

14. *Fursteneu, Anten Bernhard*. 24 Etuden: fur Flote (Bouquets des tons). Op. 125 // Anten Bernhard Fursteneu ; Hrsg. von Erich List. – Leipzig : Hofmeister, 1981. – 45 s.

15. *Gariboldi, Giulio*. 30 easy and progressive studies for flute / Giulio Gariboldi. – Budapest : Musica, 1979. – 32 p.

16. *Kordogh, Janos*. Mittelehwere Technische und Leseubungen fur Flote / Janos Kordogh. – Budapest : Musica, 1955. – 40 p.

17. *Köhler, Ernesto*. Studies for flute: Op. 33, N 1–3 / Ernesto Köhler ; H. Pröhle. – Budapest : Musica, 1980. – N 1. – 18 p. ; N 2. – 19 p. ; N 3. – 19 p.

18. *Köhler, Ernesto*. Virtuóz etűdök fuvolára: Op. 75, N 1–3 / Ernesto Köhler. – Budapest : Musica, 1982. – N 1. – 27 p. ; N 2. – 26 p. ; N 3. – 31 p.

19. Panfloten: Folklore album: Fur 1-2 Panfloten mit Gitarre (Akkordeon, Ordel und Schlagzeug adlib / Herausgedeben von Gunter Kahower. – Wien : Universal Edition, 1982. – 46 p.

20. Querflöte lernen mit Spass / Komponiert oder bearbeitet von Horst Rapp. – Sulzburg: Horst Rapp Verlag, 1991. – Band 1: 150 Lieder und Duette fur Anfänger. – 64 p.

21. Querflot / Komponiert oder bearbeitet von Horst Rapp: Sulzburg: Horst Rapp Verlag, 1997. – Band 2: 135 Lieder und Duette. – 79 p.

22. *Scerwańsky, Endre*. Five Concert Studies for Solo Flute (Suite) / Endre Scerwańsky. – Budapest: Musica, 1973. – 15 p.

23. *Towarnicki, Eugeniusz*. Szkoła na flet / Eugeniusz Towarnicki. – Krakow: PWM, 1975. – 1–3 cs.

И. В. Ухова,

кандидат искусствоведения, доцент,

Белорусский государственный университет

культуры и искусств

ЖАНРЫ БЫТОВОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В БЕЛОРУССКОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОНЦА XVIII в. – XIX в.: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТЫ

Вся профессиональная светская музыка выросла из культуры бытового музицирования. Из бытовых танцев своего времени формировалась барочная инструментальная сюита (И. Фробергер, И. С. Бах, Г. Ф. Гендель). Бытовые песенно-танцевальные жанры – немецкие, австрийские, славянские, венгерские – были одной из основ, на которой сложилась венская классическая школа (особенно гайдновский симфонизм). Поэтизация бытовых танцевальных жанров, обогащение

их лирико-психологическим содержанием породили романтическую инструментальную миниатюру (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен). Полонезы, мазурки, вальсы составляли заметную часть европейской, в том числе белорусской, фортепианной музыки конца XVIII в. и XIX в.

Бытовые танцевальные жанры играют значительную роль не только в истории, но и в теории классического европейского музыкального искусства. Европейская гомофония, основной склад музыки Нового времени, формировалась большей частью именно в танцах. Главенство ритма определило композиционные особенности музыки: неизменность и повторность ритмоформул танца обусловили членение музыки на одинаковые по длине мотивы; отчетливость мотивного строения стимулировала регулярность гармонических перемен; мотивная и гармоническая равномерности диктовали преимущественную квадратность структур, периодичность и ясность музыкальной формы. Расчлененная, подчеркнутая четкими кадансами структура разделов слагалась в простые формы (период, простая двух- или трехчастная); а в более поздних образцах танцевальной бытовой музыки образовывала также сложные – репризные или рондообразные – формы; цепочки танцев формировали циклические конструкции, пролагая пути сюитным формам.

Функция бытовых жанров в европейской музыкальной культуре не только языковая, но и семантическая. Обобщая типичные интонации и ритмы эпохи, они способствуют конкретизации, прояснению содержания так называемой серьезной музыки. Поэтому музыкальная наука рассматривает жанры бытовой музыки, т. е. жанры, непосредственно связанные с потребностями человеческой жизни, как «первичные» (В. Цуккерман), тогда как многие сложные и объемные, но «не несущие определенных жизненно-бытовых функций» [4, стб. 384] жанры профессионального искусства (такие, как опера, кантата, оратория, симфония), как «вторичные» [5, с. 62].

Музыка быта долго находилась практически вне пределов основных научных интересов европейского музыковедения. Ее проблематика начала интересовать исследователей только тогда, когда разница между бытовой и профессиональной (концертной, театральной) музыкой стала более чем очевидна – когда профессиональная светская музыка, выросшая из куль-

туры бытового музицирования, отделилась от своей основы и стала самостоятельной сферой музыкального искусства, нуждающейся в специальных условиях для восприятия (концертных залах, профессиональных исполнителях, аудитории).

В XIX и XX вв. осмыслением художественной сути и культурного значения бытовых музыкальных жанров занялась специальная область музыкознания – музыкальная социология. Именно в рамках социологических исследований были постепенно выявлены и сформулированы характерные признаки и основные «парадоксы бытовой музыки» (А. Селицкий). Так, главными ее качествами считались общедоступность, понятность, даже некоторая примитивность ее языка. Но, несмотря на видимую простоту, этот язык воздействует на слушателя самым непосредственным, быстрым и однозначным образом, не требуя для своего усвоения и наслаждения им, как отмечал Б. Асафьев, предварительного осознания и специальной подготовки [2, с. 110].

В самом деле, почти элементарным является гармонический язык некоторых мазурок М. Огинского (Огиньского) (чередование T–D, почти не разбавленное включение трезвучий других ступеней), стандартными остаются формы большинства его полонезов (сложная трехчастная форма с трио и статической репризой). Однако завораживающая красота, пронзительная печаль его самого известного опуса «Прощание с Родиной» созданы, в общем-то, такими же – или ненамного более оригинальными – средствами. И уже более двухсот лет этот образец бытового танцевального жанра находится на самой вершине музыкальной популярности.

Музыка быта создана не для того, чтобы будить душу и воображение, усладить слух, а главным образом для музыкального оформления досуга – танцевальных вечеринок, домашнего музицирования, любительских концертов. Однако «именно в бытовой музыке как нельзя ярче проявляются свойства музыки как эмоционального языка, как средства передачи чувств» [2, с. 110]. При этом определенная элементарность эмоциональной палитры бытовых музыкальных жанров не является ее недостатком: здесь, как и в барочной системе аффектов, это позволяет сфокусировать все выразительные возможности музыки на отображении самых важных и глубоких – общезначимых, «жизненных» чувств и состояний души (радость, печаль, отвага, восторг, гнев, нежность и др.).

Бытовые песенные и танцевальные жанры не только просты, но и консервативны. Их структуры, интонации, ритмоформулы, гармонические обороты устойчивы и повторяемы. Они легко узнаются и различаются музыкальным сознанием. Подобное постоянство музыкальных средств заметно в белорусских фортепианных мазурках конца XVIII в. и XIX в. Это – трехдольный метр с ритмическим дроблением сильной доли и переносом акцента на слабые вторую или третью, форшлагги в началах фраз и резкие изломы мелодической линии («Полесский мазур» К. Масальского, «Воспоминание о юности» Н. Орды), скачки мелодии на неустойчивые ступени и широкие интервалы (мазурки Des-dur А. Залуской и b-moll Ф. Миладовского), однообразное повторение мотивов (мазурки G-dur М. Огиньского и Es-dur Я. Ренера), их секвенционное развитие («Воспоминание» М. Ельского, «Свадебная мазурка» С. Мониюшки), несложный аккомпанемент «бас-два аккорда». Все эти средства не являются изобретением композиторов – они заимствованы в народных образцах жанра. Именно их применение создает комфортное ощущение стилового и языкового постоянства, стойкой приверженности традиции, определяющее удовольствие, «удобство общения» слушателей с бытовыми музыкальными жанрами.

Научное осознание этих качеств бытовой музыки в 30–40-х гг. XX в. отразилось в таких значимых для музыкальной науки понятиях, как «устный музыкально-интонационный словарь эпохи» (Б. Асафьев) и «обобщение через жанр» (А. Альшванг). По мнению исследователей, музыкальные формулы бытовых жанров составляют основу интонационного комплекса музыки той или иной эпохи, неисчерпаемый запас ее «живых, конкретных, всегда “на слуху лежащих” звукообразований» [1, с. 357], именно в бытовых жанрах наиболее отчетливо воплощается «типизированное содержание» (В. Цуккерман).

Бытовая танцевальная музыка долгое время была Золушкой музыкального искусства. В профессиональной среде музыкантов она не считалась чем-то серьезным и значимым. Как справедливо указывал А. Селицкий, «имени Й. Штрауса не найдешь в учебнике по музлитературе» [3, с. 5]. Во второй половине XX в. искреннюю заинтересованность своеобразием музыки быта чаще демонстрирует не музыковедение, но литерату-

рование и культурология (например, «Беседы о русской культуре» Ю. Лотмана) – именно им удалось привлечь внимание к танцевальной и бальной бытовой культуре, разбудить активный интерес исследователей и публики. На рубеже XX–XXI вв. появляется множество интересных, разносторонних работ о музыке быта (В. Боковой, Е. Дукова, О. Захаровой, А. Колесниковой) – в том числе и музыковедческих («Музыка быта и русская профессиональная музыкальная культура XIX века» Т. Щербаковой, «Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя» О. Дадиомовой).

В формировании белорусской инструментальной музыки конца XVIII в. и XIX в. бытовые музыкальные жанры – особенно танцевальные – играли очень важную роль. На территории Беларуси композиторами-профессионалами и любителями создавались многочисленные полонезы (А. Абрамович, Ю. Дащинский, К. Залуский, И. Козловский, Ф. Миладовский, С. Монюшко, М. Огинский (Огиньски), Н. Орда, М. Радзивилл), мазурки (А. Ельский, М. Ельский, А. Залуская, К. Залуский, Ф. Миладовский, С. Монюшко, М. Огиньски, Н. Орда, Я. Ренер), вальсы (А. Листовский, К. Крашевский, С. Монюшко, Н. Орда), польки (М. Ельский, А. Залуская, К. Крашевский), более редкие контрдансы (И. Козловский, Ф. Миладовский), тарантеллы (К. Крашевский), а также марши (А. Залуская, М. Огиньски), ноктюрны (К. Залуский, Н. Орда), серенады (Н. Орда). Написанные главным образом для фортепиано, они демонстрировали завидное жанровое многообразие и естественно вписывались в репертуар домашнего бытового музицирования. Но не только в него.

Строго выдерживая стандартные формулы жанра, композиторы стремились их средствами создать нечто большее, чем просто танец (песню, марш). Романтизация и поэтизация традиционных бытовых жанров способствовали превращению бодрой мазурки в продолжительную элегическую реминисценцию («Воспоминание» и «Воспоминание о Киеве» М. Ельско-го), нежного вальса – в фантастическую картину («На Лысой горе» К. Крашевского). Как и в польской музыке, именем Ф. Шопена прославившей фортепианные вальсы, полонезы, мазурки, ноктюрны, в условиях формирования белорусской музыкальной культуры именно эти несложные бытовые жанры стали основой тогдашней музыкальной жизни. Они были

выразителями национальных музыкальных пристрастий, свидетельством профессиональной и эстетической состоятельности музыкальной культуры Беларуси конца XVIII в. и XIX в. Их музыкальная привлекательность не исчезла со временем: они сохранили свою притягательность и для любителей домашнего музицирования, и для музыкантов профессионалов. Об этом свидетельствуют их многочисленные современные публикации.

1. Асафьев, Б. акад. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая / акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов) ; ред., вступ. ст. Е. М. Орловой. – 2 изд. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.

2. Асафьев, Б. Музыка города и деревни / Б. Асафьев // О народной музыке / Б. Асафьев ; сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой. – Л. : Музыка, 1987. – С. 100–111.

3. Селицкий, А. Парадоксы бытовой музыки / А. Селицкий // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. – № 6 (21). – С. 4–25.

4. Царёва, Е. М. Жанр музыкальный / Е. М. Царёва // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энцикл. : Сов. композитор, 1974. – Т. 2. – Стб. 383–388.

5. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – М. : Музыка, 1964. – 159 с.

Н. Н. Ходинская,
кандидат искусствоведения, доцент,
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

ЖАНРОВОЕ И СТИЛЕВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ОТРАЖЕНИЯ ЧЕРНОБЫЛЬСКОЙ ТЕМЫ В БЕЛОРУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Прошло почти тридцать лет после чернобыльской аварии, ставшей символом колоссальной в мировой истории техногенной катастрофы. Ошеломление и шок, скорбь и печаль, тревога и предостережение, отчаяние и молитва, гнев и надежда – огромный спектр эмоций, вызванных этим трагическим событием, нашел воплощение в многочисленных произведениях