

БЕЛАРУСКАЕ МУЗЫЧНАЕ МАСТАЦТВА: ЖАНРАВАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ

*И. В. Ухова, канд. искусствоведения, доц.,
доц. каф. теории музыки и музыкального
образования БГУКИ*

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА БЕЛАРУСИ XIX в.: ЖАНРОВОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ БЕЛОРУССКОЙ МАЗУРКИ

Белорусская фортепианная музыка XIX в. представлена в современных нотных изданиях в основном миниатюрами: традиционными для романтизма ноктюрнами, вальсами, полонезами, мазурками – лирически поэтизированной музыкой усадебного и городского быта, с его балами, зваными вечерами, любительскими концертами. Особый интерес вызывают полонезы и мазурки: первые – своей многочисленностью (полонезы есть почти у всех авторов того времени) и горделивой пышностью. Вторые – тонкой красочностью лирической палитры.

Мазурка – собирательное название нескольких трехдольных польских народных танцев: мазура (мазурека), оберек, куявяк. Самый темпераментный из них мазур: его подвижная музыка выделяется остротой и прихотливостью ритмики, акцентами на слабые доли такта и тягучим бурдонным звучанием волынки, сопровождающей танец. Куявяк отличается более умеренным темпом, плавной мелодикой и менее резкими акцентами, по характеру приближаясь к вальсу. Оберек, или «мелкий мазур», – веселый танец в быстром темпе, с акцентированной 3-й долей каждого 2-го такта. На основе народной мазурки в XVII в. складывается городской тип танца, который легко и быстро распространяется по территории всей Польши и за ее пределы. В начале XVIII в., в правление Августа II, короля польского и курфюрста саксонского, мазурка как бальный танец вводится в придворный этикет Германии. А после утра-

ты Польшей независимости этот танец, наряду с краковяком и полонезом, становится популярным в большинстве европейских столиц – как выражение солидарности с угнетаемой польской нацией. В России она «составляла центр и знаменовала собой кульминацию» [1, с. 96] любого бала, была неизменным атрибутом танцевальных собраний вплоть до конца первой четверти XX в.

Фортепианные мазурки писали многие славянские композиторы – польские (В. Желеньский, К. Курпиньский, Ф. Островский, М. Шимановская, К. Шимановский, Ф. Шопен, Ю. Эльснер), белорусские (А. Ельский, М. Ельский, А. Залуская, К. Масальский, С. Монюшко, М. Огинский, Н. Орда, 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. Мартину, Б. Сметана).

Среди белорусских мазурок абсолютное большинство написано в размере $\frac{3}{4}$ – «легкие» мазурки на $\frac{3}{8}$ встречаются нечасто (Свадебная мазурка С. Монюшко, мазурки G-dur М. Огинского и Es-dur Я. Ренера). Для мазурочной метрики характерно упорное смещение акцента с сильной доли на слабую вторую (мазурки e-moll Ф. Миладовского и Es-dur Я. Ренера) или даже третью долю такта (Полесский мазур К. Масальского, мазурки Des-dur А. Залуской и C-dur Ф. Миладовского), переменная акцентность метрических долей (мазурка «Прошлое и будущее» Н. Орды). Подчеркивание слабой доли такта достигается в музыке не только ее акцентуацией, но и ритмическим выделением – более длинной нотой, помещенной рядом с «раздробленной» первой четвертью. Часто сильная доля «дробится» пунктирным ритмом, иногда восьмыми (Грустная мазурка Н. Орды), иногда триолью (темы трио Полесского мазура К. Масальского и «Прошлого и будущего» Н. Орды). Разные способы дробления, соседствуя в пределах одной темы, рожают живую ритмическую вариантность (3-я тема мазурки F-dur А. Ельского для фортепиано в 4 руки).

Капризная непредсказуемость, музыкальная острота мазурки выражается не только метроритмически. Ей присущи резкие мелодические изгибы – скачки на неустойчивые ступени

(2-я тема мазурки Des-dur А. Залуской, 3-я тема мазурки g-moll Н. Орды), «пряные» гармонии с задержаниями (вступление мазурки «Воспоминание» и 1-я тема мазурки «Воспоминание о Киеве» М. Ельского), тональная изменчивость с многочисленными противоположно-ладовыми отклонениями (мазурка F-dur А. Ельского) и секвенционным развитием начального мотива (Мазурек A-dur «Воспоминание» М. Ельского, Свадебная мазурка С. Монюшко, Полесский мазур К. Масальского). В мелодии часты широкие интервальные ходы, движения по звукам аккордов, форшлаг-скачки в началах фраз и двойные ноты, напоминающие об инструментальной – скрипичной природе народных мазурочных интонаций. В темах, близких по характеру куявяку – неспешной лирической мазурке, – часты дублировки мелодии в дециму (терцию) или секстаккордами, придающие их звучанию наполненную мягкую вокальность (1-я тема Грустной мазурки и две темы мазурки «Прошлое и будущее» Н. Орды). Терцовые дублировки мелодии нередки и в быстрых мазурках (первые темы мазурок Des-dur А. Залуской и C-dur Ф. Миладовского, 2-я тема мазурки e-moll Н. Орды). Ладовый колорит белорусских мазурок определяют мажор и гармонический минор. Но иногда их темы расцветаются тонами условной диатоники – характерных для польской народной музыки лидийского (2-я тема Свадебной мазурки С. Монюшки) и фригийского ладов (2-я тема средней части Сельской мазурки М. Ельского), дважды гармонического минора (2-я тема трио мазурки F-dur А. Ельского).

Народной мазурке присуще разнообразие аккомпанемента, но в профессиональном творчестве композиторы используют, как правило, вальсовую формулу «бас-два аккорда». Эта фактура, типичная для бальной разновидности мазурки, сопровождает обычно изложение первой темы. Лишь в небольших пьесах вальсовый аккомпанемент сохраняется на протяжении всего произведения (мазурки e-moll Н. Орды и Ф. Миладовского, Es-dur Я. Ренера). Как и у Ф. Шопена (мазурки op. 7 № 1, op. 68 № 3), квинтовые органые пункты, воспроизводящие звучание волыночного аккомпанемента, чаще используются в серединах, ненавязчиво напоминая слушателям о народных корнях танца (мазурка Des-dur А. Залуской, Сельская мазурка и Мазурек A-dur М. Ельского, обе темы Оберека Н. Орды). Самые динамичные темы изложены в аккордовой

фактуре, все голоса которой сплочены тесным расположением и единым ритмом («Воспоминание» М. Ельского, Свадебная мазурка С. Монюшко).

Фортепианные мазурки в основном невелики по размерам и несложны по строению. Периоды, как это обычно в танцевальной музыке, квадратные. Их простота и краткость компенсируются выразительными повторами большинства тем и разделов (точными и с измененными тональными окончаниями), образующими «просторные» сложные периоды (мазурка b-moll Ф. Миладовского, Грустная мазурка и Оберек Н. Орды) и двойные простые формы (Свадебная мазурка С. Монюшко). Народные мазурки часто имеют простую двухчастную форму: ab. Но для профессиональной музыки она не типична: ее предельный лаконизм не позволяет создать объемную картину романтического танца. Немногие примеры – простая двухчастная форма с варьированным повторением второй части (abb₁) в мазурке на темы из оперы Д. Россини «Зельмира» М. Огинского и повторенная простая двухчастность (abab) мазурки Es-dur Я. Ренера. Композиторы чаще используют в мазурках простую трехчастную форму – в ней написан Оберек Н. Орды. Однако большее распространение на территории Беларуси получила форма мазурки, промежуточная между простой и сложной трехчастной. Такая форма подобна простой репризной форме с «составной» серединой, образованной несколькими самостоятельными танцами в форме периода: a-bc-a (мазурка b-moll Ф. Миладовского) или a-bcd-a (Мазурка Des-dur А. Залуской). Использование промежуточной формы позволяло в рамках одного произведения создать целую галерею сходных или контрастных по характеру музыкальных эпизодов («Воспоминание о юности» Н. Орды). А применение промежуточных форм в нескольких разделах формы превращало скромный танец в своеобразную мазурочную сюиту (Мазурек A-dur М. Ельского). Эффект сюиты мазурок создает также использование сложной трехчастной формы, разделы которой пишутся не в трехчастной (репризной) форме, а в двухчастной – безрепризной: ab-cd-ab (первая часть мазурки «Прошлое и будущее» Н. Орды). Такая форма имеет вокальную природу, близкую сквозной строфичности с обрамлением и, как и волыночный аккомпанемент, напоминает о народном генезисе танца.

Впрочем, симметричные формы тоже нередки в мазурках. Встречается, например, концентрическая форма – подобная той, которую использовал Ф. Шопен в мазурке e-moll op. 41 № 2. Ее можно увидеть в мазурке «Воспоминание о Киеве» М. Ельского, также написанной в тональности e-moll. Однако М. Ельский стремится скорее преодолеть, чем подчеркнуть точную симметрию, варьируя темы при возвращении и добавляя в конце коду на новой теме: a-b-c-b₁-a₁-d. Гораздо чаще, чем концентрическая, в мазурках появляется другая симметричная форма – сложная трехчастная. Пьесы, написанные в сложной трехчастной форме с трио и точной или варьированной репризой, есть у польских, русских, чешских композиторов. Таковы большинство мазурок А. Дворжака и П. Чайковского, мазурки мазурки G-dur, D-dur М. Огинского и др. В белорусских мазурках чаще встречается сложная трехчастная форма с динамизированной репризой – сокращенной или тематически обновленной (как в мазурке F-dur А. Ельского и мазурке A-dur М. Ельского). Сокращения могут касаться как общей репризы формы, обычно усеченной до одного периода и одной – основной – темы (Грустная мазурка Н. Орды, Свадебная мазурка С. Монюшки), так и внутренних реприз отдельных разделов. Эти «купюры» избавляют форму от длительных повторов, придают ей динамику движения и более частоту тематического обновления. Есть даже мазурки, написанные в сложной трехчастной форме с несколькими средними частями, и такие, где в сложной трехчастной форме написаны отдельные разделы (мазурка F-dur А. Ельского для фортепиано в 4 руки, «Прошлое и будущее» Н. Орды). Но в целом объемные формы не слишком типичны для мазурок: они лучше подходят для более эффектных концертных жанров – полонезов, вальсов. Белорусская же мазурка – городская или деревенская, бальная или домашняя – явственно тяготеет к демократичной непосредственности и ненапыщенной камерности.

1. Лотман, Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). – СПб. : Искусство, 1994. – 399 с.

2. Немагай, С. Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя / С. Немагай. – Мінск : БДАМ, 2007. – 520 с.