

произведению. В следующем сочинении – детской опере „Тайна старого замка” – атрибуты мюзикла используются уже как элементы оперы, придавая ей современное звучание и обновляя традиционную структуру изнутри. Таким образом, путь жанрового и стилистического обновления в области театральной музыки принял у В. Кондрусевича следующие очертания: от мюзикла к опере-мюзиклу и затем – к опере с элементами мюзикла.

Синтез жанров связан у В. Кондрусевича с объединением различных средств музыкальной выразительности. В последнем сочинении это нашло отражение в его тембровой палитре. Композитор вводит два синтезатора, которые выполняют разносторонние драматургические функции. Они используются и как фоновое средство, и как средство конкретизации содержания, сценических ситуаций и характеристики художественных образов.

В целом стилистическая направленность творчества В. Кондрусевича заключается в стремлении к жанровому расширению и обогащению. Она протекает и осуществляется на уровне средств музыкального языка, инструментовки и драматургии (формы).

И в крупных жанрах, и в камерной сфере стиль В. Кондрусевича какой-то частью совпадает с основными течениями современной музыки, определившей стилистику его сценической, симфонической и вокально-симфонической музыки. Главное направление его творческой деятельности связано с музыкальным театром, где он предстает как художник синтетического плана, обладающий широким эмоциональным спектром и стремящийся к обновлению лексики, драматургии, жанра.

Многогранность творческой натуры позволила ему проявить себя во многих музыкальных жанрах. Творчество композитора свидетельствует о том, что он является одним из тех немногих белорусских музыкантов, кто одинаково хорошо владеет спецификой прикладной, электронной и академической музыки, не утрачивая при этом цельности и единства стиля. В. Кондрусевичу удалось найти интересное соединение академической оперы и мюзикла, традиционного и нового звучания. В этом синтезе кроется одна из интереснейших и своеобразных сторон его индивидуального творческого стиля, который ярко иллюстрирует, сколь многообразны национальные истоки, питающие творчество композитора.

Н.Н. ХОДИНСКАЯ (МИК)

### О композиционном методе Людмилы Шлег

Изучение индивидуального авторского стиля – важный этап в постижении национального стиля в целом, ибо индивидуальное отражается в национальном в обобщенной, типизированной форме. „За стилем любого

ранга в музыке всегда ощущается личностное начало, и все дело лишь в том, какой тип личности оказывается основой" [1].

Предметом данной статьи стало творчество талантливого белорусского композитора Людмилы Шлег. Яркая эмоциональность, динамичность музыки, высокий профессионализм автора, активные поиски в области новейших средств выразительности, освоение разнообразных жанров – все это привлекает внимание исследователя к ее творчеству. В работе ставилась задача исследовать поэтику выразительных средств музыки Л. Шлег 70-х гг., выявив те черты творческого почерка, которые, повторяясь в различных сочинениях, образуют устойчивые признаки стиля, становясь его ядром.

Отдельные аспекты стиля Л. Шлег, связанные, в частности, с трактовкой фольклорного начала, имеют общие черты со стилями других композиторов, образующих так называемое „фольклорное направление” в белорусской музыке 70–80-х гг. (В. Помозов, В. Войтик, Л. Захлевный, Г. Горелова и др.).

В творчестве Л. Шлег, как и у многих композиторов ее поколения, преимущественно представлены программные сочинения, отличающиеся образной конкретностью, демократичностью. Стремление к доступности, „коммуникабельности” музыки, реализуемое ярче всего посредством поэтического слова, стало причиной преобладания в нем жанров хоровой, вокально-симфонической музыки. Композитора не привлекает „чистая” симфония, немногочисленные произведения для симфонического оркестра имеют названия, программный замысел (симфоническая картина „Нестерка”, сюита для симфонического оркестра „Ярмарочные зарисовки”, симфоническая поэма „Сымон-музыка”, Концерт-феерия для английского рожка и симфонического оркестра „Юрьев день”).

В центре ее творчества – тема белорусского народа. Его обряды и игры, юмор и страдания, любовные переживания, трагедия военных лет – все это находит отражение в таких сочинениях, как „Лубок”, „Дударык”, „Дзявочыя заляцанні”, „Трава-мурава”, „Ярмарочные зарисовки”, „Игрища”, Реквием „Помните!”, „Гуканне вясны”, „Стародавние жнивны” и др. Привлекает Л. Шлег тема истории белорусского и – шире – славянского народа. Интерес к славянскому язычеству вдохновил композитора на создание таких произведений, как „Гуканне вясны”, „Юрьев день”. В круг исторических интересов Шлег вошел и ранее не затрагивавшийся в профессиональном белорусском творчестве жанр канта (камерные кантаты „Кантовая тетрадь”, „Скарбонка мінулага”).

В последние годы Л. Шлег все больше открывает для себя тему христианства, духовного начала, вечных непреходящих ценностей добра, чистоты, веры, надежды. Используя в произведениях знаменный распев, духовные песнопения, вводя в партитуру орган – инструмент, как бы символизирующий для нас духовное, возвышенное начало, – Л. Шлег, говоря ее словами, стремится к „ренессансу души”, хочет заставить „звучать

те струны души, которые заглохли у современного человека". Этот мир образов лег в основу недавно законченных оратории „Иконостас", посвященной 500-летию Ф. Скорины, и хорового сочинения „Спас нерукотворный".

Композитор активно разрабатывает стилистическое направление белорусского фольклоризма 70–80-х гг., характерной чертой которого является восприятие фольклора как сложной системы, питающей творческую мысль в самых разных направлениях: стилистическом, образно-содержательном, жанровом. Для нее, как и для В. Войтика, Л. Захлевногo, Г. Гореловой, ближе всего оказались жанры плача, лирической, жнивной песен, купальского фольклора. Обращается она и к редко используемым жанрам детского фольклора (оригинальная хоровая сюита „Лубок"), шуточной песни („Дзявочыя заляцанні", „Беларускія гумарэскі"), частушки, плясовых песен и наигрышей (кантата „Трава-мурава").

Многие композиторы фольклорного направления склонны к сочинению на народные тексты [2]. У Л. Шлег немало произведений такого рода: уже называвшиеся „Лубок", „Дзявочыя заляцанні", „Беларускія гумарэскі", „Стародавние жнивные", „Трава-мурава". Рассказывая об одном из них – цикле „Стародавние жнивные", – автор называет свой творческий ориентир: „В трактовке текстов я отталкиваюсь от сочинений Гаврилина, Слонимского, Тищенко. „Дословных" заимствований из народной музыки в моих сочинениях нет. Главная задача – не иллюстративное, а психологическое решение содержания" [3].

Акцентирование эмоционально-психологической стороны народного текста определяет такой метод работы с фольклорным тематизмом, который автор называет „косметикой": преображение простой мелодии в угловато-терпкую, свежую, „заостренную" („Трава-мурава"; Реквием, II ч.). Реже используется обострение диатонической мелодии гармонизацией (последняя часть „Стародавних жнивных").

Ладоинтонационное фольклорное начало в мелосе Л. Шлег проявляется в использовании коротких попевок небольшого диапазона, трихордовости и тетрахордовости, терцового лада с незаполненной субкварттой, перекраски ступеней („блуждающая терция", „переливчатый лад"). Зачастую эти приемы подаются в „сгущенном" виде, усиливая, с одной стороны, национальную характерность напева, с другой – предельно обостряя, хроматизируя мелодическую линию („Ярмарочные зарисовки"). Концентрированным выражением народной ладовости является и использование полиладовости. У Л. Шлег это чаще всего соединение ладов с общей тоникой.

На композиционный метод композитора заметное влияние оказала метроритмическая сторона народно-песенного искусства. Традиции ряда жанров народного творчества (протяжная песня, плач-причет), а в некоторых сочинениях („Сказ пра Ігара") и метрические особенности знаменного распева явились источниками свободной метрики, метрической переменного

сти, неквадратности („Трава-мурава“, „Гуканне вясны“).

Яркую национальную окрашенность придает музыке Л. Шлег активное заимствование приемов народного исполнительства – вокального и инструментального. Такие особенности вокального интонирования, как глиссандирование в конце фраз, глиссандо между звуками, как бы неточная, скользкая *attacca*, являются важнейшими средствами создания национальной образности в кантате „Трава-мурава“, реквиеме „Помните!“, цикле „Дзявочыя заляцанні“. Инструментальное исполнение также обогащается этими приемами (Реквием, „Гуканне вясны“, „Дзявочыя заляцанні“, „Сказ пра Ігара“).

Отметим и такой важный аспект соприкосновения с традициями народной музыки, как влияние фольклора на принципы формообразования. Одним из основных средств формообразования в творчестве композитора является принцип вариантной повторности. Выступая в качестве одного из структурообразующих элементов в сюите „Лубок“, кантате „Трава-мурава“, он оформляется в принцип тройного повтора, сопровождаемого тембровой перекраской, фактурным, динамическим и масштабным ростом, и приобретает значение ведущего в Реквиеме, оратории „Сказ пра Ігара“. В последнем сочинении, а также в „Гуканні вясны“ и Концерте-феерии обращает на себя внимание и использование принципа оstinatности.

Суммируя вышесказанное, подчеркнем многообразие, многослойность связей творчества композитора с фольклором, причем не поверхностного, а глубоко внутреннего свойства.

Принадлежность к направлению белорусского фольклоризма, безусловно, является наиболее важной чертой стиля Л. Шлег. Однако многие особенности ее творчества остаются за рамками этого направления и имеют иные истоки. На основе анализа наиболее значительных произведений композитора 80-х гг. определим важнейшие составляющие ее стиля, характер использования некоторых средств выразительности, являющихся для нее определяющими.

Многие произведения Л. Шлег 70-х гг. отличают яркая жанровость, фольклорная ладоинтонационная основа, отражение сферы народного юмора, игр, обрядов, быта, преобладание хоровых жанров, инструментальных и вокальных миниатюр, музыки для детей. С конца 70-х гг. параллельно с работой в обозначенной сюжетно-образной и жанровой сфере начинает развиваться второе направление творческих устремлений композитора, связанное с драматическими, экспрессивными образами, с темами и сюжетами высокого гражданского звучания, с крупными, в основном вокально-инструментальными, жанрами.

Линия образов, начинающаяся в кантате „Трава-мурава“, продолжается в Реквиеме „Помните!“, в котором драматизм переходит в подлинную трагедийность. От драмы двух любящих людей к трагедии народа – таково расширение концепции этого сочинения по сравнению с кантатой,

концепции общезначимого, общечеловеческого характера.

Произведение написано по мотивам документальной книги А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесникова „Я з вогненай вёскі”, где собраны свидетельства очевидцев страшных событий военных лет. Воспринятая глубоко лично, прочитанная глазами человека, родные и близкие которого прошли через войну, человека, чей дед был сожжен фашистами вместе со всеми жителями своей деревни, книга вдохновила композитора на создание музыки предельной напряженности, страстности, высокого драматического накала. Этими свойствами музыка Реквиема обнаруживает связь с традициями экспрессионизма. Стиливым ориентиром для Л. Шлег послужил, в какой-то мере, и „Военный реквием” Бриттена, ассоциации с которым вызывает двухплановая драматургия, основанная на сочетании латинского и белорусского языков (текст заупокойной мессы – на латинском, разговорные фразы из книги Адамовича – на белорусском).

Драматургия и композиция Реквиема обнаруживают ряд параллелей с „Травой-муравой”. Как и в кантате, в основе этой, тоже пятичастной, формы лежит принцип контраста. Контраст „по горизонтали” становится крупнее между частями, возрастает роль „вертикального” контраста. Здесь совмещаются такие разностилевые пласты, как плач-причет, воссоздающий ладоинтонационные и исполнительские особенности народного жанра, и хорал строгого стиля, колыбельная песня и суровая декламация молитвы, латинский текст хора и взволнованная белорусская речь очевидца событий (чтица).

Внутри частей преобладает принцип вариантного повтора. Каждый повтор – новая волна развития, со все увеличивающимся диапазоном, плотностью, динамикой, продолжительностью и драматизмом звучания. Так строятся I, III, V части. Интересен и прием постепенного „перетекания” одного раздела в другой благодаря приему наложения (II часть). Забота о целостности сочинения привела к появлению репризы основного тематизма (V часть, 2-й раздел). Есть некоторые тематические реминисценции и в других частях.

Назовем основные тематические сферы сочинения: а) тематизм, связанный с обобщенным образом матери (меццо-сопрано, чтица и тембр виолончели раскрывают разные грани этого образа), вытекающий из интонаций народных жанров – плача, колыбельной песни (I, II, IV части); б) узкообъемная, хроматизированная речитативная мелодика молитв (I часть); в) чистая диатоника хорала (IV часть, партия детского хора).

Объединяюще-сквозными интонациями в произведении являются ламентозная секундовая интонация, лежащая в основе большинства тем, а также кварта, которая играет большую роль в „вертикальном” аспекте (изложение хоровых партий параллельными квартами, имитации и каноны в интервал кварты, повтор тематизма квартой выше и т.д.).

Один из важных компонентов стиля этого сочинения – полифония. Линеарный принцип не распространяется только на хорал из IV ч., изложен-

ный терцовыми аккордами. Но и он становится лишь одной из линий полипластовой фактуры, где соединяются выразительная, пластичная, певучая мелодия сопрано (затем тенора), речитативно-псалмодическая молитва баритона и плач меццо-сопрано матери, прощающей себя со своими детьми (IV часть). Это один из наиболее впечатляющих эпизодов сочинения, волнуемый именно трагической несовместимостью музыкальных пластов, обнаженностью контраста отчаяния, скорби и отрешенности.

Полифоническая техника представлена в Реквиеме в разнообразных формах: множество канонов, двойной и даже тройной канон (I часть, третья волна развития); вертикально-подвижной контрапункт – перестановки групп голосов при повторах-вариантах (на этом приеме построена IV часть – пассакалия); обращения тем (имитация в обращении – III часть). Контрастная полифония линий и пластов также широко используется в сочинении.

Роль тембрового фактора в создании общей атмосферы и в драматургии Реквиема весьма существенна. Внушителен исполнительский состав, включающий тройной состав оркестра, фортепиано, орган, двух чтецов, четырех солистов, смешанный и детский хоры. Оркестр живописует мрачно-скорбную картину похоронной процессии, создает страшный образ огненного ада, поглощающего все живое. Хор, в партии которого, кроме вокального начала, есть и разговорное – шепот, крики (используется ограниченная алеаторика), усиливает сонорные эффекты оркестровки.

Некоторый избыток исполнительских средств, зачастую перегружающих фактуру, проявляется и в чрезмерной, на наш взгляд, роли чтецов. Особенно насыщена партия чтицы, что приносит порой нежелательное ощущение иллюстративности музыки по отношению к тексту.

Эмоциональное воздействие Реквиема на слушателя очень велико. Разнообразие средств, живописность драматических сцен, близких ораториально-оперному действию, яркость контрастов подчинены в нем одной цели: „воссоздать образ непокоренного народа, который и в неслыханных муках, в самом огненном пекле не потерял своей человечности и необоримой силы ...” [4].

Тема не менее высокого патриотического звучания поднимается и в оратории „Сказ пра Ігара”. Это монументальное лирико-эпическое сочинение, посвященное 800-летию создания „Слова о полку Игореве”, фрагменты которого в переводе на белорусский язык Я. Купалы послужили литературной основой оратории. Говоря об идее произведения, Л. Шлег проводит параллель между событиями далекой старины и современности: „... идею объединения славянских князей в борьбе против врагов, использованную древним летописцем, считаю особенно актуальной в наше время как идею объединения всех прогрессивных сил человечества против новой мировой катастрофы, против милитаризации космоса и гонки ядерного вооружения, за мир и счастье людей планеты” [5].

Значительности идеи соответствует эпический размах полотна, его масштабность, обширный набор исполнительских средств (тройной со-

став оркестра, фортепиано, челеста, усиленная группа ударных, солисты, тец и смешанный хор). Снова композитором избирается отработанная в предыдущих сочинениях пятичастная композиция, где, как и в Реквиеме, II – IV части образуют центральный раздел, обрамленный прологом и финалом. Много общего у этих двух сочинений в структурно-драматургическом плане: контраст разностилевых пластов – „препарированного” знаменного распева и тематизма, имеющего корни в жанрах плача, былины. Однако проводимый в каждой части принцип тройного повтора иногда создает ощущение монотонности, излишней растянутости. Эпическая манера повествования обернулась в этом сочинении недостаточным вниманием к слушательскому восприятию. Избыточность чувствуется и в трактовке оркестра, тяжеловесность, громоздкость которого, проявляющаяся в навязчивости и однообразии использования ударных в I, II, IV частях, обилии tutti и т.д., также становится препятствием для восприятия, утомляюще действуя на слух.

Отметим еще некоторые параллели с Реквиемом. Тематический материал „Сказа” имеет сходную интонационную природу. Одна интонационная сфера – это свободно трактованный знаменный распев (используются два подлинных текста). Суть работы над распевом заключается в усилении его динамичности, отбрасывании всего „лишнего”, концентрировании характерных интонаций, хроматическом обострении, а также в изложении мелодий параллельными квартами либо трезвучиями. Последний путь выходит за рамки воссоздаваемой исторической эпохи, однако автор и не стремится к исторической точности, гораздо важнее для него те духовные ассоциации, которые вызывает в нашем сознании хорал (I часть).

Вторая интонационная сфера связана с народными источниками – плачем-причетом, былинным напевом. Как и в Реквиеме, одна из наиболее проникновенных страниц оратории – плач Ярославны – представляет собой совмещение этих пластов, где контраст усиливается введением полифоничности, полиритмии, сочетанием имитационной и контрастной полифонии (III часть).

Дальнейшему развитию подвергается в „Сказе” принцип квартности в организации „вертикали”. Здесь он буквально пронизывает ее, создавая многоквартовые структуры, фонизм которых – терпкий, жесткий – является важной стилистической „краской” этого произведения. Еще одной чертой гармонического языка произведения, также заложенной в Реквиеме, становится скрепляющая роль секундового интонационного комплекса c – des – b – c. Эта небольшая попевка, имеющая оттенок фригийского лада, – стержень всего сочинения. (В Реквиеме такую роль играла секундовая интонация плача.) Полифоническое начало (каноны, вертикально-подвижной контрапункт) также является важным компонентом стиля оратории, однако роль гармонической „вертикали” здесь гораздо более существенна, чем в Реквиеме.

Центростремительные силы в оратории оказались намного сильнее

центробежных (контраст), выразившись и в родственности тематизма, вытекающего из двух основных мелодий на тексты знаменных распевов, и в необычайно существенной роли тонального центра с и попевок с – des – b – с, и в реминисценциях тематизма, многочисленных повторах-вариантах и буквальных репризах.

Произведения конца 80-х гг. – вокально-симфоническое действо „Гуканне вясны” и Концерт-феерия для английского рожка и симфонического оркестра „Юрьев день” – одночастные композиции. В них наблюдается возвращение к образной сфере народных обрядов, игрищ, которая была и остается привлекательной для композитора.

„Гуканне вясны” задумано как часть балета из языческих времен. Музыкае присущи яркая театральность, зрелищность, живость. Не воспроизводя точно элементов древнего обряда, автор воссоздает атмосферу весеннего пробуждения, буйства красок. Этим обусловлена трактовка хоровой партии как специфического тембрового средства: различные приемы звукоизвлечения – пение без слов, шепот, крики, глиссандирование, использование ограниченной алеаторики в хоровой партии – направлены на создание разнообразных фонических эффектов (птичий щебет, клеток и т.д.). Оркестровая партия также включает своеобразные исполнительские приемы, например глиссандо флажолетов у струнных, насыщенность партий духовых форшлагами, тремоло, глиссандо. Фоническая живописность, нарядность, свежесть звучания выявляют связи произведения с музыкой импрессионистов.

Интонационная сфера „Гукання” – это короткие, типичные для славянского фольклора попевки: секундовые, квартовые интонации, трихорды в кварте, квинте. Попевочная структура тематизма, особая роль принципа остинато, подвижная, пульсирующая многослойная фактура указывают на влияние традиций раннего И. Стравинского.

В основе ладогармонического языка „Гукання” лежит сопоставление лада тон – полутон и диатоники (пентатоники) – вспомним чередование увеличенного лада и пентатоники в „Парусах” К. Дебюсси. Лад отражается в аккордике: основные созвучия в эпизодах, основанных на звукоряде тон – полутон, – это септаккорды с увеличенной квинтой, секстой (с – е – fis – ais); эпизодов с диатонической основой – трезвучия с добавленной секундой (е – fis – gis – h). Используются и полиаккорды – трезвучия в тритоновом соотношении.

В строении произведения совмещаются несколько планов: в первой половине эпизоды соединяются по принципу монтажа кадров (АБВГ); далее вступает в действие принцип рондо, где рефреном служит канонически развиваемая тема белорусской веснянки „Жавароначки, прыляціце”. Возвращение в качестве эпизодов рондо тематического материала первых „кадров” придает форме и черты репризной трехчастности (АБВГДВдАдБВд). В этой своеобразной композиции осуществлены принципы контраста (резкие сдвиги, внезапные „вспышки” эмоций) и вариантного повтора, столь



характерные для творчества Л. Шлег.

Увлечение миром языческих обрядов с их открытой эмоциональностью на фоне сочной картины пробуждающихся сил природы побудило композитора вновь обратиться к этой теме в Концерте-феерии „Юрьев день”. К сожалению, это возвращение к любимому образу сопровождается и значительным заимствованием тематического материала, структурных особенностей „Гуканья вясны”.

Яркость дарования композитора не вызывает сомнения. Главные качества ее человеческой природы – увлеченность, темпераментность, равнодушие – окрашивают и творчество, определяя, с одной стороны, его положительные черты (разнообразие выразительных средств, театральность), а с другой, приводя к эмоциональным „перехлестам”, избытку средств, несбалансированности формы. Этим вызываются, на наш взгляд, повторы найденных приемов, тематизма в соседних по времени создания произведениях.

Большое влияние на творчество Л. Шлег оказывают живопись, графика. Живопись вдохновляет композитора на создание музыкальных произведений. Так, цикл „Кобальт синий” для голоса, цимбал и фортепиано посвящен художнику В.К. Бялыницкому-Бируле, пейзажи которого изобилуют оттенками голубого, синего цвета, цвета белорусской природы, ее бесчисленных речек и озер. Русская иконопись помогла войти в мир образов Древней Руси при создании оратории „Сказ пра Ігара”. Живописность музыки Л. Шлег – прежде всего в красочности оркестровки, создающей сонористические, звукоизобразительные эффекты. Искусство витража, мозаики много дало ей в плане формообразования. Излюбленным приемом музыкальной драматургии почти всех проанализированных произведений является существующий в живописи прием „наложения планов”.

Подытоживая наблюдения над композиционным методом Л. Шлег, еще раз выделим стилеобразующие элементы драматургического, структурного, тематического, ладогармонического, ритмического, тембрового компонентов ее музыки.

Осознанная творческая установка композитора – эмоциональное воздействие на слушателя – определяет главный принцип драматургии крупных сочинений, контрастность. Это контрасты хроматики и диатоники, атональности и тональной ясности, различных тематических и интонационных сфер, полифонической и аккордовой фактуры, tutti и соло. Принцип контраста проявляется в следовании эпизодов („Трава-мурава”, „Гуканье вясны”) и в синхронии – совмещении двух стилевых, жанровых пластов („Сказ пра Ігара”, Реквием).

Не менее важный драматургический принцип – единство целого, обнаруживающее себя на разных уровнях. Если первый принцип осуществляется в мозаичности, „кадровой” структуре целого, то второй – в вариантной повторности (чаще всего тройной повторности, типичной для народного искусства), различных „арках”, тематических репризах, рондообраз-

ности, репризной роли финала. Особое пристрастие испытывает композитор к пяти- (семи-, девяти-) частному циклу, дающему возможность и максимального контраста, и создания замкнутого, пронизанного связями целого (I – III, II – IV, „рамочная” роль I и V частей).

Неприятие сонатной формы, сонатно-симфонического цикла объясняется отсутствием у Л. Шлег склонности к разработке тематического материала. Основной принцип развития тематизма – вариантность, тембровое и фактурное преобразование. В повторах-вариантах применяются полифонические перестановки голосов и групп голосов, имитационное „разбухание” мелодической линии, „утолщение” ее аккордами, интервалами, появление новых контрапунктирующих мелодий, тембровая перекраска и уплотнение, динамическое усиление и рост формы.

Интонационная основа музыки Л. Шлег имеет несколько источников: народно-песенный тематизм (об особенностях его претворения говорилось выше), знаменный распев, сложная хроматика экспрессионистского типа. Главный метод „обработки” тематизма, опирающегося на фольклорные жанры, духовные песнопения, – это метод „концентрации” наиболее ярких интонаций, обострения и динамизации мелодики.

В ладогармоническом языке музыки Л. Шлег также сосуществуют несколько сфер, соответствующих разным образным пластам: диатоника с трезвучной основой (хорал, народная хоровая песня), диатоника с терпкой кварто-квинтовой аккордикой (архаические песнопения, молитвы), хроматика, основанная на секундовости (трагические образы, плачи), хроматика тон-полутонового звукоряда с увеличенными септаккордами в строении вертикали (эмоционально-пряная, чувственная атмосфера народного игрища). Эти контрастные интонационно-тематические и ладогармонические средства применяются в чередовании и в вертикальном сочетании („наложение планов”).

Активное использование полифонии – одна из основных стилистических примет творчества композитора. Излюбленные виды полифонической фактуры – канон, контрастная полифония, полифония пластов, вертикально-подвижной контрапункт.

Метроритмическая сторона музыки Л. Шлег характеризуется такими чертами, как свободная метрика (истоки ее композитор находит как в протяжной народной песне, плаче, знаменном распеве, так и в современном музыкальном языке), ритмическая вариантность, остинатность, полиритмия (в вертикальных совмещениях разностилевых пластов).

Тембровое начало также относится к определяющим в стиле Л. Шлег. Оркестр наделяется многообразными функциями – изобразительными (сонарные эффекты), развития тематизма („перекрашивание” мелодии), создания контраста (tutti – соло), объединения целого (роль лейттембров в Реквиеме, „Сказе”). Большой оркестровый состав с усиленной группой ударных, органом, фортепиано, челестой, колоколами и т.д., многообразие необычных приемов звукоизвлечения, оригинальные дублировки (флейта-

пикколо и контрафагот в „Гуканні“), мощные оркестровые волны-нарастания, алеаторика и сонорные эффекты – эти средства применяются не всегда экономно. Перегрузка оркестровки является, возможно, не столько следствием недостаточно мастерского владения оркестром, сколько результатом высокого эмоционального тонаса музыки, не всегда поддающегося авторскому контролю. Отлично владеет Л. Шлег хоровым письмом (не случайно в ее творчестве почти нет чисто инструментальных сочинений). В арсенале хоровых партий также разнообразные исполнительские приемы, многие из которых имеют яркую национальную окраску.

По глубине эмоционального воздействия музыка Л. Шлег выделяется среди произведений белорусских композиторов. Ей чужд рационализм. В концепцию каждого произведения она вносит всю свою душевную энергию, страстность, увлеченность (об этом свидетельствует и необычайно высокая скорость работы над сочинениями, некоторые из которых созданы буквально за несколько дней). Наиболее плодотворное направление творчества Л. Шлег связано с темой народа, его искусством.

#### Литература

1. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. М., 1987. С. 179. 2. Антоневич В.А. Народная песня в творчестве молодых белорусских композиторов // Вопр. культуры и искусства Белоруссии. Вып. 2. 1983. С. 36–43. 3. Советская музыка. 1977. № 5. С. 140. 4. Сельская газета. 1983. 30 ноября. 5. Звезда. 1987. 1 снежня.

Р.И. СЕРГИЕНКО, канд. искусствоведения (БГК)

#### Штрихи к творческому портрету Галины Гореловой

Галина Горелова является представителем младшего поколения белорусских композиторов, выступившего в конце 70-х гг. С первых шагов она заявила о себе как об активном и творчески мыслящем музыканте. Деятельность молодого автора оказалась продуктивной, а успехи столь значительными, что вскоре позволили критике отметить „самобытность таланта и огромные потенциальные возможности молодого автора” [1].

Г. Горелова – удивительно искренний и душевный человек с тонким восприятием окружающего мира. Увлеченная в своих начинаниях, она скрупулезна в работе над произведением, настойчива и последовательна в достижении цели. Ее музыку отличают тонкий лиризм, трепетность и поэтичность высказывания, многообразие эмоциональных состояний.

В центре творческого внимания композитора – духовный мир женщины. „Ожидание счастья и разочарование, радость материнства и разлука, но главное звено в цепи эмоциональных состояний женской души – надеж-