

¹ Янчук Н. А. По Минской губернии: заметки из поездки в 1886 г. // Известия ОЛЕАЭ: Тр. этнографического отдела. М., 1889. Т. 61. Кн. 9. Вып. 1. С. 3–4.

² Янчук Н. А. Маторусская свадьба. С. 2.

³ Там же. С. 4.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 32.

⁶ Там же. Потное приложение. С. 7.

⁷ Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: Опыт исследования. Л., 1962. С. 41.

⁸ Квитка К. В. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Белорусские народные песни: Песни народов СССР / Музыкально-фольклорная серия под ред. Е. В. Гишнуса; Сост. З. В. Эвальд. М.: Л., 1941. С. 127–129.

⁹ Варфоломеева Т. Б. Песенный ритуал северобелорусской свадьбы: Автореф. дис. ... канд. искусств. Киев, 1983; *Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я*. Мн., 1981; *Можейко З. Я. Песні Беларускага Полесся*. М., 1983. Вып. 1.

¹⁰ *Можейко З. Я. Песні Беларускага Полесся*. С. 16–17; *Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я*. С. 21.

¹¹ *Можейко З. Я. Песні Беларускага Полесся*. С. 17.

¹² Там же. С. 18; *Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я*. С. 25.

¹³ *Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я*. С. 26.

¹⁴ *Можейко З. Я. Песні Беларускага Полесся*. С. 17; *Мажэйка З. Я. Песні Беларускага Паазер'я*. С. 26.

И. В. УХОВА (МИК)

БЕЛОРУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Проблема влияния музыкального фольклора на профессиональную музыку является одной из актуальнейших в современных музыковедческих исследованиях. В Белоруссии, например, ей были посвящены работы Л. Мухаринской, С. Нисневич, Г. Глущенко, Т. Дубковой, Р. Аладовой, В. Антоневиц. В центре внимания исследователей находились различные аспекты взаимодействия национального белорусского фольклора с белорусской профессиональной музыкой. Вопросы же взаимоотношения белорусского фольклора с другими национальными культурами, с творчеством композиторов других республик Советского Союза до сих пор практически не рассматривались. Специально изучались лишь русско-белорусские музыкальные связи, которым посвящены работа С. Нисневич «Да гісторыі збірання, вывучэння і выкарыстання беларускіх народных напеваў», глава в «Гісторыі беларускай савецкай музыкі» и раздел в книге В. Мелишкевича «Русско-белорусские культурные связи второй половины XIX века». Везде, однако, исследование ограничивалось рамками XIX — начала XX в. — временем, когда белорусской профессиональной музыки еще не существовало. Обращение русских композиторов к белорусскому фольклору рассматривалось, таким образом, как «предыстория» взаимоотношений белорусского фольклора с национальным профессиональным музыкальным творчеством. Русско-белорусские музыкальные связи, однако, не ограничиваются этим периодом. Они представляют собою непрерывный и длительный процесс,

начало которого относится к дореволюционному периоду, а продолжение связано почти со всей историей советского музыкального творчества, со всеми ее основными этапами и жанрами, с разными по своему историческому значению творческими личностями.

Интерес русских композиторов к белорусскому народному музыкальному творчеству, родившийся в XIX в. в связи с первыми публикациями и исполнением в России белорусских песен и танцев, в XX в. не только не угас, но взрыхнул с новой силой, особенно после Великой Октябрьской социалистической революции. Уже в первое послеоктябрьское десятилетие в Москве, Ленинграде, Харькове, Минске появляются сборники и отдельные издания обработок белорусских народных песен, авторами которых являются известные, зрелые композиторы-профессионалы, творческий путь которых начался еще до революции: М. Ипполитов-Иванов, А. Гречанинов, А. Оленин, М. Анцев, Я. Прохоров, А. Егоров. Для всех них обращение к белорусскому фольклору было прежде всего непосредственным продолжением традиций русской музыкальной классики — Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Танеева, создавших первые высокохудожественные обработки белорусских песен, впервые использовавших белорусский фольклор в своих оперных, симфонических и камерно-инструментальных сочинениях. Не случайно то, что среди композиторов, обратившихся после революции к белорусской народной песне, было немало учеников Н. Римского-Корсакова (М. Ипполитов-Иванов, А. Гречанинов, М. Анцев, Я. Прохоров), чей вклад в исследование, популяризацию и художественное осмысление белорусского музыкального фольклора в русской музыке по праву считается наибольшим.

Первые обработки советскими композиторами белорусских народных песен по многим своим признакам принадлежат скорее предыдущему, дооктябрьскому периоду. В отличие от типичных для 20-х гг. массовых хоровых обработок народной песни они большей частью предназначены для камерного сольного исполнения в сопровождении фортепиано («Свяці, свяці, месячку» М. Ипполитова-Иванова, «Две белорусские элегии» для высокого голоса с фортепиано (op. 83), «Четыре белорусские народные песни» для низкого голоса с фортепиано (op. 84) А. Гречанинова, «А-а, люлі», «Ай, вечар, вечар», «Асовае карыта», «Верабейка» А. Оленина, «Авечка-пухнататчка», «Гулі» Я. Прохорова и др.). Те же, которые написаны для хора, чаще всего представляют собою не облегченные обработки для самодеятельных коллективов, а достаточно сложные произведения для профессиональных исполнителей («Го-го-го, каза» для хора а capella М. Анцева).

Интерес русских композиторов к национальному белорусскому фольклору также нельзя считать типичным для советского музыкального искусства 20-х гг. У большинства из названных композиторов он частично объясняется индивидуально-творческими причинами: жизнь и деятельность многих из них в первые послереволюционные годы были прочно связаны с белорусской национальной культурой; на этом этапе они в большой степени являлись ее представителями.

Так, М. Анцев с 1896 г. жил и работал в Витебске, преподавал в различных учебных заведениях, редактировал газеты «Витебские губернские ведомости» и «Народный листок», а после революции читал лекции в народной консерватории, выступал с концертами. Я. Прохоров на протяжении многих лет сам собирал и записывал различные народные песни, в том числе и белорусские, а с 1923 г. входил в состав Белорусской песенной комиссии. Ему принадлежат записи 150 и обработки 82 белорусских песен. А. Егоров с 1914 г. преподавал в гимназиях Могилева хоровое пение и музыкальную грамоту, а после революции организовал народную консерваторию в Гомеле.

Глубокий интерес к музыкальному фольклору народов других республик возникает у советских композиторов позже — уже в 30-е гг. В это время появляются обработки не только украинских, белорусских, чувашских, татарских, закавказских, среднеазиатских народных песен и танцев, но и фольклора почти всех народов мира. Большое распространение получают не отдельные обработки, а целые тетради, сборники, своеобразные вокальные циклы для голоса в сопровождении фортепиано (а иногда и оркестра, как у М. Штейнберга), представляющие музыкальный фольклор какого-либо одного народа («Чувашские песни» В. Нечаева, В. Белого, «Три испанские песни» С. Рязова) или многих («Двенадцать песен народов Запада») Ан. Александрова).

К подобным обработкам можно отнести «Белорусские народные песни» С. Богатырева, С. Протопопова, несколько сборников «Народных песен» М. Штейнберга (с «Калыханкой» и «Песней пастуха»), «Двенадцать народных песен» С. Фейнберга (с белорусской «Колыбельной»). Сейчас не представляется возможным с полной объективностью оценить художественные достоинства имеющих в них обработок белорусских песен, так как ноты цикла С. Богатырева погибли во время Великой Отечественной войны вместе почти со всем архивом композитора, а из шести песен С. Протопопова сохранились только три (свадебные «Эх не будет не по-тяткиному» и «Стукнуло, грукнуло во дворе», а также «Дубравушка зеленая»). Однако те песни, которые остались, и отзывы в печати на первые исполнения утраченных песен С. Богатырева и С. Протопопова позволяют выявить общие черты всех обработок. Их отличают высокий профессионализм, изысканность и общая усложненность музыкального языка и фактуры сопровождения, черты, типичные для сольных вокальных произведений многих советских композиторов конца 20 - начала 30-х гг. Характерным примером можно считать «Колыбельную» С. Фейнберга из оп. 27 (пр. № 1).

Первое, что обращает в ней на себя внимание, — это резкое несоответствие характера гармонизации особенностям напева. Ясная диатоника, интонационная скупость мелодии народной песни не мешали композитору уснастить ее сопровождение острыми гармониями, а саму фактуру фортепианной партии — хроматической линейностью и сложным синкопированным ритмом контрапунктирующего мелодического голоса. Цель такой гармонизации — не открытие и усиление музыкальных особенностей народной песни, а любованье

достигнутой необычностью, непривычностью ее звучания. Авторы подобных обработок словно стремились подчеркнуть терпкость, особый аромат народной песни, не отпугивая ее мелодической простотой и «нескладностью» слух, воспитанный на профессиональном музыкальном искусстве.

Новое, демократическое направление в сольных обработках советскими композиторами белорусских народных песен (ставящее своей целью создание и увеличение репертуара народных песен для клубного исполнения, для самодеятельных певцов) представлено в 30-е гг. прежде всего сочинениями бывшего «проколловца» В. Тарнопольского: «Калыханка», «Што за месяц», «Як памерла матулька», «Голуб сівы», «Неленулі гусі», «На вуліцы мокра», «А ў полі вярба». Все песни в его обработке отличает удачное сочетание образной выразительности с простотой изложения (пр. № 2).

Сравнивая с «Колыбельной» С. Фейнберга, нельзя не отметить скромности гармонизации «Калыханкі», скупости прозрачной фактуры ее сопровождения, состоящей фактически из двух голосов (дублированной в терцию однообразной мелодии и выдержанного октавного звука), предельной несложности аккомпанемента, доступного любому исполнителю. Настроение же колыбельной песни воссоздано В. Тарнопольским абсолютно точно. Оно определяется уже в первых тактах вступления: единообразие ритмических длительностей, элементарность мелодического рисунка, монотонность оstinатного сопровождения — все создает впечатление убаюкивающего покачивания, усыпляющей мерности колыбельной.

Для жанра фольклорной обработки тридцатые годы в целом являются одним из самых плодотворных периодов. В это время в советском музыкальном творчестве начинается процесс активной демократизации, «прояснения стиля» и просветления образного строя. Он связан с общим для всего советского искусства тех лет стремлением отразить положительные перемены в жизни страны, чувства и мысли «нового человека, целеустремленного, бодрого, жизнерадостного, преодолевающего любые трудности и творящего великие дела»¹. Достижение этой цели требовало открытия и воплощения в искусстве нового демократического содержания при помощи доступного, простого, подлинно народного языка. Источником их в музыке стали советская массовая и народная песни, на основе которых в 30-е гг. создавались произведения самых различных жанров — от скромной фольклорной обработки до монументальных «несенной оперы» или «песенной симфонии».

В 30-е гг. советские композиторы больше ищут несложные обработки белорусских народных песен для самодеятельных хоровых кружков («Ой, доля», «Чачотачка» для двухголосного женского хора с фортепиано М. Анцева, «Што за сонца яснае», современная белорусская народная песня для хора с фортепиано М. Красева), но продолжают создавать и более развитые произведения для хора а capella («Зорка Венера», «Дороженька» А. Копосова, «Ой, у полі тры дубы», «Ой, пайду я лугам, лугам» Д. Васильева-Буглая). Хоровые обработки, как и сольные, часто объединяются в тематиче-

ские сборники («Шестнадцать белорусских народных песен» для хора в сопровождении фортепиано М. Красева), в сюитные циклы («Сюита на темы народных песен» для смешанного хора а capella (op. 41) А. Егорова, где № 1 — белорусская народная песня «Солнце ясное книзу клонится»; «Сюита на темы белорусских народных песен» для смешанного хора без сопровождения А. Копосова: № 1 «Ой, ды на моры», № 2 «Ці не быстрая рэчка», № 3 «А ў полі вярба», № 4 «Да ты маё сонейка», № 5 «Ой, на гары сухі дуб»).

В 30–40-е гг. появляются инструментальные обработки белорусских песен и танцев для разных составов исполнителей. Среди них не только произведения педагогического репертуара («Народные песни в обработке для одного фортепиано в 6 рук» М. Зубова, где № 5 — «Белорусская песня», мелодия записана автором; «Бульба» для скрипки с фортепиано В. Власова и В. Фере, «Вариации на белорусскую тему» для скрипки и альта Ф. Витачека), но и сочинения, предназначенные для концертного исполнения («Концертная полька на белорусскую тему» для двух фортепиано Д. Прищера). Создаются обработки для народных инструментов («Белорусский танец» на темы песен «Сваток» и «Вьется галка» для балалайки с фортепиано и «Белорусский танец» для баяна Г. Камалдинова, «А ў полі вярба», «Не быстрая рэчка», «Што за месяц», «Лявоніха», «Бульба» для баяна или аккордеона Г. Тышкевича). Значительное место занимают тематические сборники и сюиты («Песни и пляски народов СССР» для балалайки с фортепиано М. Красева, «Двадцать народных песен» для дуэта шестиструнных гитар Е. Русакова, «Народные песни» для балалайки в обработке Б. Романова, «Сюита на народные темы» для балалайки с фортепиано Г. Камалдинова, где ч. II — «Белорусская»).

Большинство инструментальных обработок белорусского фольклора 30–40-х гг. в настоящее время представляет интерес скорее в историческом и педагогическом, нежели в художественном плане. Специфика белорусского танца, наигрыша в этих обработках не запечатлена, попыток воссоздать звучность народных инструментов и инструментальных ансамблей не делается; инструментовка кажется произвольной (что подтверждается вариантами переложений этих пьес для разных составов); преобладают русские, а не белорусские народные инструменты. Выбор музыкальных образцов на этом этапе также еще очень ограничен: в подавляющем большинстве он сводится к самым популярным белорусским мелодиям («Лявоніха», «Бульба», «Крыжачок», «Янка», «Перапёлачка» и др.), широко известным далеко за пределами нашей республики.

В первые послевоенные десятилетия в отношении советских композиторов к фольклору союзных республик намечаются определенные перемены. В центре внимания советских композиторов в 40–50-е гг. находятся не просто обработки (вокальные и инструментальные), а произведения, использующие фольклорные темы и интонации или фольклорные тексты. Так, В. Белый пишет «Две пьесы на белорусские народные темы» для фортепиано (в Колыбельной используется несколько измененная мелодия песни «Спі, сыночак міленькі», а в Шу-

точной — «Саўка і Грышка») и «Шестнадцать прелюдий на темы песен народов СССР» для фортепиано (№ 3 — «Белорусская»). А. Флярковский — кантату «Белорусские песни», А. Копосов — кантату «Беларусь» на народные слова.

В этот период белорусский музыкальный фольклор впервые проникает в сферу симфонической музыки («Белорусские рапсодии» А. Пашенко, В. Кнушевицкого). Большой частью его использование в советской симфонической музыке объясняется стремлением композиторов художественно достоверно раскрыть главные для советского музыкального творчества этих лет темы подвига советского народа в Великой Отечественной войне, единства всех славянских народов перед лицом военной опасности и в мирном социалистическом строительстве (интонации белорусской веснянки в главной партии I части Первой симфонии В. Салманова; «Што за месяц» в I части и стилизация белорусского наигрыша во II части Третьей симфонии М. Вайнберга).

Использование белорусского музыкального фольклора в качестве интонационного и тематического материала в советском симфоническом творчестве свидетельствует, с одной стороны, о признании советскими композиторами соответствующих определенным требованиям качеств белорусских народных песен и танцев (их ритмомелодической яркости, запоминаемости, образной емкости и национальной характерности, приспособленности к активному тематическому развитию), а с другой — о достигнутом в советской музыке уровне белорусской фольклорной обработки, позволяющем не только использовать «готовый», неизменный фольклорный напев, но и интонационно переработать его в главную тему симфонии и даже стилизовать на основе наиболее характерных интонаций собственную тему.

В 50-е и в начале 60-х гг. работа советских композиторов над белорусской народной песней не прекращается. Появляются сравнительно новые жанры: обработки, предназначенные специально для детского репертуара («Двадцать русских, украинских, белорусских песен для детей» Н. Дремлюги, «Танец на тему белорусской народной песни» из «Пьес на народные темы» для юных пианистов В. Белого), а также обработки современных белорусских народных песен («Уставай, дачурачка» С. Аксюка, «Вішанька» и «Хороши вы, зори чистые» В. Белого, «Над ракою спакой» А. Флярковского) — жанры, начавшие свое существование еще в 30-е гг. («Зайчык-грайчык» М. Анцева, песни для детского хора с фортепиано Я. Прохорова, современные белорусские народные песни в обработке М. Красева, А. Копосова), но не получившие тогда достаточного развития.

По-прежнему появляются обработки белорусских народных песен в традиционном жанре для хора а сарейіа («Ой, нагневалася жонка на мужа», «Жавароначкі, прыляціце», «Ой, на раллі, на раллі» А. Ленского; «Как летели гуси», «Повей, ветер мая», «К милой я пошел бы» Р. Бойко). Однако в целом количество обработок в это время заметно сокращается. И если они все же еще встречаются в творчестве советских композиторов, то это объясняется особой активностью развития в 50-х гг. русско-белорусских культурных свя-

зей, все расширяющимся сотрудничеством музыкантов наших республик (В. Белый, например, в 1949—1952 гг. был прочно связан с белорусской музыкальной жизнью, являясь профессором Белорусской государственной консерватории имени А. В. Луначарского), творческими контактами советских композиторов с художественными коллективами Белоруссии (так, многие из «Двадцати четырех белорусских народных песен» для хора а сарейіа А. Пашенко были написаны для Государственной академической хоровой капеллы БССР).

В целом же историческая и художественная атмосфера конца 50—начала 60-х гг. в советской музыке уже меньше благоприятствовала созданию обработок белорусских народных песен и танцев. Объясняется это, на наш взгляд, в первую очередь тем, что к этому времени само обращение советских композиторов к белорусскому фольклору, возникшее как непосредственное продолжение традиций русской музыкальной классики, стремление способствовать таким образом созданию и укреплению белорусской национальной культуры, утрачивает свой первоначальный смысл. Вместе с тем развивающийся в конце 50-х—60-е гг. в советской музыке так называемый «фольклоризм» — поиски новой национальной характерности музыкального языка — концентрировал внимание композиторов всех национальных школ (в том числе и русских советских композиторов) на малоизвестных и не использовавшихся дотоле в музыкальной практике пластах своего собственного фольклора. Белорусский музыкальный фольклор становится, таким образом, сферой почти исключительно белорусской профессиональной музыки, источником обновления ее формообразующих, жанровых, сюжетных, исполнительских аспектов, основой национального музыкального стиля.

Примечание

¹ VII конгресс Коммунистического Интернационала и борьба против фашизма и войны: Сб. документов. М., 1975. С. 395.

Н. В. РАХЧЕЕВ (МИК)

К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА БЕЛОРУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В КОМПОЗИТОРСКОЙ ОБРАБОТКЕ

Фольклорно-песенное искусство в Белоруссии имеет многовековую историю развития. Оно формировалось в тесном взаимодействии с русским и украинским народным творчеством. Однако собирание и публикация текстов белорусской народной песни начались лишь в начале XIX в. Более целенаправленно фольклорная песня стала изучаться в 70-е гг. XIX в., но и в это время, и позднее, вплоть до 1917 г., это изучение не было систематическим.

После Великой Октябрьской социалистической революции работа по изучению и пропаганде белорусской народной песни принимает активный и систематический характер. Этому в значительной степени