

Глинки, мы не перестаем восхищаться подвигом композитора, совершенным им во славу русского искусства.

Список литературы

1. Алтаев А.Л. Михаил Иванович Глинка. М.: Детгиз, 1955. 84 с.
2. Асафьев Б.В. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978. 311 с.
3. Глинка М.И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка / под ред. Т.Н. Ливановой и др. Т. 1. М.: Музыка, 1973. С. 483
4. Глинка М.И. Записки. М.: Музыка, 1988. 444 с.
5. Розова Т.Г., Тудоровская Е.А. Михаил Иванович Глинка. Л., 1959. 65 с.
6. Серов А.Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Л.: Музыка, 1984. 128 с.

Ухова И.В.,
Белорусский государственный университет
культуры и искусств, г. Минск

ЖАНР МАЗУРКИ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГЛИНКИ

Польские корни великого русского композитора Михаила Ивановича Глинки уходят глубоко – в XVII век, когда в 1631 году Петроковским коронным трибуналом род Глинки был признан древним и ему Болеславом Храбрым был дарован герб – обращенный рогами вверх золотой полумесяц, пронзенный двумя встречными мечами, на голубом поле. Но и до того фамилия Глинка была известна в землях польских: приняв прозвище по названию поместья, находящегося во владении рода с XIV века, предки композитора звучно именовались Глинками из Глинок (Glinka de Glinki) и гордо несли свое родовое имя. Одна из ветвей семьи владела помещьем в Смоленском воеводстве, и когда Смоленск перешел к России, Викторин-Владислав Глинка принял православие под именем Якова Яковлевича, за что был жалован царем Алексеем Михайловичем почестями и землями [1].

Русская ветвь рода Глинок оказалась весьма жизнеспособной и дала множество сильных и ярких побегов. Представители древнего польского рода на славу послужили своему новому отечеству на самых разных поприщах – государственном-управленческом (Дмитрий Федорович Глинка, новгородский губернатор, Владимир Сергеевич Глинка, бобруйский комендант), военном (Борис Григорьевич Глинка-Маврин, генерал от инфантерии, командующий казанским военным округом, Владимир Андреевич Глинка, генерал от артиллерии, главный начальник уральских горных заводов), политическом (Дмитрий Григорьевич Глинка, дипломат), научном (Николай Леонидович Глинка, известный химик, Сергей Федорович Глинка, минералог, Константин Дмитриевич Глинка, почвовед), музейном поприще (Владислав Михайлович Глинка, историк, главный хранитель отде-

ла истории русской культуры Государственного Эрмитажа). Среди известных представителей рода было много деятелей искусства – особенно литераторов: поэтесса, прозаик, переводчик Авдотья Павловна Глинка, литературный критик, историк литературы Александр Сергеевич Глинка (Волжский), драматург, филолог, переводчик Григорий Андреевич Глинка, писатель Михаил Сергеевич Глинка, журналист и писатель Сергей Николаевич Глинка, поэт-декабрист Федор Николаевич Глинка. Музыкальное искусство на протяжении всех лет представлено в этом солидном списке лишь однажды – одним, но самым прославленным именем Михаила Ивановича Глинки (1804-1857).

Польский отголосок в творчестве русского музыкального классика был не слишком громким, но отчетливым. Самым очевидным его проявлением стали польские сцены оперы «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»). Менее заметными, но не менее явными – польские мотивы его камерной музыки: в романсах на стихи А. Мицкевича «Rozmowa», «К ней» (с ремаркой «Tempo di mazurka») и в фортепианных мазурках.

Мазурка – собирательное название ряда польских народных танцев в трехдольном метре, родившихся в центральной части современной Польши, на равнинах Мазовии и Куявии. К ним относятся: мазур (mazur) или мазурек (mazurek), оберек (oberek), и куявяк (kujawiak). Танцы сходны в размере (3/4 или 3/8), но разнятся по настроению, темпу и акцентуации. Мазур – самый задорный и темпераментный из них, «танец порывистых движений» [2, с. 18]. Его хореография импровизационна, рисунок танца не задан заранее и определяется действиями «гетмана», ведущего мазур в первой паре танцующих. Музыка мазура выделяется подвижным темпом, задорным характером, остротой и прихотливостью ритмики, акцентами на любую, чаще – слабую долю такта. Куявяк проще хореографически, отличается более умеренным темпом, плавной мелодикой и менее резкими акцентами. Лирический характер в сочетании со смягченными акцентами и более сглаженным ритмом приближает куявяк к вальсу. Оберек, или «мелкий мазур» [2, с. 12] – веселый парный танец в быстром темпе с акцентом обычно на третьей доле каждого второго такта. Как правило, оберек являлся частью куявяка.

Городской тип мазурки складывается в XVI веке. Основу его хореографии составляют сельских варианты танца, однако фигуры городской мазурки разнообразнее и живописнее – прыжки, плавные скользящие шаги, легкие пристукивания, припадание на одно колено, ритмичный бег, «голубцы», «высекание искр шпорами», изящные движения рук. Колоритный танец легко завоевывает поклонников и быстро распространяется по территории всей Польши и за ее пределы. В начале XVIII века в правление Августа II, короля польского и курфюрста саксонского, бывшего большим любителем бодрых ритмов мазурки, этот танец вводится в придворный этикет Германии, становясь еще более блестящим и парадным. После утраты независимости Польши, танец стал популярным в большинстве евро-

пейских столиц наряду с краковяком и полонезом – как выражение солидарности с угнетаемой польской нацией.

Увлечение мазуркой в России было чрезвычайно сильным – не только самим танцем, но и его музыкой. С начала XIX века мазурки пишут композиторы-профессионалы и любители; они не только сочиняют оригинальную музыку, но и активно переделывают в мазурки уже существующие произведения (мазурки Н. Девитте на темы русских песен). Сочинением мазурки отмечают заметные культурные события – например, премьеры опер. Таковы мазурки на темы опер А. Верстовского «Вадим» (сочинение А. Гурилева) и «Аскольдова могила» (сочинение А. Дюбюка), мазурка на тему рондо Антонида из оперы М. Глинки «Жизнь за царя» (сочинение Н. Девитте). Художественные достоинства всех этих мазурок были умеренными – это была музыка для танцев, а не для концертного исполнения. Господство мазурки было многолетним: как бальный танец, она оставалась популярной в России почти до конца первой четверти XX века.

Красочная образность и музыкальная характерность мазурки способствовали ее превращению в романтическую инструментальную миниатюру. Разнообразные фортепианные мазурки писали многие славянские композиторы: польские (В. Желеньский, И. Добжинский, И. Кржижановский, К. Курпинский, Ф. Островский, М. Шимановская, К. Шимановский, Ф. Шопен, Ю. Эльснер), польско-белорусские (С. Монюшко, М. Огинский, Н. Орда), белорусские (А. Ельский, М. Ельский, А. Залуская, К. Масальский, Ф. Миладовский, Я. Тарасевич), украинские (А. Барцицкий, Т. Безуглый, А. Лизогуб, Т. Шпаковский), русские (А. Алябьев, М. Балакирев, А. Бородин, А. Верстовский, А. Глазунов, М. Глинка, А. Гурилев, А. Даргомыжский, А. Лядов, С. Ляпунов, С. Рахманинов, А. Рубинштейн, В. Ребиков, А. Скрябин, П. Чайковский), чешские (А. Дворжак, Б. Маартину, Б. Сметана).

Музыкальная характерность мазурки была столь велика, ее языковые признаки – главным образом, метrorитмические и мелодико-гармонические – столь отчетливы и запоминаемы, что мазурка легко входила в союз с другими жанрами, без всякого ущерба для своей индивидуальности. Фортепианная музыка богата разнообразными примерами полемазурок (А. Гурилев, А. Даргомыжский, А. Рубинштейн, И. Штраус), вальсов-мазурок (И. Штраус, Д. Прицкер и так называемая «мазурка Домбровского», гимн Польши), рондо-мазурок (Ф. Шопен, Ю. Эльснер), каприччио-мазурок (Э. Баррера, Б. Сметана), экспромтов-мазурок (А. Скрябин).

На протяжении творческой жизни М. Глинкой было создано семь фортепианных мазурок [3]. Это сравнительно немного: Ф. Шопену, например, принадлежит авторство более полусотни сочинений этого жанра, но по сравнению с другими русскими композиторами количество глинкинских мазурок кажется вполне достаточным [4]. Рассматриваемые в совокупности, они позволяют судить и о трактовке этого жанра М. Глинкой, и о характере русской мазурки.

Подавляющее большинство мазурок вообще и русских мазурок в частности написано в размере 3/4. «Легкие» мазурки на 3/8 в целом встречаются гораздо реже, однако русские композиторы чаще других используют возможности этого короткого метра. Такие мазурки есть у современников М. Глинки – А. Алябьева (мазурка D-dur, известная как «мазурка, сочиненная во сне»), А. Верстовского (мазурки B-dur, C-dur и Es-dur), И. Ласковского (мазурки A-dur и B-dur). Несколько мазурок в таком размере имеется у П. Чайковского (мазурка op. 21 № 5, Салонная мазурка и «В манере Шопена» op. 72 № 12). У самого М. Глинки их три: это ранние мазурки G-dur, F-dur, As-dur (1828-1833). Их облегченное, стремительно летящее движение органично сочетается у М. Глинки с краткостью строения: размеры мазурок не превышают 32 тактов (двух периодов).

Для метрики мазурки характерно упорное смещение акцента с сильной доли на слабую вторую (мазурка C-dur А. Бородина, мазурка es-moll И. Ласковского, Салонная мазурка П. Чайковского; у М. Глинки – ранняя мазурка G-dur и мазурка F-dur, 1835, посвященная жене) или даже третью долю такта (мазурка № 3 h-moll М. Балакирева, мазурка op. 25 № 3 А. Глазунова, мазурка A-dur И. Ласковского, мазурка-фантазия op. 4 А. Рубинштейна, мазурка op. 5 № 4 М. Сабининой). М. Глинка помимо этого разнообразит метрическую мерность весьма прихотливыми переменами: смещением акцентов со второй на третью долю и обратно (мазурка c-moll, 1843), чередованием акцентов и пауз на вторых долях тактов («Воспоминание о мазурке», 1847). В данном случае метрическая схема мазурки предоставляет простор для реализации одного из важных стилевых принципов композитора – вариантности развития, везде, где это возможно, заменяющего у М. Глинки простое повторение и вариационность.

В музыке мазурки подчеркивание слабой доли такта достигается не только ее акцентуацией, но ритмическим выделением – более длинной нотой, соседствующей с «раздробленной» первой четвертью. Чаще всего сильная доля дробится пунктирным ритмом (все три ранние мазурки и «зрелая» мазурка F-dur М. Глинки, 1835), иногда восьмыми (мазурки М. Глинки c-moll и C-dur, самим автором определенная как «мазурка в роде Chopin» [5, с. 283], мазурка es-moll И. Ласковского, большинство мазурок А. Скрябина), иногда паузой и мелкими нотами или триолью (мазурка № 4 Ges-dur М. Балакирева, мазурка op. 3 № 2 А. Лядова, мазурки op. 3 № 1 и op. 40 № 1 А. Скрябина, «В манере Шопена» П. Чайковского). Порой же эти способы дробления соседствуют друг с другом в пределах одной темы, рождая живую ритмическую вариантность – как в темах мазурки c-moll или «Воспоминания о мазурке» М. Глинки.

Музыкальная острота, пикантность мазурки – не только в ее ритме. Для мазурки характерны также резкие мелодические изгибы – скачки на неустойчивые ступени (мазурка № 4 Ges-dur М. Балакирева, мазурка B-dur И. Ласковского, мазурка op. 38 и вторая тема мазурки «На польские темы» op. 42 № 2 А. Лядова.), томные гармонии с задержаниями (мазурка Des-dur

А. Бородина, мазурка с-moll М. Глинки), живая тональная изменчивость с многочисленными противоположно-ладовыми отклонениями и сопоставлениями (мазурка с-moll и «Воспоминание о мазурке» М. Глинки, мазурка op. 25 № 2 А. Глазунова, мазурка es-moll И. Ласковского) и традиционно секвентным развитием начального мотива (вторая тема мазурки А. Лядова op. 57 № 3).

Для русской мазурки не слишком типичны частые широкие интервальные ходы в мелодии, ее движение по звукам аккордов (мазурка М. Глинки F-dur, 1835), форшлаги-скачки в началах фраз и двойные ноты, напоминающие об инструментальной – скрипичной – природе народных мазурочных и интонаций (мазурка № 4 Ges-dur М. Балакирева, мазурка B-dur А. Верстовского, мазурка B-dur И. Ласковского, мазурка op. 15 № 1 А. Лядова, мазурка op. 94 № 1 Ц. Кюи). Русская мазурка большей частью певуча, ее интонации вокальны, песенно-плавны. Мелодии излагаются обычно одногласно, как в романсе. Терцовые дублировки мелодии, частые в польской мазурке, здесь достаточно редки (ранние мазурки F-dur и As-dur М. Глинки, вторая тема мазурки B-dur И. Ласковского, третья тема мазурки op. 5 № 2 В. Ребикова).

В мазурках М. Глинки преобладают мажор и гармонический минор. Но некоторые темы русских мазурок окрашены национально-характерными оттенками параллельной переменности (мазурка C-dur М. Глинки), переливами натурального и гармонического мажора (мазур op. 23 № 4 из «Польской сюиты» Ф. Блуменфельда), красками условной диатоники – дорийского лада (мазурка op. 11 № 2 А. Лядова), дваждыгармонического минора (мазурка № 2 fis-moll М. Балакирева, мазурка f-moll А. Глазунова).

Фигуры аккомпанемента в крестьянских мазурках могут быть различными, но в профессиональном композиторском творчестве обычно используется вальсовая формула – бас и два аккорда. Эта фактура типична для бальной разновидности мазурки; именно она является преобладающей в мазурках М. Глинки. Данный тип изложения вполне отвечает ключевым принципам его фортепианного письма: главенство мелодического начала при прозрачности и «отчетливости» фортепианной фактуры. Это – одно из тех «качеств музыки», в которых М. Глинка, по уверению Л. Сабанеева, всегда был «определенно выше своих музыкальных потомков <...> изящество и тонкость всей музыкальной фактуры» [6, с. 27].

Позже у русских композиторов мазурочный аккомпанемент нередко полифонизируется, дополняется контрапунктирующими и имитирующими голосами (мазурка op. 15 № 2 А. Лядова). Но стремление к «отчетливости», проницаемости мазурочной фактуры всегда остается неизменным, благодаря чему даже самые сложные мазурки сохраняют изящную легкость танца. Этой легкости не препятствуют гудящие квинтовые органые пункты в басу, в фортепианной фактуре имитирующие звучание вольночного аккомпанемента сельской мазурки. Хорошо знакомые нам по мазуркам

Ф. Шопена, они нередко используются и русскими композиторами (мазурка №4 Ges-dur М. Балакирева, мазур из «Польской сюиты» op. 23 Ф. Blumenфельда, мазурка F-dur op. 38 и трио мазурки G-dur op. 3 №4 А. Лядова, трио и кода мазурки f-moll op. 25 №1 А. Скрябина)

Как это типично для танцевальной музыки, большинство тем и разделов мазурок глинкинской поры имеет квадратную структуру; исключения здесь редки (реприза экспозиционного раздела мазурки h-moll С. Зыбиной). Мазурки М. Глинки кроме того невелики по размерам и несложны по строению. Их краткость компенсируется выразительными повторам большинства тем и разделов, образующими двойные простые формы (мазурки As-dur и c-moll). Народные мазурки часто пишутся в простой двухчастной форме: ab. У М. Глинки в такой форме написаны все три ранние мазурки и мазурка C-dur. Не скованные рамками репризности, они весьма свободны и в тональном плане: так, мазурки G-dur и F-dur не возвращаются к исходной тональности, завершаясь в субдоминантовых по отношению к началу тональностях.

В профессиональной музыке в мазурках композиторы чаще всего используют простую или сложную трехчастную форму. Однако для реализации глинкинских мазурочных замыслов она видимо не слишком подходила – уравновешенная симметричность репризной формы представлялась композитору недостаточно гибкой. По возможности он избегает ее, поначалу предпочитая ей двухчастную форму (первые четыре мазурки), а потом – трехчастную безрепризную (мазурки c-moll и C-dur). У Глинки подобные формы – формы сквозного, необратимого тематического строения (ab или abc) – замещают типичную для польской или белорусской мазурки форму, промежуточную между простой и сложной трехчастной a-bc-a (мазурка b-moll Ф. Миладовского, мазурка A-dur op. 15 №1 А. Лядова) или a-bcd-a (Мазурка Des-dur А. Залузкой). Применение подобной промежуточной формы с «составной» серединой позволяло польским и белорусским композиторам в рамках одного произведения создать целую галерею сходных по характеру или контрастных музыкальных эпизодов, превратив скромный танец в своеобразную небольшую мазурочную сюиту. М. Глинка также использует эффект «составной» середины, но в рамках сложной формы, соединяя в одном произведении трехчастную репризную и трехчастную безрепризную формы: aba₁-cde-ab₁c₁d₁ («Воспоминание о мазурке»).

Сложная трехчастная форма в мазурках М. Глинки встречается редко. И это определенно свидетельствует о жанровой чуткости композитора. В целом такая объемная форма, несмотря на частоту ее применения самыми разными композиторами – такими, например, как А. Дворжак, С. Монюшко, М. Огинский, П. Чайковский, Ф. Шопен – не слишком подходит для мазурок. Она значительно больше годится для более эффектных танцевальных жанров: полонезов, вальсов. Фортепианные же мазурки, своим рождением обязанные сфере домашнего музицирования, в своих лучших образцах всегда стремились к простоте и отсутствию

велеречивости. Именно такой, естественной и непринужденной, услышал и воссоздал мазурку М. Глинка – русский композитор, глубоко чувствовавший ее национальный польский характер.

Список литературы

1. Глинка, дворянский род // *Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: в 86 т. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890-1907. Т. 8а. С. 851.*
2. *Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. Л.-М.: Музгиз, 1949. 115 с.*
3. *Мазурка G-dur (1828), мазурка F-dur (1833-34), мазурка As-dur (1833-34), мазурка F-dur (1835, посвящена жене), мазурка c-moll (1843), «Воспоминание о мазурке» d-moll (1847), мазурка C-dur (1852).*
4. *Примерно по столько же фортепианных мазурок у М. Балакирева (7), С. Ляпунова (8) и П. Чайковского (7); значительно больше их лишь у А. Лядова (14) и А. Скрябина (26).*
5. *Глинка М.И. Литературное наследие: в 2 т. / ред. В.М. Богданов-Березовский. Л.-М.: Музгиз, 1952-1953. Т. 1. Автобиографические и творческие материалы. 1952. 511 с.*
6. *Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2004. 263 с.*

Халина Т.В.,

ДШИ № 2 им. М.В. Глинки, г. Орел

М.И. ГЛИНКА И РУССКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ИСКУССТВО

Творчество М.И. Глинки явилось высшим достижением русской фортепианной музыки первой половины XIX века, однако оно не может быть верно понято и оценено без учета предшествующего периода в развитии музыкального искусства в России.

Русская инструментальная музыка XVIII века носила, преимущественно, бытовой характер, была связана с домашним музицированием. Ее основу составляли танцевальные пьесы – менуэты, полонезы, экосезы, контрдансы, вариации на темы народных песен. Множество пьес такого рода распространялись через всевозможные альбомы и сборники домашнего репертуара, исполняли их на балах, в салонах и в домашней обстановке.

В последние десятилетия XVIII века значительную популярность в среде любителей музыки приобрели клавесин, клавикорд, а затем и фортепиано.

Первые ростки национального фортепианного стиля доглинкинского периода проступают в творчестве Г. Гурилева и Д. Кашина в первом десятилетии XIX века. Дальнейшее развитие пианистической культуры десятих-двадцатых годов XIX века связано с именами А. Иванова, А. Лизогу-