыкантов, стоявших у ее истоков, характеризуются интенсивностью концертно-исполнительской деятельности и высокой педагогической результативностью. Среди первых представителей белорусского фортепьянного искусства, творческими усилиями которых создавались необходимые предпосылки для становления фортепьянной культуры в Беларуси, Е. Зильберберг, А. Клумов, Г. Петров, В. Семашко. Педагогическая деятельность и исполнительское творчество таких музыкантов, как Э. Альтерман, М. Бергер, Г. Шершевский, И. Цветаева, В. Эпштейн, в значительной мере обусловили направление развития и творческие достижения белорусской фортепьянной школы. Несмотря на различие творческих индивидуальностей, им было свойственно нечто общее как представителям школы, воспринявшим особенности ее «генетического кода», в основе которого – опора на великие традиции русской пианистической школы, а также на принципы преподавания и лучшие достижения ведущих школ европейского пианизма.

Одним из важнейших инструментов в осмыслении истоков и познании преемственных связей белорусской фортепьянной школы стала реконструкция ее «родословного древа» [4, с. 56–57]. Данное генеалогическое древо, фундамент которого олицетворяет великий И. С. Бах, включает персоналии европейских музыкантов, на многие годы определивших пути развития европейского пианистического искусства, в том числе в России

и Беларуси. В значительной мере развитие белорусского пианизма предопределили и выдающиеся музыканты России – братья А. и Н. Рубинштейны, А. Зилоти, А. Есипова, В. Сафонов, являющиеся, по существу, крупнейшими представителями пианистического искусства европейского уровня. Обратим внимание на то, что русский пианизм тесными узами связан со всеми важнейшими западноевропейскими школами пианизма. Он последовательно воспринимал искусство и итальянских клавиристов, и пианистов лондонской школы, и венского классицизма, и различных направлений романтизма. В свою очередь, уже со второй трети XIX в. Западная Европа, как известно, начала знакомиться с русским пианизмом.

Неоспорим тот факт, что личное влияние талантливого художника является определяющим фактором в воспитании ученика. Оно сказывается и в манере игры молодого пианиста, и в трактовке исполняемых произведений, и во всей его работе над совершенствованием мастерства. Следовательно, основополагающее значение в создании фортепьянной школы как направления в искусстве принадлежит ярко одаренному, высокопрофессиональному музыканту, авторитетному лидеру, обладающему значительным творческим потенциалом, собственными художественными и нравственными принципами. Именно поэтому обобщение творческого опыта исполнительской школы должно быть персонифицированным: «школа Игумнова», «школа Николаева» [3, с. 112]. Однако при разнообразии индивидуального «почерка» каждого мастера всем им свойственно единство во взглядах на воспитание музыканта. «Мы все говорим об одном и том же, но только разными словами», – справедливо заметил Г. Г. Нейгауз [2, с. 18].

Педагогическое сотворчество учителя и ученика всегда было неотъемлемым элементом профессиональной деятельности практически всех белорусских пианистов²⁹. Это очень важно, поскольку именно в практической педагогической деятельности в значительной степени происходит процесс обобщения и закрепления методических и творческих принципов конкрет-

²⁹ К числу немногих исключений можно отнести артистическую деятельность белорусских пианисток Е. Эфрон (1950–1960-е гг.) и И. Шумиловой (1980–1990-е гг.), которые не занимались профессиональной педагогической деятельностью. В сфере концертмейстерского искусства в качестве такого примера можно назвать имя пианистки Т. Миансаровой.

ных художественных направлений и школ. Формирование художественных взглядов основоположников белорусского пианизма связано с обобщением и творческим осмыслением концертно-исполнительского и педагогического опыта крупнейших представителей западноевропейского музыкального искусства, равно как и с деятельностью профессоров Петербургской и Московской консерваторий. Однако, несмотря на общность задач московской и петербургской ветвей русской фортепьянной школы, служащих одной цели, необходимо подчеркнуть многообразие и различие индивидуальных черт в исполнительском творчестве и педагогике их виднейших представителей.

Лучшие традиции европейского пианизма в Беларуси прослеживаются в обозримом историческом пространстве посредством творческого преломления в деятельности учеников К. Игумнова, Л. Николаева, С. Фейнберга, которые привнесли их на белорусскую музыкальную почву. Вместе с тем существенно обогатили белорусскую фортепьянную школу ее западноевропейские истоки, воплотившиеся в творчестве таких видных композиторов-пианистов, как Г. Вагнер, Л. Абелиович, Э. Тырманд.

В этой связи необходимо отметить принципиальное различие в отношении к выразительным возможностям фортепьяно в западноевропейской и русской фортепьянных школах. Если в западноевропейском пианизме еще со времен Ф. Листа господствовала тенденция чисто инструментальной трактовки фортепьянного звука, а Ф. Бузони доказывал, что «петь» на фортепьяно «не только трудно, но прямо противостоит», то русская пианистическая школа всегда отстаивала «вокальную» трактовку фортепьяно, стремилась приблизить, насколько это возможно, звучание инструмента к теплоте человеческого голоса [1, с. 304]. Если в классах Т. Лешетицкого, А. Есиповой, В. Сафонова культивировалась «певучая» фраза как таковая, то под пальцами А. Рубинштейна и С. Рахманинова рояль не только «пел», но и «говорил», что роднило искусство этих пианистов с искусством М. Мусоргского и Ф. Шляпина³⁰.

³⁰ Известно, что К. Игумнов был признанным мастером «сказа» на рояле.

Говоря о единстве фортепьянной школы как направления в искусстве, характеризующегося общностью принципиальных позиций большинства видных ее представителей и сходством во взглядах на воспитание исполнителя, следует заметить, что «обобщение творческого опыта в сфере музыкально-исполнительского искусства возможно только на уровне методологии» [3, с. 112]. Осмысление конкретных путей овладения исполнительским мастерством находит воплощение в интерпретации музыкального произведения и поиске соответствующих пианистических приемов. Различие во взглядах проявляется в конкретных формах решения тех или иных творческих и технических задач, в тончайших нюансах звукового воплощения художественных замыслов. Этим объясняется то, что продолжателями «игумновской школы» стали такие яркие творческие индивидуальности, как Л. Оборин, Я. Флиер, Я. Мильштейн, М. Гринберг, А. Иохеллес, Г. Петров, И. Цветаева, В. Эпштейн.

Таким образом, осмысление генезиса белорусской фортепьянной школы позволяет характеризовать ее в русле европейской музыкально-исполнительской школы со свойственными ей особенностями опосредованной преемственности европейской традиции, основанной на творческом воплощении лучших достижений русского и европейского пианизма. Важными факторами, обусловившими общность позиций ее виднейших представителей, отличающихся творческой самобытностью и полинаправленностью деятельности, стали различные формы интонирования музыкального смысла и содержательность интерпретации, понимание виртуозности как средства выражения авторского замысла, ориентация на музыкальное просветительство.

1. Коган, Г. Вопросы пианизма : избр. ст. / Г. Коган. – М. : Сов. композитор, 1968. – 461 с.

2. Николаев, А. Московская фортепьянная школа и ее выдающиеся представители / А. Николаев // Вопросы фортепьянного исполнительства. – М. : Музыка, 1965. – Вып. первый. – С. 11–34.

3. Яконюк, В.Л. Белорусская фортепианная школа: опыт исторической преемственности (о методологии генерализации творческого опыта в сфере исполнительского искусства) / В. Л. Яконюк // Вес. Беларускага дзяржаўнага акадэмічнага ўніверсітэта па музыцы. – 2015. – № 26. – С. 110–114.

4. Яконюк, В. Л. Исполнительская школа как фактор музыкального искусства : вопросы методологии / В. Л. Яконюк // Вес. Беларус. дзярж. акад. музыкі. – 2007. – № 10. – С. 48–58.

ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ СИМФОНИИ «АНДРЕЙ РУБЛЕВ» ОЛЕГА ЯНЧЕНКО

В. А. Шнайдер,

аспирант, Белорусская государственная академия музыки

Проблема тембра, оркестрового колорита волновала композиторов еще в период романтизма, начиная с Г. Берлиоза и Р. Вагнера. Именно тогда появились и первые трактаты по оркестровке, в которых обобщались сведения обо всех существующих инструментах: их истории, строении, технике исполнения, выразительных возможностях и способах использования. Новаторские поиски в области звука, оригинальных смесей оркестровых тембров являются особенно актуальными для композиторов XX ст., в творчестве которых тембр превратился в один из ведущих элементов формообразования и музыкальной драматургии.

Термин «тембровая драматургия» принадлежит Р. Тертеряну, который трактует данное понятие как систему взаимодействия тембров в процессе музыкального развития в их органической связи с общим художественным замыслом. В современных оркестровых сочинениях тембр выполняет важнейшую образно-смысловую, драматургическую и формообразующую функции. В качестве примера индивидуальной интерпретации тембра и его роли в драматургии оркестрового произведения обратимся к симфонии «Андрей Рублев» (1977) О. Янченко, представляющей один из оригинальнейших образцов трактовки симфонии в русской музыке последней четверти XX ст. В ней воплотились особенности индивидуального стиля композитора, а также важнейшие тенденции эволюции жанра симфонии в русской музыке 1960–1970-х гг.

Глубина и значительность содержания симфонии обусловлены обращением композитора к образу великого русского живописца эпохи Средневековья, создателя бессмертной иконы