

- наяўнасці гучнага, моцнага голасу;
- умённі імправізаваць і вар'іраваць меладычны малюнак;
- добрым веданні звычайў, абрадаў.

Названыя крытэрыі даюць канкрэтныя ўстаноўкі навучанню народных спеваў і з'яўляюцца арыенцірам для тых, хто вывучае народную манеру спеваў. Па такому своеасабліваму пашпарту магчыма выявіць колькасную і якасную характарыстыку любога аматарскага калектыву, а таксама ступень захавання рэгіянальнай песеннай традыцыі.

Сістэма навучання ў ВНУ будучых выканаўцаў і кіраўнікоў народных гуртоў, якая склалася ў наш час, накіравана на выпуск высокаадукаваных спецыялістаў. Можна канстатаваць, што адным з фактараў ўдасканалення існуючай сістэмы вакальнага навучання можа стаць канцэнтрацыя намаганняў, якія скіраваны на забеспячэнне ўніверсальнасці будучага спецыяліста, з улікам шматпрофільнасці падрыхтоўкі: навучання як сцэнічна-канцэртнай, так і бытавой манеры спеваў з захаваннем народнай традыцыі. У працы над сапраўдным напевам, пераапрацоўкай народнай песні яны павінны ўжываць усе свае веды ў галіне этнаграфіі і фальклору, вакальнай тэхнікі і акцёрскага майстэрства. Толькі паслядоўны навуковы падыход, даследчая праца над фальклорным творам з боку выкладчыкаў і студэнтаў дазваляць вырашыць як праблему захавання і развіцця народна-песенных традыцый у нашай рэспубліцы, так і праблему падрыхтоўкі кадраў у гэтай вобласці мастацтва.

¹ Савельева В. П. Проблемы вокального обучения руководителей вокальных хоров // Вопросы хорового образования. - М., 1985.

Н.Е. Бунцевич

ДУХОВНАЯ ТРАДИЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ХОДОСКО

Белорусская музыка конца 80-90-х гг. обогатилась новым тематическим, жанровым и стилистическим пластом, связанным с воплощением богатых духовных традиций. Наиболее полно он представлен в творчестве А.Бондаренко, Л.Шлег, О.Ходоско, А.Богатырёва, А.Литвиновского, В.Копытько, В.Кузнецова, М.Васючкова, С.Бельюкова, О.Залётнева, А.Короткиной. Вместе с тем прерванность традиций, отсутствие должного слухового опыта, а также глубокого изучения сочинений композиторов-предшественников и связанное с этим отсутствие навыков в создании православных песнопений часто приводило к инородным стилистическим влияниям, вплоть до воздействия «советской массовой песни». В то же время возникали сочинения, в которых максимально точное выполнение канонов не

оставляло места для творческого начала. Наиболее успешным было либо противопоставление традиции и современной стилистики, либо обращение к жанрам и формам католической музыки, изначально предполагающей не копирование, а развитие стиля.

Произведения О.Ходоско выделяются в этом ряду активным композиторским поиском возможных параллелей между современным музыкальным письмом и каноническим. Однако его сочинения практически не исследованы, чему мешает отсутствие их широкой популяризации: симфония №1 «Покаянная» была впервые исполнена через пять лет после своего создания, «Литургия св. Иоанна Златоуста», партитуру которой оценили за рубежом, приняв в фонды библиотеки им. Ф.Скорины в Лондоне, – через три года, «Всенощное бдение», прозвучавшее в одном из концертов, не имеет студийной записи, симфония №2 «Via dolorosa», записанная на радио через три года, так и не имела публичной премьеры. Неозвученными и потому практически никому не известными остаются Концерт для хора «Памяти Альфреда Шнитке» на сл. М.Ломоносова и Г.Державина, «Псалмы-калядкі».

Возникновение духовных сочинений О.Ходоско было для многих неожиданным после его успешной работы в области театральной музыки, среди которой особо выделяется пока не поставленный, но высоко оцененный специалистами балет «Золотой ключик» (1990). Создание духовных произведений было обусловлено не только философскими исканиями композитора, но и тем, что с 1989 г. он поет в Государственной академической хоровой капелле Республики Беларусь им. Г.Р.Ширмы и потому хорошо знает русскую и западноевропейскую духовную музыку, особенности хорового письма.

Симфония №1 «Покаянная» для симфонического оркестра, смешанного хора и магнитофонной ленты (1992), посвященная памяти П.И.Чайковского, соединяет в себе традиции знаменного распева, русской духовной музыки и современные музыкально-выразительные средства, включая алеаторику, элементы сонорной техники, шумовые эффекты (разговорная речь в партии хора, фонограмма с завыванием ветра). Вплетение в партитуру темы медленной части Четвертой симфонии П.И.Чайковского в виде «искаженной цитаты» (по определению автора) не вызывает ощущения инородного вмешательства. Причина этого не только в самой технике введения цитаты (аллюзия вместо более прямолинейного коллажа), но и в интонационной близости цитируемой темы остальному музыкальному материалу произведения. Немаловажным оказывается и проведение темы у солирующей скрипки, лишенное оркестровой поддержки¹, и логичность появления данной темы как итога всего предшествующего развития, после чего наступает реприза.

Подобное ненавязчивое цитирование, опора на традиции русской православной музыки способствуют соединению временных категорий прошлого и настоящего, приведению их к единой категории вечного. Вместе с тем полное отсутствие оркестрового сопровождения в двух развернутых хоровых эпизодах из трех, паузы между разделами, усиленные фермой, использование приемов кинодраматургии создают излишнюю фрагментарность, нарушают непрерывность развития композиции, близкой, по утверждению Н. Дожиной², поэмой одночастной форме. Примечательно, что все хоровые эпизоды (“Приидите, поклонимся”, “Аллилуйя”, “Святы Боже”) были написаны раньше остального материала и, кроме симфонии, вошли (соответственно как IV, VI, V части) в “Литургию св. Иоанна Златоуста”, завершённую через год.

“Литургия св. Иоанна Златоуста” для смешанного хора без сопровождения (1993) также ассимилирует разностилевые элементы. В развернутой 11-частной партитуре можно заметить омузыкаленное псалмодирование, хоровую скороговорку с переменным ритмом, заставляющую вспомнить Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, продолжение традиций знаменного распева, принципы обработки старинных напевов, культивированные К. Орфом, полифоническое письмо Дж. Верди.

Произведение явно концертного плана, «Литургия» объединяет концертные хоровые номера с элементами церковного богослужения. Первая часть “Ектеня великая” состоит из собственно ектении и подвижного хорового номера, который основан на словах ектении “Господи, помилуй”. Композитор подчеркивает контрастность разделов резким сдвигом темпа, переменностью размеров, сопоставлением тональностей 3-й степени родства (с-moll – cis-moll), введением хоровой скороговорки взамен распевого интонирования этих же слов в начале части. Однако замедление темпа в конце раздела делает более очевидной интонационную взаимосвязь: заметная лишь при детальном анализе, она становится ощутимой на слух, и репризное завершение части каноническим сопоставлением псалмодии тенора и хорового ответа “Аминь” воспринимается не как контраст, а как непосредственное, логически точное продолжение.

Вторая часть “Благослови, душе моя, Господа” возвращает начальный с-moll. Ее тема интонационно близка хоровым репликам ектении, а драматургия построена на постепенном расширении фактуры от унисона басов до полнозвучного восьмиголосия, после чего вновь следует чередование псалмодии солирующего баса и хоровых ответов.

Практически все части “Литургии” интонационно взаимосвязаны. Так, третья часть “Слава Отцу и Единородный Сыне” построена на интонационных оборотах первой части, только в ином ритмиче-

ском и фактурном оформлении, что приводит к жанровому и стилистическому контрасту. Седьмая часть “Иже херувимы” совмещает тематические элементы первой и второй частей, но как бы меняет места характер их изложения: речитативная скороговорка звучит умиротворенным распевом, а лирическая тема превращается в оживленное фугато. Восьмая часть “Милость мира” возвращает не только тему, но и фугированный принцип развития второй части. Более светлое звучание достигается как более высокой тесситурой, особенно при первом проведении темы, так и использованием эффекта колокольности в перекличках голосов.

Тональная реприза (с-moll) начинается в десятой части “Да исполнятся уста наша”, тематическая – в одиннадцатой части “Слава Отцу и многолетие”, повторяя в зеркальном отражении темы второй и первой частей.

Интонационным единством, богатством ассоциативных рядов отличается Симфония №2 «Via dolorosa» для меццо-сопрано и симфонического оркестра (1996). Восхождение Христа на Голгофу, ставшее одним из эпизодов Первой симфонии, во Второй превращается в основную тему, дав название всему произведению (в переводе “Скорбный путь”). Крупная одночастная композиция близка по форме к концертной с развернутой кодой. Авторский материал дополняется цитатой из девятой части Мессы h-moll И.С.Баха. Расположенная в кульминационном центре композиции (ц.25), цитата становится квинтэссенцией выражения замысла. Развитие двух авторских тем, стилизованных “под Баха”, идет по линии приближения к стилю барокко, а не отдаления от него. Обычно бывает наоборот: стилизованный материал постепенно растворяется в наплыве современных звучаний. Ходоско избирает иной путь: не от гармонии к ее разрушению, а от напоминания о вечных ценностях к точному следованию им.

Так, первая тема, решенная в 12-тоновой системе, уже при втором проведении приобретает очертания лидийского As-dur'a (ц.2), а в репризе (ц.4), возвращаясь к тональным блужданиям, излагается под мерную пульсацию виолончелей, контрабасов pizzicato и литавр, что соответствует баховским темам шестивия («Et incarnatus» из Мессы h-moll). Композитор предлагает два разных варианта приближения современной музыкальной темы, не лишенной барочной символики, к теме, свойственной Баху: через ладотональную определенность, в первом случае, и через фактурно-ритмический показатель стиля, - во втором.

Еще ближе баховской стилистике следующий раздел (ц.7). Его тема непосредственно вытекает из авторской лейттемы, приближаясь к Баху как по своему интонационно-ритмическому наполнению, так и по фугированному изложению материала, где в разработке имитационное развитие темы дополняется новым пластом, основанным на

этой же теме в увеличении (ц.10). Вершиной полифонического мастерства композитора становится кода, соединяющая по вертикали два трехголосных пласта – с фугированным проведением темы и с таким же фугированным ее проведением в увеличении.

Стилистическая модуляция «от современности к Баху» прослеживается и в двух вокальных разделах. Первый начинается вокализом, близким по стилистике речитативам-плачам, которыми изобилует современная музыка (ц.22). Однако уже следующее вступление солиста, переводящее бывшую вокальную тему в инструментальный фон, и по ритмике, и по мелодике напоминает благородные баховские темы, являясь при этом очередным вариантом лейттемы, заявленной в начале симфонии. Второй вокальный эпизод (ц.39) повторяет лейттему в варианте, наиболее близком стилистике Баха, сходство усиливает и канонический текст “Stabat Mater”. Масштабная кода (ц.38) синтезирует обе авторские темы (лейттему и производную от нее тему фуги) как по горизонтали, так и по вертикали.

Подобное стилистическое единство присуще и “Всенощному бдению” для смешанного хора без сопровождения (1997). Цикл из 12 частей имеет репризное строение, но еще большим фактором объединения становится развитие традиций знаменного распева, решенное сквозь призму достижений русской духовной музыки XIX – начала XX вв. Статика преодолевается не столько с помощью контрастов, сколько за счет богатейшего использования хоровой фактуры, разнообразных форм подачи музыкального материала и методов работы с ним.

Концерт для хора “Памяти Альфреда Шнитке” на слова М.Ломоносова и Г.Державина (1998) расширяет стилиевой диапазон О.Ходоско, включая в него активное претворение традиций русской духовной культуры XVIII в., хоровых концертов Д.Бортнянского, М.Березовского. Трёхчастный цикл, наполненный интонационными переключками, построен по принципу все большей монументальности частей, динамизации фактуры. Органично вписываются в общий контекст неожиданные модуляции, сопоставление тональностей, становясь, наряду с тембровой драматургией, основным формообразующим фактором. Включение в финале фонограммы с записью колокольного перезвона усиливает духовное воздействие произведения.

“Псалмы-калядки” для смешанного хора и симфонического оркестра (1999) знаменуют новый подход О.Ходоско к белорусскому музыкально-поэтическому наследию³ и продолжают свойственные автору поиски гармоничного соединения современных техник письма с пластами духовной культуры нации. На основе музыкального материала сборника Л.Костюковец “Беларускія канты” композитор создает оригинальную 7-частную композицию, по жанру близкую мистерии, а по драматургии – развернутой сонатной форме с эпизодом в разработ-

ке: первую часть можно уподобить вступлению, содержащему основное лейтмотивное зерно, вторую – главной партии, третью часть – лирической побочной, четвертую – разработке, основанной на лейттеме, пятую – эпизоду в разработке, шестую и седьмую части – динамической репризе. Авторская тема первой части превращается то в сопровождение, гармонирующее с кантовой мелодией (III ч.), то во фрагмент собственно канта (IV ч.), тем самым сближая, а не отдаляя две эпохи.

Становится очевидным, что формирование индивидуального композиторского стиля О.Ходоско происходит в процессе возрождения автором богатейших духовных традиций. Причём композитор не противопоставляет эпохи и стили с помощью контраста, а оригинально объединяет, используя такие приёмы композиции, как стилистическая аллюзия вместо традиционного коллажа, цитирование мелодии-соло без гармонических и фактурных признаков стиля, введение стилизованного авторского материала, близкого к цитируемому, постепенное приближение авторского материала к цитате, а стилизованного – к его стилистическому прообразу. Такое бережное отношение к духовному наследию нации и всего человечества, составляющее основу манеры письма О.Ходоско, представляется наиболее плодотворным.

¹ Прочитированная гармоническая вертикаль и оркестровая фактура являются более важными стилистическими ориентирами, чем интонационность, не имеющая на “молекулярно”-интервальном уровне особых отличий.

² Дожина Н. Симфония О.Ходоско №1 «Покаянная»: к вопросу специфики жанра. - Минск, 1998 (рукопись).

³ Первым подобным обращением О.Ходоско к белорусскому поэтическому фольклору стали вокальный цикл “Беларускі альбом” (1984) и кантата “Песні Беларусі” (1987) на народные слова.

Е.Н. Реутович

ВЛИЯНИЕ РЕПЕРТУАРА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАСТНИКОВ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ХОРОВ

Успех нравственно-эстетического воспитания в хоровом коллективе во многом зависит от того, какие песни поют участники хора, как идет отбор репертуара, какое участие в формировании репертуара принимают члены коллектива. Можно сказать, что репертуар является определяющим фактором в практике нравственно-эстетического воспитания участников хора.

Вопросам подбора репертуара для хора посвящено значительное количество работ. В них отмечается, что основной задачей хоровой деятельности является повышение художественного вкуса у певцов