

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Янчук Н. А. Маторусская свадьба. С. 2.

<sup>3</sup> Там же. С. 4.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 32.

<sup>6</sup> Там же. Потное приложение. С. 7.

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.* Песни Белорусского Полесья. М., 1983. Вып. 1.

<sup>10</sup> *Можейко З. Я.* Песни Белорусского Полесья. С. 16–17; *Мажэйка З. Я.* Песні Беларускага Паазер'я. С. 21.

<sup>11</sup> *Можейко З. Я.* Песни Белорусского Полесья. С. 17.

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

<sup>13</sup> *Мажэйка З. Я.* Песни Белорусского Полесья. С. 26.

<sup>14</sup> *Можейко З. Я.* Песни Белорусского Полесья. 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»<sup>1</sup>. 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

<sup>1</sup> 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