



Uměnověda

УДК 788.511

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ Г. ГОРЕЛОВОЙ:
ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Е. В. Машковская

соискатель,
ORCID 0000-0003-0416-6350,
e-mail: elena_m285@mail.ru,
Белорусская государственная академия музыки,
г. Минск, Беларусь

THE WORKS FOR FLUTE BY G. GORELOVA: THE FEATURES OF STYLE AND PERFORMING
INTERPRETATION

E. V. Mashkovskaya

applicant,
ORCID 0000-0003-0416-6350,
e-mail: elena_m285@mail.ru,
Belarusian State Academy of Music,
Minsk, Belarus

Abstract. In the article we have analyzed the genre, compositional and dramaturgic and pithy peculiarities of the works for flute by G. Gorelova. We have determined the specifics of the application of the composer's techniques and the new performing techniques of flute playing. On the example of specific interpretations of the native performers we have revealed the different options of the pithy treatment of the works as well as the peculiarities of the choice of the individual playing techniques.

Keywords: genre; style; creativity of G. Gorelova; works for flute; new performing techniques; flute playing; performing interpretation.

Панорама современной белорусской музыки для флейты очень широка и многообразна. В ней представлены сочинения таких разных по творческому почерку отечественных авторов, как Е. Глебов, Н. Аладов, Д. Смольский, С. Кортез, В. Войтик, В. Корольчук, В. Иванов, В. Копытько, В. Воронов и многие другие. Однако на сегодняшний день наибольший вклад в обогащение фонда белорусской флейтовой музыки вносит творчество Галины Константиновны Гореловой. Композитор широкой одаренности, Г. Горелова является автором значительного количества произведений, адресованных флейтистам как начального, так и профессионального уровня исполнительской подготовки.

Цель настоящей статьи – выявление жанровых, композиционно-драматургических и образно-содержательных особенностей сочинений для флейты Г. Гореловой в единстве проблем композиторского стиля и исполнительской интерпретации.

В современном отечественном музыковедении представлен целый ряд работ, посвященных анализу различных граней творчества Г. Гореловой. Так, специфические черты стиля и музыкального языка композитора на примере некоторых вокальных и инструментальных сочинений изучает Р. Сергиенко [6]. Исследованию жанровых, композиционно-драматургических особенностей инстру-



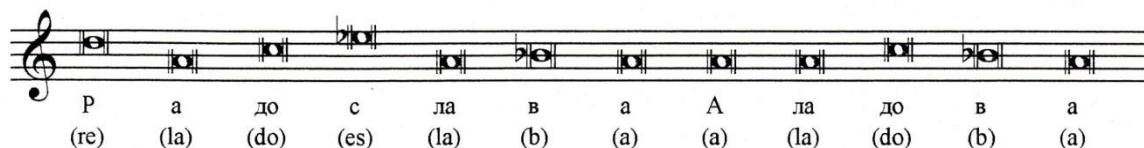
ментальных концертов композитора, а также анализу способов взаимодействия солистов и оркестра посвящена монография Е. Лисовой [3]. Фортепианная музыка Г. Гореловой в контексте стилевых и жанровых исканий автора, а также с точки зрения понятия виртуозности исследуется в работах Т. Титовой (80–90-е гг. XX века) [7] и С. Микулика (2000-е гг.) [4]. Камерно-инструментальные сочинения композитора в аспекте проблемы исполнительской интерпретации изучает Л. Орлова [5]. Для нашего исследования важное значение приобретает статья В. Григорьева, посвященная роли сочинений для флейты Г. Гореловой в концертном и учебно-педагогическом репертуаре [2].

Сфера камерной музыки, в которой важное место отводится произведениям для флейты, занимает особое место в музыкальной поэтике Г. Гореловой. В сочинениях камерно-инструментальных жанров композитора, как отмечает В. Антонец, «нашли воплощение своеобразный внутренний мир автора, богатая эмоциональная гамма лирического мировосприятия, тонкость и изысканность музыкально-выразительных средств» [1, с. 118]. Эти характерные черты творческого почерка композитора оказывают влияние не только на большие концертные сочинения для флейты, но и на самые простые произведения, адресованные совсем юным флейтистам. Г. Горелова является автором трех циклов миниатюр для флейты и фортепиано: «Коцікавы песенькі» (2010), «Три легкие пьесы» (2010) и «Домашняя музыка» (2012). Эти сочинения благодаря доступности музыкального языка, лаконичности формы и яркой образности легко завоевывают сердца юных исполнителей-флейтистов и помогают им открывать для себя богатейший мир музыки.

Одной из характерных черт камерно-инструментальных сочинений Г. Гореловой является программность. Поэтичность названий, которые дает своим произведениям композитор, связана с невероятной увлеченностью автора поэзией. Кроме того, важное значение в формировании образного мира музыки Г. Гореловой приобретают поэтические эпиграфы и постскрипты (примером могут служить сочинения для фортепиано – соната «К взлетающей птице...» (1995), фортепианные циклы «Три японских миниатюры на шелке» (1987) и «Четыре сентиментальных воспоминания» (1996) и др.). Во флейтовой музыке для детей эта особенность проявляется через введение белорусских народных потешек и колыбельных в качестве эпиграфа к каждой из пьес цикла «Коцікавы песенькі».

Анализируя фортепианную музыку Г. Гореловой, Т. Титова отмечает, что «уже в сочинениях начала 80-х гг. намечаются два важнейших образных «наклонения» фортепианной миниатюры: *настроение-пейзаж* и *психологический портрет*» [7, с. 26]. Эти два ключевых «наклонения» проявляются и во флейтовой музыке композитора рубежа XX–XXI веков. Так, «портретную» тему Г. Горелова развивает в цикле «Три портрета Радославы» для флейты и фортепиано (1994)¹.

В рассматриваемом опусе находит отражение такая особенность музыкального языка флейтовых сочинений композитора, как увлечение анаграммированием². Музыкальная анаграмма имени и фамилии известного белорусского музыковеда-исследователя и многолетнего друга автора – Радослава Аладова – становится интонационной основой главных тем всех трех частей цикла:



Посвящая каждый из портретов определенному этапу в жизни главной героини, автор дает всем частям поэтические названия: первая часть – «Портрет Радославы с канарейкой», вторая часть – «Играющая камешками под апельсиновым деревом» и третья часть – «Поющая колыбельную родителям». На протяжении цикла происходит постепенная драматизация главного образа сочинения. Беззаботность первого портрета сменяет ответственность второго. Особая драматургическая роль в структуре целого принадлежит третьему портрету – по замыслу автора, героиня поет колыбельную на могиле родителей. Таким образом утверждается идея смерти как естественного итога существования.

Избирая для каждой из частей цикла свою форму (первая часть – простая трехчастная, вторая часть – рондообразная, третья часть – сквозная одночастная), Г. Горелова объединяет все портреты не только общей содержательной идеей, но и целым рядом исполнительских техник. Особое значение в рассматриваемом цикле приобретают новые приемы игры на флейте. В своем сочинении Г. Горелова широко применяет как операции со звуковысотностью (глиссандо), так и специальные эффекты³ (фруллато). Благодаря приему пения в инструмент становится возможным исполнение интервалов в первом и третьем портретах. При этом значительно изменяется тембр флейты. Он становится более глухим, затушеванным и как будто потусторонним. Прием тремоло между звуками, находящимися на расстоянии терции, примененный во втором

портрете, также обогащает тембровую палитру звучания духового инструмента.

Применение новых исполнительских приемов связано не только с авторскими поисками в области новых тембровых решений, но зачастую является необходимым средством раскрытия образного содержания сочинения. Здесь важное значение приобретает определенная семантическая трактовка некоторых новых приемов игры. Так, сольное высказывание флейты, открывающее третий портрет, полно драматизма, скорби и душевных переживаний героини. Благодаря приему глиссандо в нижнем регистре флейты, и особенно его соединению с пением в инструмент, композитор будто изображает тяжелые вздохи и передает состояние полного отчаяния, вызванного потерей самых близких людей – родителей.

«Три портрета Радославы» – достаточно популярное в отечественной исполнительской практике сочинение. В настоящей статье мы рассмотрим интерпретацию Я. Геллера и Т. Тарутиной. Важной характеристикой рассматриваемой исполнительской трактовки становится усиление драматического начала произведения. Этому подчинены такие средства, как утрирование динамических контрастов, усиление роли акцентов в ритмической организации второй части, выразительность исполнения таких приемов, как пение с игрой и тремоло. Импровизационность исполнения каденций и многочисленных ходов из чередующихся групп шестнадцатых в быстром темпе, создающих интересный сонорный эффект, напоминающий свист ветра, придают рассмат-



риваемой интерпретации черты большой свободы и полетности.

Как отмечалось выше, важное значение в творчестве Г. Гореловой приобретает тема пейзажных образов-настроений. «Песня Кевич-птицы» для флейты и фортепиано (1994) – яркий пример, репрезентирующий названную образную сферу в области флейтовой музыки. В основе пьесы, написанной в вариантно-вариационной форме, лежит принцип со-

поставления и взаимодействия двух образов: птицы (изначально партия флейты) и клетки (изначально партия фортепиано). Для достижения эффекта звукоизобразительности Г. Горелова в партии флейты применяет фруллато, глиссандо (как аппликатурное, так и то, которое становится возможным благодаря подворачиванию инструмента вовнутрь), прогрессивное ритмическое уменьшение, форшлаги со скачками шире октавы:

Согласно концепции произведения, в процессе музыкального развития происходит постепенное взаимопроникновение двух основных тем – птицы и клетки. Одним из интереснейших колористических эффектов, примененных композитором в переломный момент произведения, является прием фруллато в нижнем регистре. Его можно трактовать как основу для зарождения темы клетки, которая в завершении пьесы полностью перемещается в

партию флейты и звучит в ритмическом увеличении.

Основная содержательная идея сочинения – показ постепенного ограничения рамками клетки некогда сильной и свободной птицы – замечательно реализуется в исполнительской интерпретации Е. Толкачевой и В. Сидорова. Особенно подкупает своей выразительностью кульминационный раздел перед кодой, в котором композитор рисует последние, и отто-



го самые отчаянные, попытки птицы обратиться на волю.

Необходимо отметить, что в «Песне Кевич-птицы», как и в других флейтовых опусах автора, важное значение приобретают элементы ограниченной алеаторики. Композитор выписывает только начальное построение как в партии флейты, так и в партии фортепиано и оставляет на усмотрение исполнителей форму и время его продолжения. Это представляет особую сложность в смысле сыгранности участников ансамбля и требует от исполнителей хорошего чувства партнерства.

Одной из главных образных сфер камерно-инструментальной музыки Г. Гореловой является область лирики. Как отмечает Р. Сергиенко, «лирика Г. Гореловой, отличающаяся высокой простотой и мудрой просветленностью, уходит корнями в глубины народного мировосприятия» [6, с. 55]. Интересное преломление сфера лирического находит в «Пасторали» для флейты и фортепиано (1994). Сочинение, имеющее жанровый подзаголовок «фантазия на тему, которая звучит в конце», было написано композитором по заказу как обязательное произведение к I Международному конкурсу исполнителей на духовых инструментах⁴. Поэтому важным условием, поставленным перед автором, стала высокая техническая сложность партии флейты, способная показать исполнительское мастерство конкурсантов.

Необходимо отметить, что виртуозность как таковая никогда не становилась самоцелью во флейтовой музыке Г. Гореловой. Не случилось это и в «Пасторали». Несмотря на высокую техничность каденций и быстрых эпизодов (сочинение написано в контрастно-составной форме), ключевое значение в художественно-образном плане приобретают лирические и пасторальные разделы произведения. Особой семантикой композитор

наделяет интонацию нисходящей малой терции, давая ей определение «quasi “ku – ku”»⁵. Эта интонация, проходящая через все сочинение, приобретает важное значение в формировании главной темы, которая, согласно авторской концепции, появляется только в самом конце. С точки зрения исполнительской интерпретации «Пастораль» для флейты и фортепиано представляет особую ценность для музыканта-духовика, так как позволяет раскрыть как техническое мастерство владения инструментом (помимо общей виртуозности, сочинение богато новыми приемами игры), так и умение грамотно интонировать.

«Маленькая рождественская фантазия Радославе» для флейты и фортепиано (2001) – еще один пример виртуозно-концертного сочинения в творчестве Г. Гореловой. Поручая светлую и возвышенную тему, символизирующую великий праздник Рождества, партии фортепиано, а напряженную и действенную тему – солирующей флейте, композитор выстраивает драматургию сочинения через столкновение этих двух контрастных образов. В среднем разделе сочинения (произведение написано в трехчастной форме) в партии флейты появляется новая контрастная тема, певучая и нежная. После нее смягчается напряжение первой темы при возвращении в репризе, что приводит к светлой коде. Блестящее исполнение Т. Кормазиновой и О. Доморацкой придает рассматриваемому сочинению невероятную яркость и красочность. Подчеркивание тематических и динамических контрастов, замечательная озвученность всех виртуозных пассажей в партии флейты делают данное исполнение эталонным⁶.

Особая роль в рассматриваемой нами области камерно-инструментальной музыки Г. Гореловой принадлежит сочинениям для флейты соло. Именно здесь наиболее ярко представлен авторский



взгляд на современное флейтовое исполнительство, которое становится невозможным без активного внедрения всего многообразия новых исполнительских приемов. Г. Горелова является автором двух сочинений для флейты соло: «Она в безлюдье грушевого сада...» (2005) и «В душистой темнице сирени запуталась сонная птаха...» (2014). Пьеса «Она в безлюдье грушевого сада...»⁷ написана в двухчастной контрастной форме, где музыка первой части передает атмосферу весеннего сада, наполненного ароматами

распускающейся зелени и голосами чудных птиц (композитор применяет фруллато, удары клапанами, слэп-тоны, глиссандо, которые обогащают музыкальный язык и помогают создать необходимое настроение). Автор вновь обращается к пасторальным образам и раскрывает широкие возможности новых приемов игры на флейте в области звукоизобразительности. Благодаря множеству агогических отклонений повышается роль импровизационности в музыке:

Вторая часть рассматриваемого произведения – причудливый танец главной героини, четко ритмически организованный. Переменный размер (2/4, 5/16, 7/16, 6/16, 4/16, 8/16) и постоянное смещение акцентов придают особую энергичность и порывистость необычным танцевальным па. Здесь находит отражение еще одна важная характеристика творческого почерка Г. Гореловой – ведущая роль ритмической организации в формировании окончательного облика музыкальной темы.

В сочинении «Она в безлюдье грушевого сада...» композитор вновь обращается к приемам ограниченной алеаторики. Но в данном случае автор предоставляет исполнителю не только право самостоятельно завершить начатое музыкальное построение, но и оставляет за флейтистом выбор способа исполнения звуков, схематично обозначенных в нотах крестиками. Среди вариантов трактовки данной записи чаще всего встречаются слэп-тоны и стук по клапанам инструмента. В рассмотренной нами интерпретации Е. Ромейко в данном



случае применяется прием пиццикато языком. Исполнение этой талантливой флейтистки отличается глубиной и полнотой звука (особенно в нижнем регистре), придающей определенную весомость главным темам и подчеркивающей оригинальную игру тембровыми красками.

В другом произведении для флейты соло «В душистой темнице сирени запуталась сонная птаха...», написанном в сквозной одночастной форме, продолжают авторские поиски в области новых звучаний духового инструмента. По словам известного белорусского флейтиста и педагога В. Григорьева, «атмосферу таинственности, настороженной жизни ночной природы с ее звуками и одурманивающими запахами исполнителю поможет ощутить обращение к картине М. Врубеля «Сирень», в колорите которой доминируют лиловый, зеленый, сиреневый цвета в различных сочетаниях и оттенках» [2, с. 159]. Композитор применяет многообразие новых приемов игры на флейте, что позволяет создавать оригинальные сонорные эффекты. Различные операции со звуковысотностью (глиссандо, мультифоны, тремоло), а также менее распространенные приемы, такие как *bisbigliando* (тембровая переокраска звука)⁸ и *oscillato* (одна из разновидностей *vibrato*), и целый ряд специальных эффектов (фруллато, пение в инструмент, слэп-тоны, удары по клапанам) – все средства направлены на передачу удивительной атмосферы чарующих и опьяняющих запахов.

Здесь, так же как и в других сочинениях для флейты, Г. Горелова применяет приемы ограниченной алеаторики: выписывая аппликатуру для исполнения мультифонов, композитор намечает приблизительный ритмический рисунок и обозначает время звучания данного элемента в секундах, звуковая же реализация таким образом запрограммированного материала остается за исполнителем. Оригинальным

решением становится введение фонем «вва», которые флейтист должен произносить во время исполнения. Возникающий при таком приеме сонорный эффект напоминает звук ветра, шумящего в кустах сирени. Широкое разнообразие новых исполнительских приемов в сочинении «В душистой темнице сирени...», в том числе и не самых простых в исполнении (например, мультифоны и *bisbigliando*), а также введение элементов алеаторики требуют от флейтиста, обращаясь к интерпретации данного произведения, не только высокого технического мастерства, но и хорошо развитого чувства художественного вкуса.

В заключение необходимо отметить, что жанровую специфику, особенности музыкального языка, выбора композиторских техник и исполнительских приемов, а также художественно-образный мир сочинений для флейты Г. Гореловой определяют в первую очередь характерные черты стиля их автора. Так, большинство флейтовых произведений написаны в жанре миниатюры (как для флейты и фортепиано, так и для флейты соло). К более крупным формам можно отнести концертные фантазии («Песня Кевич-птицы», «Пастораль», «Маленькая рождественская фантазия Радославе»). Характерные для творчества Г. Гореловой приемы ограниченной алеаторики и сонорики проявляются в таких сочинениях для флейты, как «Песня Кевич-птицы», «Она в безлюдье грушевого сада...», «В душистой темнице сирени...» и др. Широкое использование богатого арсенала новых приемов игры на флейте характеризует практически каждое сочинение композитора для этого духового инструмента (помимо самих приемов, Г. Горелова применяет различные их комбинации). В художественно-образном плане в сочинениях для флейты композитора господствует сфера лирического, проявившаяся через обращение к пасто-



ральным темам и образам природы («Пастораль», «Песня Кевич-птицы», «Она в безлюдье грушевого сада...», «В душистой темнице сирени...» и др.), а также через создание образов-портретов («Три портрета Радославы»). Рассмотренные нами исполнительские интерпретации отдельных сочинений Г. Гореловой не только демонстрируют воплощенную в живом звучании версию созданного автором произведения, но и могут послужить отправной точкой для новых творческих интерпретаций тех флейтистов, которые захотят обратиться к исполнению музыки композитора в будущем.

Примечания

1. Данная тема находит отражение и в других сочинениях композитора (например, фортепианный цикл «Четыре портрета» (1981), «Портрет жены художника» (1995) для скрипки и фортепиано и др.).
2. В еще одном сочинении Г. Гореловой – «Плач перепелки» для флейты и клавесина – музыкальной анаграммой, определяющей весь интонационный строй произведения, является буквосочетание Е.С.Е.В.А. (образовано от названия фестиваля, для которого было создано произведение – «Novesembalo»).
3. Термины «операции со звуковысотностью» и «специальные эффекты» были представлены в классификации новых приемов игры на флейте, предложенной О. Танцовым.
4. Конкурс состоялся в 1994 г. в г. Минске.
5. Ремарка по авторской партитуре.
6. Сама Г. Горелова отмечала высокий профессионализм исполнения Т. Кормазиновой и О. Доморацкой.
7. Полное название сочинения – «Она в безлюдье грушевого сада на флейте князя Нинского играла...».
8. В данном случае можно говорить о тембровой переокраске, которая становится возможной посредством передувания (образуя флажолеты и аккорды).

Библиографический список

1. Антоневиц В. А. Камерно-инструментальная музыка белорусских композиторов XX века. – Минск : УП «Бестпринт», 2003. – 118 с.
2. Григорьев В. А. Произведения для флейты Г. К. Гореловой и их значение в учебно-педагогическом и концертном репертуаре // Весті БДАМ. – 2015. – № 26. – С. 153–160.
3. Лисова Е. В. Инструментальные концерты Галины Гореловой. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2007. – 189 с.
4. Микублик С. А. Фортепианная музыка Г. Гореловой в контексте эволюции индивидуального стиля композитора (на примере сочинений 2000-х гг.) // Весті БДАМ. – Минск, 2012. – Вып. 21. – С. 64–19.
5. Орлова Л. А. Камерно-инструментальные ансамбли Г. Гореловой : черты стиля и особенности интерпретации // Музыкальная культура Беларусі: шлях праз стагоддзі : навук. пр. / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Вып. 17. – Мн., 2008. – С. 42–49.
6. Сергиенко Р. И. Штрихи к творческому портрету Галины Гореловой // Вопросы культуры и искусства Беларуси : респ. межвед. сб. науч. тр. – Мн., 1991. – Вып. 10. – С. 54–61.
7. Титова Т. А. Фортепианные сочинения Галины Гореловой : 80 – 90-е годы // Весті БДАМ. – 2002. – №2. – С. 26–34.

Bibliograficheskiy spisok

1. Antonevich V. A. Kamerno-instrumentalnaya muzyka belorusskih kompozitorov XX veka. – Minsk : UP «Bestprint», 2003. – 118 s.
2. Grigorev V. A. Proizvedeniya dlya flejty G. K. Gorelovoj i ih znachenie v uchebno-pedagogicheskom i koncertnom repertuare // Vesci BDAM. – 2015. – № 26. – S. 153–160.
3. Lisova E. V. Instrumentalnye koncerty Galiny Gorelovoj. – Minsk : Belorusskaya gosudarstvennaya akademiya muzyki, 2007. – 189 s.
4. Mikulik S. A. Fortepiannaya muzyka G. Gorelovoj v kontekste evolyucii individualnogo stilya kompozitora (na primere sochinenij 2000-h gg.) // Vesci BDAM. – Minsk, 2012. – Vyp. 21. – S. 64–19.
5. Orlova L. A. Kamerno-instrumentalnye ansambli G. Gorelovoj : cherty stilya i osobennosti interpretacii // Muzychnaya kultura Belarusi: shlyah praz stagoddzi : navuk. pr. / Belarus.



- dzyarzh. aka-demiya muzyki. – Vyp. 17. – Mn., 2008. – S. 42–49.
6. Sergienko R. I. Shtrihi k tvorcheskomu portretu Galiny Gorelovoj // Voprosy kultury i iskusstva Belarusi : resp. mezhved. sb. nauch. tr. – Mn., 1991. – Vyp. 10. – S. 54–61.
7. Titova T. A. Fortepiannye sochineniya Galiny Gorelovoj : 80 – 90-e gody // Vesci BDAM. – 2002. – №2. – S. 26–34.

© *Машиковская Е. В.*, 2018.