

Министерство культуры Республики Беларусь  
Учреждение образования  
«Белорусская государственная академия музыки»

**Музыкальное искусство  
в динамике художественных традиций:  
от фольклорных истоков  
к современной стилевой интеграции**

Научные труды  
Белорусской государственной академии музыки

*Выпуск 50*

Минск 2020

УДК 78.072.2  
ББК 85.31  
М 89

*Составители*

кандидат искусствоведения Л. Ф. Баранкевич,  
кандидат искусствоведения Л. А. Волкова

*Рецензент*

доктор искусствоведения Н. П. Яконюк

*Редакционная коллегия Научных трудов  
Белорусской государственной академии музыки:*

д-р искусствоведения Дулова Е. Н. (главный редактор),  
д-р искусствоведения Шиманский Н. В. (зам. главного редактора),  
д-р искусствоведения Сергиенко Р. И.,  
д-р искусствоведения Чабан В. А.,  
д-р педагогических наук Яконюк В. Л.,  
канд. искусствоведения Куракина Е. В. (ответственный секретарь)

Печатается по решению ученого совета  
Белорусской государственной академии музыки.

**М 89 Музыкальное искусство в динамике художественных традиций: от фольклорных истоков к современной стилевой интеграции / сост. Л. Ф. Баранкевич, Л. А. Волкова; Научные труды Белорусской государственной академии музыки. Вып. 50. – Минск: Белорусская государственная академия музыки, 2020. – 177 с.**

ISBN 978-985-7187-49-2.

50-й выпуск Научных трудов Белорусской государственной академии музыки включает материалы XXVIII и XXIX ежегодных Международных научных чтений памяти Л. С. Мухаринской. Сборник ориентирован на актуальную проблематику современной музыкальной науки. Авторы статей – представители научных учреждений и вузов Беларуси, России, Украины, Казахстана.

Материалы выпуска могут быть использованы искусствоведами, музыковедами, преподавателями, аспирантами, студентами и учащимися учреждений высшего и среднего специального образования в сфере культуры. В сборнике представлены новые разработки в области истории и теории музыки, этномузыкологии, музыкального исполнительства.

УДК 78.072.2  
ББК 85.31

ISBN 978-985-7187-49-2

© Учреждение образования  
«Белорусская государственная  
академия музыки», 2020

## От составителей

В 50-й выпуск Научных трудов Белорусской государственной академии музыки вошли статьи, подготовленные по докладам ежегодных Международных научных чтений памяти Л. С. Мухаринской. Авторы сборника – видные ученые-музыковеды, этномузыкологи, исполнители, педагоги вузов Беларуси, России, Украины, Казахстана.

Сборник «Музыкальное искусство в динамике художественных традиций: от фольклорных истоков к современной стилевой интеграции» ориентирован на актуальную проблематику современной музыкальной науки. Он состоит из двух разделов. В первом – «Национальная идентификация и интегративные процессы в музыкальном фольклоре» – представлены статьи, касающиеся различных аспектов этномузыкологии. Второй раздел – «Вопросы истории музыкальной культуры: медиевистика, композиторское творчество, исполнительская практика» – содержит статьи, освещающие традиции культовой певческой культуры, деятельность выдающихся исследователей-медиевистов, творчество современных композиторов в его связях с национальными истоками и новациями в области композиционных технологий, различные вопросы инструментального исполнительства.

Проблемное поле сборника исключительно широкое. Оно охватывает исторические процессы, теоретические ракурсы, методологические инновации. Значительная часть статей сборника посвящена исследованию фольклора разных национальных культур – белорусской, украинской, казахской, татарской, русской.

В ряде статей освещаются процессы современного музыкального мышления, свойственные ему индивидуализация приемов и средств выразительности, игра стилями и техниками композиции, интегративная направленность.

Значительный интерес представляют статьи, в которых рассматриваются различные стороны художественного ис-

полнения музыки, нередко в сочетании с анализом стилистики и композиционно-драматургических особенностей произведений. Исполнительская проблематика особенно актуальна, поскольку история музыки по-прежнему в значительной степени остается историей *сочинения* музыки. Эта диспропорция исследований отчасти объясняется тем, что сам предмет изучения – исполнительство – является неустойчивой целостностью, находящейся во власти интерпретатора. Воспроизведение нотного текста связано с целым рядом инструментальных, акустических, физиологических, психологических, когнитивных и других аспектов. Все это требует особого внимания к развитию сложной в научном отношении области исполнительского музыковедения. Статьи сборника развивают научную мысль в этом направлении.

Издание адресовано музыкантам-профессионалам, студентам, аспирантам, а также широкому кругу читателей, интересующихся новыми разработками в области истории и теории музыки, этномузыкологии и музыкального исполнительства.

кандидат искусствоведения Л. Ф. Баранкевич,  
кандидат искусствоведения Л. А. Волкова

# **Национальная идентификация и интегративные процессы в музыкальном фольклоре**

УДК 783.071.1(476)

*Ю. В. Воскобойникова*

## **Духовный стих в творчестве современных белорусских композиторов**

*В статье рассматриваются произведения белорусских композиторов (монахини Иулиании /Денисовой/, А. Зубрича и В. Петько), написанные в традициях духовного стиха. Устанавливается смысловая специфика произведений, обосновывается их жанровое атрибутивное, анализируются основные композиторские подходы и приемы, выявляются общие черты творчества, устанавливаются как традиционные, так и новаторские черты современного хорового духовного стиха. Хоровые сочинения А. Зубрича и В. Петько впервые становятся предметом анализа. В статье делается вывод о формировании авторской школы монахини Иулиании (Денисовой).*

**Введение.** Паралитургические произведения составляют значительную часть православного церковно-певческого наследия, причем не только исключительно в историческом смысле: этот вид музицирования занимает важное место и в современной православной культуре.

В постсоветское время существенно расширился как круг изучаемых и реконструируемых сочинений в жанре духовного стиха, так и круг авторских песнопений духовной тематики. И если первые принято относить к жанру духовного стиха, что называется, «по умолчанию», то жанровое атрибутивное вторых требует определенного обоснования, поскольку их стилевые границы размыты, жанровые признаки разнообразны, а сами сочинения принадлежат скорее не к фольклорному, а к академическому направлению хоровой музыки.

Прежде всего следует определиться, что же такое духовный стих? За почти 150 лет исследования этого жанра специалисты так и не пришли к общему мнению по данному вопросу, равно как и к общему мнению по поводу классификации духовных стихов. Их определяли как большие и малые, старшие и младшие, эпические, героические, лирические, лирико-бытовые...

В нынешнее время многие ученые стали склоняться к тому, что духовный стих – это не столько жанр, сколько жанровый комплекс. Такого мнения придерживается С. Никитина, которая отно-

сит данный вид творчества к многожанровым образованиям с едиными ценностными установками [см. об этом: 8, с. 25]. Похожее мнение высказывает А. Кудрявцева (Коробова), которая считает, что понятие «духовный стих» может использоваться применительно к тем или иным произведениям не столько по жанровым признакам, сколько по функциональному назначению, выделяющему их в некоторой оппозиции к другим жанрам фольклора [см. об этом: 4]. В. Бахтина также отмечает неоднородность жанровых признаков духовного стиха и считает, что это понятие объединяет разные по стилю и жанру произведения [см. об этом: 2, с. 22]. М. Валовая и В. Поздеев утверждают, что под обобщающим названием «духовный стих» следует понимать «огромное разнообразие жанровых и стилевых разновидностей, обусловленное многогранностью бытового функционирования стиха» [3, с. 477]. Н. Мурашова указывает на то, что «полистилистичность и, как следствие, полижанровость можно считать определяющим признаком внебогослужебного духовного песнетворчества» [7, с. 70], с чем сложно согласиться методологически, поскольку произведение может обладать полижанровостью и полистилистичностью, однако вряд ли эти свойства позволят отнести его к жанру духовного стиха.

Более широкий взгляд на явление духовного стиха предлагает Л. Баранкевич, признавая его основным жанровым признаком идейно-тематическую направленность. В основу классификации духовных стихов она помещает именно идейно-тематический принцип и выделяет следующие жанровые группы: мировоззренческие, социально направленные, агиографические, новеллистические, покаянные, эсхатологические, апокалиптические духовные стихи [см. об этом: 1].

Как видим, все вышеизложенные позиции транслируют исключительно искусствоведческий подход. Однако к духовному стиху, который позиционируется как жанр христианского творчества, необходимо подойти с точки зрения христианской антропологии. Что реализуется в человеке через данное творчество? Что инициирует проявление религиозного мировоззрения именно в такой форме? Как эта форма избирается и какова сверхзадача автора? И, конечно, все рассуждения упираются в понятие духовности.

**Основная часть.** Как известно, слово «духовный» нередко синонимизируется, например, с такими понятиями, как «нравственный» или «высокий». Однако, по мнению В. Медушевского, «духовный» – это, в первую очередь, «имеющий в себе Дух Божий» [см. об этом: 5].

Говоря о духовном стихе вне определения его жанрово-стилевой музыкальной основы, мы распознаём это явление по его обращенности к Богу и семантическому наполнению, иногда экстравертивному (миссионерскому или апологетическому), иногда интровертивному (покаянному или сотериологическому).

Фактически духовный стих – это творческая рефлексия религиозной жизни. Она отражает не столько догматическую сторону веры, сколько осмысление человеком его личностного духовного опыта. Отсюда следует два вывода: во-первых, духовный стих не может быть порожден искусственными измышлениями человека, такого опыта не имеющего, потому что «от избытка сердца глаголют уста»; во-вторых, жанровое разнообразие духовных стихов как раз и является результатом того, что подобный религиозный опыт реализуется в литературно-музыкальном творчестве через доступные автору инструменты. Условно говоря, чем владеет творец, в том и выражается рефлексия его духовного опыта. Этим детерминированы столь разнообразные и быстрые жанрово-стилевые «мутации» духовного стиха даже внутри одного исторического периода: от стилистики фольклорной былины до городского романса.

Важно отметить, что так называемое народное творчество часто рассматривается вне понимания того, что оно тоже имеет своих неизвестных первичных авторов. Фольклорная песня – это, по определению В. Москаленко, подвижный инвариант чьего-то изначально авторского творчества [см. об этом: 6]. Собственно, поэтому с развитием письменности и нотации возрастает степень индивидуализации стилистики духовного стиха.

В современном духовном творчестве в рассматриваемой сфере можно обозначить две тенденции – культуросохраняющую и культуротворческую. Первая определяется общественным запросом на возрождение традиционного духовного стиха, вторая ориентирована на создание духовного стиха нового звучания, соответствующего современной культурной парадигме. Профессионализация музыкального исполнительства и новые тенденции массовой культуры привели к возникновению новых жанровых проявлений духовного стиха. В XX в. он прочно обосновывается в сфере бардовской песни, популярной паломнической песни, а с недавних пор заявил о себе и в профессиональном композиторском творчестве.

Сегодня можно уверенно сказать, что большинство самых исполняемых хоровых духовных стихов создано монахиней Иулианией (Денисовой), а ее творчество имеет своих последователей, деятельность которых так или иначе связана с минским Свято-

Елисаветинским монастырем. Основными направлениями духовно-песенного творчества монахини Иулиании являются:

– гармонизации (или «фактуризации», как определяет этот метод обработки сам автор) старинных духовных стихов («Как по Божией горе», «Нищая братия», «О смерти (Восстани, что спиши)», «Ой, шли-прайшли /Три ангела/», «Плач Адама»);

– авторские сочинения на литературные тексты протоиерея А. Логвинова («Всего-то навсего», «Божьей помощью живу», «Дни мои», «Мытарь», «Сохрани, Господь», «Так дано много» и др.);

– хоровые обработки современных духовных песен сербского происхождения («Вера вечна», «Господэ, Боже мой!», «Ой, Сербие, Божий доме») и песен разного авторства («Вера, Надежда, Любовь», «Вьюн над водой», «Красное село», «Ксения Блаженная», «О, дивный остров Валаам», «Храни, Господь»).

Несколько особняком стоит «Слеза», автором текста и мелодической формулы которой является А. Денисова, а автором обработки – монахиня Иулиания. Этот стих оформлен в технике народной гетерофонии.

Большая часть духовных стихов композитора написана в стиле хоровой инструментовки, когда фактура состоит из нескольких пластов:

- солирующего (это может быть и соло, и ансамбль);
- аккомпанирующего (пласт, имитирующий звучание щипкового народного инструмента);
- акустически поддерживающего (пласт хоровой педали /почти дублирующей аккомпанирующую гармонию/, который создает эффект акустической поддержки звучания хора):

1 «Вера, Надежда, Любовь», фрагмент

19 **B**

В воз-рас-те от-ро - ко - виц при-ня-ли му-ки о - ни. Кто не ви - дал э - тих



24

ан-гель-ских лиц Ве-ры, На-деж-ды, Люб-ви. Кто не ви-дал э-тих ан-гель ских лиц

Другой тип хоровой фактуры, который используется композитором, условно можно обозначить как хоровую декламацию. Такое определение довольно спорно, поскольку хоровой декламацией принято называть речевой хор, основанный на тембровом разнообразии голосов<sup>1</sup>. Кроме того, слово «декламация» в данном случае противоречит очень мелодичному характеру композиторского высказывания, однако вполне соответствует синхронно-силлабической структуре партитуры, характерной для обиходного пения, но по сравнению с ним гораздо более пластичной и развитой. В этой же технике, например, написано произведение «Так дано много».

Оба этих типа – хоровая инструментовка и хоровая декламация – активно используются двумя композиторами, которые имеют прямое отношение к деятельности Праздничного хора Свято-Елисаветинского монастыря: опытным и известным композитором, лауреатом Государственной премии Республики Беларусь Андреем Зубричем и совсем молодым, но уже довольно титулованным композитором Вячеславом Петько.

В творчестве А. Зубрича нашли воплощение оба описанных типа хоровой фактуры. В «Причитании» на стихи А. Ахматовой

<sup>1</sup> Этот прием был изобретен Василием Серёжниковым в начале XX в. и использовался в театре. Принцип инструментовки состоял в умении правильно подобрать тембровую краску, выражающую характер текста: отдельно оркестрована могла быть каждая строчка. В прихотливом чередовании разных тембров, сольных и хоровых партий создавался индивидуальный звуковой образ произведения. Серёжников инструментовал стихотворения русских поэтов, отрывки прозы, актуальные агитационно-политические тексты, создавал спектакли основанные на принципах коллективной декламации, которые он называл тональными пьесами.

используется принцип хоровой инструментовки. Основной хоровой массив воспроизводит перезвон церковных колоколов, на фоне которого разворачивается драматическое повествование альтового соло:

2

«Причитание», фрагмент <sup>3</sup>

26 <sup>4</sup> *mf*

М.Е. И вы - хо - дят из о - би - те - ли,

S. 1 Памм... Памм... Памм... Памм... Памм... Памм... Памм... Памм...

S. 2 Памм... Памм...

A. 1 памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм..

A. 2 Памм... Памм...

T. 1 Памм... Памм...

T. 2 Памм... Памм... Памм... Памм...

B. 1 Памм... Памм... Памм... Памм...

B. 2 Памм... Памм... Памм... Памм...

28

М.Е. Ри - зы древ - ни - е от - дав,

S. 1 Памм... Памм... Памм... Памм... Памм... Памм... Памм... Памм... *mf*

S. 2 Памм... Памм... *mf*

A. 1 Памм... Памм... *mf*

A. 2 памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. памм.. *mf*

T. 1 Памм... памм.. бамм.. бамм.. бамм.. бамм.. бамм.. бамм.. *mf*

T. 2 Памм... Памм... Памм... Памм... *mf*

B. 1 Памм... Памм... Памм... Памм... *mf*

B. 2 Памм... Памм... Памм... *mf*

Однако партия хора не является иллюстративной или фоновой, именно хоровая фактура является одним из основных средств драматизации звучания и развертывания смыслоформы произведения. При этом структура сочинения абсолютно точно отражает традиционную архитектуру церковного звона с начальными ударами, переходом в трезвон и финальными ударами «во все тяжкие»:

3

«Причитание», фрагмент

Сочинения Зубрича «Ищите Бога» и «Отцы-пустынники» на стихи А. Пушкина воплощают второй тип фактуры духовного стиха, и если в первом произведении гармонический склад письма динамизирован мелизматическими подголосками, то во втором вся драматургия ложится на аккордовую фактуру, пластика которой точно соответствует поэтическому тексту и имеет очень большую амплитуду интонационной выразительности. По сути, хоровое синхронное интонирование является тут одним из ключевых художественных приемов высказывания наравне со сквозным развитием формы:

4

«Отцы-пустынники», фрагмент

Удивительной мелодической пластикой обладают сочинения в жанре духовного стиха В. Петько. Он по-своему преломляет вышеописанные техники. В произведении «Крест» на стихи Р. Рождественского хоровой монолит отличает очень точное композиторское попадание в речевую интонацию, направленную на максимальное донесение смысла всех синтаксических единиц, и на уровне мотива, фразы, и на уровне более крупных построений. Однако само синтаксическое деление стихотворения Петько несколько меняет. Ниже приводится оригинальная версия.

Я шагал по земле, было зябко в душе и окрест.  
 Я тащил на усталой спине свой единственный крест.  
 Было холодно так, что во рту замерзали слова.  
 И тогда я решил этот крест расколоть на дрова.  
 И разжег я костер на снегу.  
 И стоял.  
 И смотрел,  
 как мой крест одинокий удивленно и тихо горел...  
 А потом зашагал я опять среди черных полей.  
 Нет креста за спиной...  
 Без него мне еще тяжелей.

Композиторская же версия выглядит иначе. Развертывание формы на основе принципа суммирования заставляет слушателя погружаться в мелодическое развитие на все более продолжительное время. Фактура в буквальном смысле увлекает слушателя за собой, не давая возможности утратить нить развития даже в моменты пауз, поскольку движение продолжается как бы «сквозь» них. Паузы являются смысловыми знаками, однако не служат остановками и не прерывают мелодического развития музыкальной

мысли; формируется звучащая тишина как контекст, в котором выстраивается поэтический смысл произведения:

5

«Крест», фрагмент

**Andante con moto**

*mf*

Soprani  
Alti

Я ша - гал по зем - ле, бы - ло зяб - ко в/ду - ше и ок - рест. Я та -

Tenori  
Bassi

5 *legato*

шил на ус - та - лой спи - не свой е - дин - ствен - ный крест. Бы - ло

*mp*

9 *p* **rall. .**

хо - лод - но так, что во рту за - мер - за - ли сло - ва. ...э - тот

*p*

И тог - да я ре - шил э - тот

14 *sp* **Piu sostenuto**

крест рас - ко - лоть на дро - ва. И раз - жёг я кос - тёр на сне -

Я шагал  
по земле,  
было зябко в душе и окрест.

Я тащил на усталой спине свой единственный крест.  
 Было холодно так, что во рту замерзали слова.  
 И тогда  
     я решил  
         этот крест  
                 расколоть на дрова.

Развитие действия происходит стремительно, за счет отказа от мотивного дробления и укрупнения фраз по сравнению с экспозицией.

И разжег я костер на снегу. И стоял. И смотрел,  
 как мой крест одинокий *смиренно* и тихо горел...  
 (вокализ)

В кульминации композитор прерывает изложение текста, что, с одной стороны, уравнивает архитектуру сочинения, расширяя временные рамки кульминации, с другой – транслирует психологическое состояние героя, в котором он выходит за пределы вербального описания собственных действий. При этом кульминационный вокализ не только эмоционально выразителен, но и кинематографичен. Композитор как бы приращивает время, давая совершиться тому страшному действию, на которое решился герой:

6

«Крест», фрагмент

32 rall. . . . .

Это психологическое время дает шанс и на осознание результата содеянного, на определенную рефлексию. И здесь формообразование отражает уже обратную тенденцию. Дробление музыкального материала вызывает не просто ощущение возросшей тяжести, но и ощущение распада, разрушения, причем последнее слово в ритмическом и штриховом плане оформлено практически по слогам:

7

«Крест», фрагмент

37 *p legato* > *sf*

А по-том за-ша-гал я о-пять сре-ди чёр-ных по-лей. Нет крес-та за спи-

42 *pp* rit.

ной... Без не-го мне е-щё тя-же-лей. М... М... М... М...

А потом зашагал я опять среди черных полей.  
 Нет креста за спиной...  
 Без него  
     мне  
       еще  
         тяжелей.

Впрочем, описанные закономерности композиторского решения вряд ли являются осознанными «технологическими» приемами. Рискнем предположить, что такая эмоциональная правдивость вызвана искренним проживанием описываемой ситуации и наличием того самого личного духовного опыта, о котором шла речь в начале статьи.

Обобщая анализ произведений «елисаветинских» авторов, важно отметить те черты, которые позволяют отнести их к жанру современного хорового духовного стиха:

- духовно-рефлексивный характер;
- наличие традиционных для духовного стиха жанровых разновидностей (агиографические, нравоучительные, покаянные, исторические и т. д.);
- принцип текстового диктата (метроритм исключительно подчинен ритму текста, а не наоборот).

Вместе с тем важно отметить имеющиеся признаки авторской школы<sup>1</sup> монахини Иулиании (Денисовой), которые выражаются в использовании новаторских для жанра духовного стиха принципов и приемов. Перечислим их:

- принцип соборности, который проявляется в песнопениях синхронного типа, кульминациях сочинений инструментального типа (гармоническое изложение хорового высказывания, уменьшение либо нивелирование значения аккомпанирующей группы);
- принцип «недостижимости искомого» (отражение вечного духовного поиска), который выражается через последовательные восходящие модуляции терцовых соотношений, но при этом далекой степени родства, с сохранением минорного лада и шага модуляций, равного малой терции. Каждый тональный сдвиг создает ощущение внутреннего усилия, совпадающего с новым витком событий или духовных движений; при этом соотношение тональностей создает ощущение некоторой разбалансированности, поиска точки опоры, фактически формирует драматургическое нагнетание;
- использование внезапного *p*, наступающего вместо ожидаемой местной кульминации, что является сильным художественным приемом, характеризующим смену отношения к происходящему. Тут прослеживается интересная параллель с подобным хо-

---

<sup>1</sup> Авторскую школу мы определяем как самоорганизованную систему творческих отношений, результатом которых является обеспечение бытия специфического авторского опыта одного человека в творческой деятельности другого.



ровым приемом у С. Рахманинова, когда усиленное динамикой восходящее в высокую тесситуру движение заканчивается растворением окончания фразы в тихой динамике. Так создается эффект вознесения, который в духовной музыке очень сильно воздействует на слушателя, но, к сожалению, часто игнорируется исполнителями.

**Заключение.** В рамках данной статьи только намечены основные направления анализа современного духовного стиха, который заслуживает гораздо более пристального внимания. Данный жанр существует в разных формах уже многие столетия. И причиной тому, вероятно, именно жанровая универсальность духовного стиха, позволяющая ему «приспосабливаться» к имеющимся условиям бытования независимо от стилевого направления. Духовный стих – жанр больше душевный, нежели духовный. Он обращается непосредственно к сердцу человека, чаще всего минуя догматические сложности и канонические ограничения, свойственные богослужебным песнопениям. Именно поэтому его миссионерская роль не может быть переоценена. И именно поэтому даже в современном мире, «избалованном» профессиональным музыкальным искусством, находятся средства обращения и к взыскательному слушателю. По слову апостола Павла, «для всех я сделался всем, чтобы спасти по крайней мере некоторых» (1 Кор, 9:22). Эти строки можно отнести к магистральной миссии самого жанра духовного стиха.

#### **Список использованных источников**

1. Баранкевич, Л. Принципы классификации духовных стихов / Л. Баранкевич // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. навук. арт. – Мінск: Бестпрынт, 2008. – Вып. 5. – С. 55-60.

2. Бахтина, В. Место духовного стиха в системе жанров славянского фольклора / В. Бахтина // Славянская традиционная культура и современный мир: материалы науч.-практ. конф. / сост. В. Добровольская; Гос. респ. центр рус. фольклора. – М., 1997. – Вып. 2. – С. 21-27.

3. Валовая, М. Духовные стихи / М. Валовая, В. Поздеев // Энциклопедия земли Вятской: откуда мы родом?: в 10 т. – Киров: Вятка, 1998. – Т. 8: Этнография. Фольклор. – С. 476-497.

4. Кудрявцева (Коробова), А. Духовные стихи как жанр фольклора: лекционный курс / А. Кудрявцева (Коробова). – М.: Издательские решения, 2016. – 132 с.

5. Медушевский, В. Духовно-нравственный анализ музыки / В. Медушевский – М.: Слово, 2002. – 64 с.

6. Москаленко, В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации: дис... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В. Мос-

каленко; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1994. – 212 с.

7. Мурашова, Н. Принципы систематизации духовных стихов / Н. Мурашова // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2015. – № 3 (43). – С. 69-76.

8. Никитина, С. Саратовская область как пространство конфессиональной устной культуры / С. Никитина // Кабинет фольклора: Статьи, исследования и материалы: сб. науч. тр. / отв. ред. Ю. Борисов. – Саратов: Изд-во Саратовского гос. ун-та, 2009. – Вып. 3. – С. 12-29.

### **Summary**

The article examines the works of Belarusian composers (nuns Juliana /Denisova/, A. Zubrich and V. Petko), written in the traditions of a spiritual verse; establishes semantic specificity of the works, substantiates their genre attribution, analyzes main composer's approaches and techniques, reveals general features of creativity, defines both traditional and innovative features of modern choral spiritual verse. The choral works by A. Zubrich and V. Petko are subjected to the analysis for the first time. The article concludes about the formation of the author's school of the nun Juliana (Denisova).

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

## **Музыкальная организация постовых песен белорусов Сибири**

*Статья посвящена характеристике напевов постовых песен, записанных в последние десятилетия XX в. в Омской и Новосибирской областях Российской Федерации от потомков белорусских переселенцев. Проведенный анализ показал, что разнообразные по своей музыкальной организации постовые песни можно разделить на две группы. Образцы первой группы отличаются ладоинтонационные закономерности календарной песенности. Эту группу составляют как собственно календарные жанры (волошебные песни, веснянки), так и часть духовных стихов и песен с балладным содержанием. Вторая группа постовых песен представлена духовными стихами, в мелодике которых сосуществуют интонационные элементы разных стилевых эпох. Этот интонационный «сплав» особенно показателен в рассмотренном в статье типовом напеве.*

**Введение.** Постовая песня – жанровое обозначение, относящееся к произведениям белорусского устно-поэтического творчества, которые исполняются преимущественно в периоды постов (Великого и Рождественского) [3, с. 235]; возможно также исполнение постовых песен при проведении похоронно-поминальных обрядов. Вслед за носителями традиции<sup>1</sup> это обозначение перешло в научный обиход собирателей и исследователей сибирско-белорусского фольклора, желающих подчеркнуть сезонную приуроченность и особый сакральный статус звучания этих фольклорных образцов.

К настоящему моменту в сферу исследовательских интересов вовлечен преимущественно обрядовый (календарный и семейный) фольклор сибирских белорусов [4, 8, 12]. Анализ отдельных аспектов бытования постовых песен предпринимался в публикациях омской собирательницы и исполнительницы фольклора Е. Ефремовой (Чешегоровой) [5, 6, 11]. В ее статьях поднимаются вопросы происхождения, особенностей исполнения и функционирования белорусских постовых песен в Сибири, выделяются отдельные дохристианские элементы, присутствующие в их текстах. Музыкальные особенности этих песен в их сибирском бытовании в российской музыкальной фольклористике практически не изучались.

---

<sup>1</sup> Комментируя подобные тексты, исполнители наряду с обозначением «постовые песни» иногда употребляют понятия «стишки», «молитвы».

Настоящая статья посвящена характеристике напевов постовых песен сибирских белорусов. Материал исследования составили фольклорные произведения, записанные в последней четверти XX в. от потомков белорусских переселенцев, проживающих в различных районах Омской и Новосибирской областей (23 образца).

**Основная часть.** В основе известных нам постовых песен, как правило, лежат напевы других фольклорных жанров – календарных (волочечных, веснянок), духовных стихов, баллад. Рассмотрим постовые песни по жанрам, на которые они ориентируются.

1. **Календарные песни** (волочечные и весенние загукания; 9 образцов).

1.1. Семь известных нам образцов, приуроченных к посту, являются по сути волочечными песнями. Эти песни, по словам исполнителей, пелись именно в Великий пост, до Пасхи. Вероятно, в данном случае произошел некий сдвиг во времени исполнения этих песен с более позднего пасхального периода на предшествующее ему время поста.

Структура их традиционна для весенних обходных песен: это форма, состоящая из основной строки (запева) и припева:

1

1. Ле - та - ла па - ва ра - зма - ви - ста - я, Зя - лё - на ё - лка, зя - лё - на.

2. Пе - рья пу - ска - ла зо - ла - ти - ста - я. Зя - лё - на ё - лка, зя - лё - на.

В подавляющем большинстве образцов присутствует ритмо-структурный тип II (типология 3. Можейко [см.: 10, с. 95]): запев – 11112 11112<sup>1</sup> (слоговая структура стиха 5+5). Припев отличается от запева ритмической организацией: семи-восьмисложники реализуются по-разному, в зависимости от текста (*Зялёна ёлка, зялёна* – 11121 122, *Христос воскрес, Сын Божий* – 1221 122). В образце с

<sup>1</sup> Слогоритмические схемы записаны с помощью цифр, в которых основная ритмическая единица – восьмая длительность – обозначена цифрой 1, четверти обозначены цифрой 2, половинные – цифрой 4. Паузы, продолжительность которых суммирована с длительностью предшествующего звука, указаны знаком «'».

припевом *Сад зялёный, вишнёвый* (4+3) слоговая структура основной строки словесного текста несколько иная: *Паслила девка конец табун* – 4+4. Слогоритмическая схема запева – 1111 1112 (при этом 1–5-я слогоноты нередко дробятся, как того требует текст песни), в припеве слогоритм 1111 112.

Ладозвукоряд во всех образцах практически индентичен и представляет собой диатонический пентахорд (гексахорд) «мажорного» наклонения в объеме квинты (большой сексты) с субквартой (в двух случаях субкварта заполнена поступенным движением к основной опоре). Почти во всех случаях в концах строк присутствует секундовая переменность: основная опора смещается на большую секунду вверх (в образце, отличающемся от других по своей слогоритмической организации, этого смещения не происходит, мелодическая опора утверждается с помощью квартового скачка к ней). В запевах преобладает нисходящее поступенное движение от V ступени к I (или восходящее от субкварты к I ступени). В припевах, как правило, присутствует скачок от субкварты к I ступени, затем интонация большой терции (от I к III ступени) с последующим заполнением. В целом же можно сказать, что музыкальная организация почти всех рассматриваемых здесь волочечных песен базируется на единых принципах.

1.2. Два образца относятся к весенним загуканиям. Вероятно, эти образцы календарного фольклора были обозначены исполнителями как постовые песни вследствие своей сезонной приуроченности к весеннему периоду, совпадающему с Великим постом.

Для веснянок характерна однострочная форма, состоящая из двух полустижий, и ритмоструктурный тип III, представляющий собой двенадцатислоговую структуру 121111 111121 [10, с. 98]:

2

1. О - рё - л(ы) - Бо - жжа пти - ца, о - рёл - Бо - жжа пти - ца.

2. Ви - со - ко ле - та - ет, ви - со - ко ле - та - ет.

Ладозвукорядные особенности веснянок очень близки к рассмотренной выше организации припевов волочебных песен. Это трихорд в объеме большой терции с субквартой и субсекундой; как правило, отчетливо слышно «мажорное» наклонение напева. В приведенном примере диапазон мелодии очерчивается широкими скачками (восходящие кварта и большая терция), которые затем заполняются поступенным движением к основной опоре напева ( $es^1$ ), утверждаемым таким образом трижды. Во втором образце мелодическая линия также открывается восходящим скачкообразным движением в объеме большой сексты  $b-g^1$  с последующим терцовым ходом  $es^1-g^1$  с заполнением.

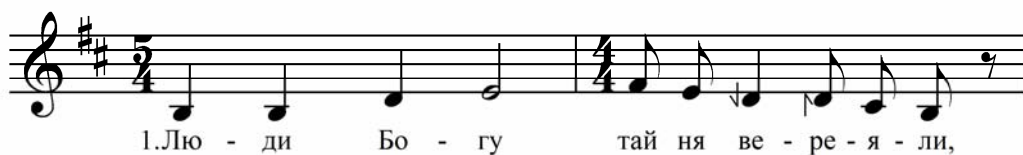
Можно сказать, что по своему ладоинтонационному наполнению – движение мелодии в объеме большой сексты, состоящее из интонаций кварты и большой терции, нисходящие интонации в объеме большой терции, отчетливо слышный «мажорный» колорит – веснянки близки волочебным песням, также звучащим в весенний календарный период. Совпадение перечисленных интонаций особенно заметно в напевах веснянок и припевах волочебных песен.

## 2. Духовные стихи (12 образцов)

Известно, что пение духовных стихов с их явно выраженной христианской тематикой, преломляющейся в различных сюжетах, закономерно приурочено к периодам постов – времени максимальной концентрации духовной жизни и отказа от мирских развлечений. Напевы рассмотренных нами духовных стихов весьма разнообразны.

В отношении композиции преобладают строфические формы (9 образцов). Как правило, строфы состоят из двух строк и четырех фраз:

3



2. По-га-но-му Смо - ку да что де - н(и) ро - ку,  
 Да что де-н(и) зба-ку, да по че - ло - ве - ку.

В одном случае вслед за двустрочной строфой звучит припев «Алелюя»:

4

1. А в ня-де - льку(й) да па - а - бе - ди хо - дил Сам Бог по всем све - те  
 А - ле - лю - я, а - (я)-ле - лю - йя, а - ля - лю-й(я)

2. Хо-дил Сам Бог жа - бру - ю - чи лю - дей гре - шных тра - бу - ю - чи.  
 А - ле - лю - я, а - (я)-ле - лю - йя, а - ля - лю-й(я).

Дважды встречаются однострочные формы с припевами, единожды, в стихе о Страшном суде, – однострочная:

1. А вста-ну я ра-но-ра-нё-си... е - нька, а вста-ну я.

2. По - мы-юсь я(й) бе-ла-бя-ле-си... е - нько, по - мы-ю-ся.

Слогоритмические рисунки напевов духовных стихов значительно более разнообразны и индивидуализированы, чем в рассмотренных выше календарных песнях. В основе большинства из них лежат четырех- или пятисложники, по-разному реализуемые (4+4: 1124 1122, 2424 2422; 5+5: 11112 11113, 11122 11122, 11112 11124, 11222 11114, 11124 12244 и т. п.). При всем разнообразии слогоритмических схем, во многих образцах заметна тенденция к аугментации – увеличению длительности слогонот к концу построения. Несколько иная ритмическая организация – в уже упоминавшемся одностроичном напеве (см. *пример 5*). В нем можно обнаружить ритмоструктурные закономерности, присутствующие в купальских песнях (тип I по Можейко [10, с. 105]). Среди них – слогоритмическая формула из трех групп (4+6+4 – у Можейко средняя группа из восьми слогов), а также опоясывающий рефрен (первая и третья группы).

В пяти образцах ладозвукоряд представляет собой диатонический мажорный трихорд/тетрахорд с субквартой (см. *пример 5*). В начальных фрагментах мелодических линий этих «мажорных» образцов звучат квартовые скачки к основному тону, затем интонации большой терции или чистой кварты с заполнением. Подобные интонации преобладают в напевах веснянок и в припевах волочебных. Это очевидное сходство свидетельствует о родстве мелодики стихов с календарными песнями.

Один образец (стих о встрече Христа с грешной девкой; см. *пример 4*) заметно отличается от большинства других по композиции (строфическая из двух строк + припев «Алелюя»), а также по чрезвычайно широкому диапазону звукоряда (от *cis do dis<sup>1</sup>*) и мелодическому рисунку. Начальная восходящая интонация от I к III ступени свидетельствует о сходстве с мелодикой календарных песен и ряда стихов, затем мелодия развивается по принципу урав-



новешенной волны с заполнением нисходящим поступенным движением. В припеве на словах «Алелюя» появляются новые интонации (движение от *cis* к *fis*, чистая кварта *fis-h* и большая секунда *fis-gis*), метр меняется с трехдольного на четырехдольный; завершается стих начальной попевкой в объеме терции *h-dis*<sup>1</sup>. Можно предположить, что указанные нехарактерные для рассматриваемой группы стихов интонации проникли в напев вместе с текстом из богослужебного пения.

Стихам с «мажорной» ладовой окраской и некоторыми другими закономерностями календарной песенности контрастирует группа стихов с иным ладоинтонационным наполнением. В напевах образцов этой группы можно обнаружить интонационные элементы разных временных периодов. Ладовая переменность опор между I и III, I и IV степенями, реализующаяся в концах фраз, представляет собой древнейшую ладовую основу – славянский трихорд (термин Ф. Рубцова). Мелодика этих стихов разворачивается, как правило, в рамках минорного пентахорда с заполнением; присутствует также интонация малой сексты от субквартового тона к III ступени. Подобную интонационность исследователи относят к догомофонному периоду XV–XVII вв. [см. об этом: 2, с. 85]. Изредка встречаются «вкрапления» интонаций церковной музыки: как и в рассмотренном выше стихе с припевом «Алелюя», в одном из образцов второй группы в припеве на словах «Господи помилуй» появляются широкие интервальные скачки (нисходящая септима, восходящая кварта) из басового голоса многоголосной партитуры богослужебного напева.

Один образец (см. *пример 3*) звучит на так называемый типовой напев, на который поются духовные стихи и баллады, зафиксированные в различных локальных традициях Беларуси и России<sup>1</sup>. Напев состоит из четырех фраз с цезурами между ними (в концах первой и третьей фраз цезура вуалируется более протяженной длительностью звука). Мелодическая линия развивается в диапазоне чистой квинты, ее ладовая организация основывается на переменности опор *h-e<sup>1</sup>-h-d<sup>1</sup>-h*. В первой мелострофе древняя основа напева – славянский трихорд – представлена более отчетливо. Во второй и последующих мелострофах появляются интонации

---

<sup>1</sup> Подробный анализ образцов с этим напевом, гипотезы о времени и месте его происхождения см. в работах Л. Баранкевич [1], Е. Жимулёвой [7, с. 24], Л. Костюковец [9].

«минорного трезвучия», распевы, заполнение интервалов терции и кварты поступенным движением, что свидетельствует о лиризации мелодики. Подобный напев рассмотрен в статье Л. Костюковец [9]. Характеризуя его, исследователь свидетельствует о том, что «при сохранении элементов более ранней первоосновы наш вариант псалмы является эволюционирующим. Выразительная, яркая в мелодическом плане песенная основа псалмы присуща “эпохе лирики” (термин А. Рудневой)» [9, с. 122].


В целом же подчеркнем музыкально-стилевую неоднородность рассмотренных нами духовных стихов, их принадлежность к разным жанрово-стилевым пластам – календарному и лиро-эпическому.

2. **Песни с балладным содержанием** (о тяжелой жизни девочки-сироты со злой мачехой) в нашем собрании постовых песен представлены лишь двумя образцами. Известно, что они пелись в Рождественский (Филипповский) пост, поэтому назывались также *филиповские песни*. Напевы этих песен весьма отличаются друг от друга по своей музыкальной организации. Композиция первой из них, так же как и в духовных стихах, укладывается в двустрочную строфу:

6



1. Да ту - ды да сю - ды до - ро - же - чка,  
Ту - ды - сю - ды да ши - ро - ка - я.



2. Бе - глай ту - ды си - ро - то - чка,  
Бе - гла - и ту - ды ма - лень - ка - я.

В четырехслоговых группах ясно ощущается ямбический ритмический рисунок – 1212 1212. Ладозвукоряд совпадает со звукорядами веснянок – трихорд в объеме большой терции (кварты) с

субквартой и субсекундой. В мелодике так же, как и в напевах веснянок, преобладают интонации восходящей субкварты и последующей за ней большой терции с заполнением. Соответственно, по своей структуре этот образец подобен духовным стихам, по ладоинтонационным характеристикам – календарной песенности.

Во втором образце со сходным содержанием особенности звуковой организации календарных песен присутствуют в значительно меньшей степени. Напеву второй балладной песни свойственна однострочная композиция, мелодическое движение преимущественно в диапазоне чистой кварты с заполнением, квартная переменность опор (I–IV ступени), что свидетельствует о принадлежности этого образца к музыкально-эпическому пласту. К сожалению, на настоящий момент ограниченность материала не дает возможности выявить какие-либо еще закономерности в организации подобных песен сезонной приуроченности.

**Заключение.** Постовые песни весьма разнообразны по своей музыкальной организации. По музыкально-стилевым особенностям их можно разделить на две разностадиальные группы. Образцы первой группы во многом организованы соответственно ладоинтонационным закономерностям календарной песенности (опора на диатонический мажорный трихорд/пентахорд с субквартой, интонации восходящей кварты и большой терции с заполнением). К ним относятся как собственно календарные жанры (волочebные песни, веснянки), так и ряд духовных стихов, очевидно, более ранних по своей интонационности [см. об этом: 2, с. 84], а также одна из песен с балладным сюжетом. В данном контексте стихи – образцы эпической/лиро-эпической природы – звучат подобно календарным песням. Вторую группу постовых песен составляют духовные стихи, в мелодике которых сосуществуют интонационные элементы разных стилевых эпох (трихорд в кварте, интонации квинты и малой секты с заполнением, движение по звукам «минорного трезвучия», отдельные интонации из более позднего пласта богослужебной музыки). Этот интонационный «сплав» особенно заметен в охарактеризованном нами типовом напеве. Дальнейшие исследования музыкальной организации постовых песен на более широком материале (в том числе зафиксированном на материковой территории традиции – в Беларуси) могут подтвердить и скорректировать настоящие выводы.

### Список использованных источников

1. Баранкевіч, Л. Аб адным тыпавым напевае духоўных вершаў / Л. Баранкевіч // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 11. – С. 13-18.
2. Баранкевич, Л. О соотношении содержания и формы в духовных стихах / Л. Баранкевич // Исторические пути белорусской и мировой музыкальной науки и образования: сб. науч. тр. / сост. Н. Арутюнова, Т. Лихач; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2017. – Вып. 42. – С. 82-100.
3. Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / редкол.: Г. Барташевич [и др.]. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
4. Дайнеко, Т. Календарный цикл в белорусских традициях сибирского бытования: источники изучения, состав обрядов / Т. Дайнеко, Н. Леонова // Сибирский филологический журнал. – 2017. – № 4. – С. 5-17.
5. Ефремова, Е. К вопросу о происхождении белорусских постовых песен / Е. Ефремова // Народная культура Сибири: материалы VII науч.-практ. семинара Сибирского РВЦ по фольклору. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 1998. – С. 123-126.
6. Ефремова, Е. Традиции постового и поминального пения у русских и белорусов в Омской области (по материалам фольклорно-этнографических экспедиций 1996–2000 гг.) / Е. Ефремова // Народная культура Сибири: материалы IX науч.-практ. семинара Сибирского РВЦ по фольклору / отв. ред. Т. Леонова. – Омск: Изд-во ОмГПУ, 2000. – С. 81-83.
7. Жимулёва, Е. Православная и фольклорная певческие традиции: проблемы взаимодействия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Жимулёва; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2008. – 27 с.
8. Звягина, С. Музыкальная типология белорусских календарных и сезонно-приуроченных песен сибирского бытования / С. Звягина, Н. Леонова // Мельниковские чтения: материалы II регион. науч.-практ. конф., Новосибирск, 24–26 февраля 2005 г. / сост. и ред. Н. Леонова, Е. Фурсова. – Новосибирск: Сова, 2007. – С. 263-267.
9. Костюковец, Л. Вариант псалмы о святом Юрии и Цмоке, записанный в Белоруссии в 2008 году / Л. Костюковец // Фольклор: историческая традиция и современные полевые исследования: материалы IV междунар. науч. конф. памяти А. В. Рудневой / ред.-сост. Н. Гилярова, Е. Битерякова. – М.: Московская консерватория, 2012. – С. 118-127.
10. Можейко, З. Календарно-песенная культура Белоруссии: опыт системно-типологического исследования / З. Можейко. – Минск: Наука и техника, 1985. – 247 с.

11. Чешегорова, Е. Отражение отдельных славянских мифологических воззрений в белорусских постовых, поминальных и волочебных песнях / Е. Чешегорова // Народная культура Сибири: материалы XII науч.-практ. семинара Сибирского РВЦ по фольклору. – Омск: Амфора, 2003. – С. 117-121.

12. Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока. Ч. 1: Семейно-обрядовые песни и причитания / сост. Н. Леонова (отв. сост.), Т. Леонова, Л. Свиридова [и др.]. – Новосибирск: Наука, 2011. – 548 с. (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; т. 31).

### **Summary**

The article is devoted to the characteristics of the tunes of the fasting songs recorded in the last decades of the 20<sup>th</sup> century. in the Omsk and Novosibirsk regions of the Russian Federation from the descendants of Belarusian settlers. The analysis shows that the fasting songs, being diverse in their musical organization, can be divided into two groups. Samples of the first group are distinguished by the regularity of the rhythm of the calendar song. This group is made up of both the calendar genres proper (volochebny songs, vesnyankas) and a part of spiritual poems and songs with ballad content. The second group of the songs is represented by spiritual verses, in which melodies coexist with intonation elements of different stylistic eras. This intonation “fusion” is especially demonstrated in the typical melody discussed in the article.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

## **Белорусский фольклор в аудиофонде Архива традиционной музыки Новосибирской консерватории<sup>1</sup>**

*Аудиофонд Архива традиционной музыки Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки является одним из крупнейших региональных собраний музыкального фольклора Сибири и Дальнего Востока. Первые записи образцов белорусского фольклора были выполнены в учебных экспедициях 1970-х гг., пополнение белорусской коллекции было продолжено в последующие десятилетия в ходе полевых исследований и в результате планомерной работы по копированию материалов из других фольклорных архивов региона. В собранных материалах представлены все основные жанровые сферы белорусских песен, бытующих в разных субрегионах Сибири.*

**Введение.** Самые ранние коллекции аудиофонда Архива традиционной музыки (АТМ) Новосибирской консерватории относятся к 1960-м гг., что вполне естественно, поскольку Новосибирская консерватория была открыта в 1956 г. Масштабы собирательской деятельности существенно выросли в 1980-е гг. в связи с участием консерватории в подготовке к изданию томов серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» Сибирского отделения Академии наук. Запись образцов народного творчества продолжается и в настоящее время, хотя далеко не в таком масштабе, как прежде. Основные направления полевых исследований педагогов, сотрудников, аспирантов и студентов Новосибирской консерватории связаны с изучением традиционной музыкальной культуры как коренных народов, так и сибирских переселенцев. Об истории, задачах и проблемах формирования коллекций АТМ этномузыкологами Новосибирской консерватории было опубликовано несколько статей справочного характера и материалов обзорного плана [4–7]. Настоящая статья посвящена истории формирования и анализу материалов, имеющих отношение к одной переселенческой этнической традиции сибирского бытования – белорусской, представленной в фонде разными по происхождению источниками (см. Приложения 1–5).

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 17-04-00443 «Музыкальная культура Сибири: источники, центры и направления».

**Основная часть.** В коллекциях АТМ 1960-х гг. белорусские материалы отсутствуют, что связано с преимущественным вниманием первых единичных студентов, собирателей славянского фольклора, и возглавлявшего эту деятельность Александра Мироновича Айзенштадта к песенным традициям русских старожилов Сибири (отдельные ареалы Томского Приобья и Среднего Притоболья) и старообрядцев (Рудный Алтай). Собрание белорусского фольклора было начато учебными экспедициями 1970-х гг. (см. Приложение 1), которые имели разведывательный характер; в них белорусские, русские и украинские песни записывались начинающими собирателями – студентами теоретико-композиторского факультета консерватории. Следует отметить, что после отъезда в 1975 г. из Новосибирска А. Айзенштадта собирательская работа осталась без профессионального руководства, и знания о разных фольклорных традициях приобретались непосредственно в экспедиции. Все это отразилось на количественных и качественных характеристиках записанного песенного материала, а также сопроводительной информации. Тем не менее первые записи дают представление о белорусских песнях разных жанров, о многообразии бытующих в Новосибирской области исходных региональных белорусских традиций.

С середины 1980-х гг. на смену учебным экспедициям пришла полевая работа, которая отличалась более высоким организационным и научным уровнем. Собиратели Новосибирской консерватории приняли участие в ряде комплексных экспедиций, организованных сектором фольклора Института филологии (ИФЛ) Сибирского отделения Академии наук при финансовой поддержке Всероссийской фольклорной комиссии. Основные задачи этих акций были связаны с выполнением повторных, качественных в техническом отношении записей музыкального (и иного) фольклора в местах относительно компактного проживания коренных народов Сибири и славянских переселенцев. Эти записи были необходимы для обеспечения аудиоприложений к томам серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока», которые готовились к изданию и стали выходить в свет с 1990 г. Всемерную информационную и организационную помощь в проведении комплексных экспедиций оказывали специалисты научных и научно-вспомогательных учреждений на местах, в первую очередь – составители и авторы статей к томам серии. Записи образцов белорусского фольклора в Приморском и Хабаровском краях осущест-

вляли сотрудники Дальневосточного научного центра (ДВНЦ) Л. Свиридова и Л. Фетисова, в Новосибирской области – сотрудник отдела фольклора областного научно-методического центра народного творчества (ОНМЦ) Л. Куцан. В экспедиции 1991 г., организованной сибирскими и дальневосточными специалистами, работали сотрудники Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы Академии наук БССР (ИИЭФ АН БССР) В. Василевич и И. Карашенко, которые проводили полевое исследование фольклора и этнографии белорусских переселенцев Дальнего Востока. В селе Каменка Чугуевского района Приморского края вместе с белорусскими коллегами удалось поработать и автору данной статьи.

Работа над белорусским томом серии «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» предполагала включение в корпус текстов образцов, записанных в разных регионах и субрегионах азиатской части России. Для реализации этой задачи материалов, имевшихся в АТМ Новосибирской консерватории, было явно недостаточно, что стимулировало работу по копированию аудиоматериалов из фольклорных архивов учебных, научных и собственно архивных учреждений (см. Приложение 2). В результате фонд АТМ в 1980–90-е гг. пополнился записями белорусского фольклора, хранящимися в собраниях Государственного художественного музея Алтайского края (ФА ГХМАК), Иркутского государственного университета (ФА ИГУ), Иркутского (ФА ИГПУ), Красноярского (ФА КГПУ), Новосибирского (ФА НГПУ), Омского (ФА ОмГПУ) государственных педагогических университетов, Новосибирского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИК) (основная часть новосибирских материалов в настоящее время хранится в Государственном архиве Новосибирской области /ГАО/), Новосибирского областного центра русского фольклора и этнографии (ОЦРФиЭ), Сибирского культурного центра (ФА СКЦ, г. Омск). Параллельно велась работа по привлечению личных полевых материалов сибирских собирателей (см. Приложение 3).

В первой половине 1990-х гг. финансирование собирательской работы в Новосибирской консерватории и в Институте филологии СО РАН, издатель серии «Памятников...», прекратилось. Возникшая пауза в записи белорусского материала затянулась на десятилетие. Работу удалось продолжить в 2000-е гг. при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (см. Приложение



ние 1). В экспедициях, которые организовывались консерваторией, научные цели сочетались с учебными, поскольку в них принимали участие студенты. В ходе этих экспедиций удалось записать белорусский фольклор в новых для аудиофонда АТМ областях – Кемеровской, Томской и в Хакасии. В эти же годы появился еще один источник пополнения аудиофонда Новосибирской консерватории этнографическими записями. Во-первых, ряд сибирских собирателей стали издавать ранее собранные ими материалы на компакт-дисках (см. Приложение 4), во-вторых, некоторые записи этнографических певческих групп удается сделать во время концертов и фольклорных фестивалей (см. Приложение 5). Особое место среди них занимает областной фестиваль «Сибирская глубинка», организацией которого занимается Новосибирский областной центр русского фольклора и этнографии. В фестивале принимают участие как этнографические возрастные группы носителей фольклора (номинация «Традиция»), так и более молодые исполнители, осваивающие песенные и певческие традиции своего села или района (номинация «Преемственность»).

Анализ сводной коллекции позволяет оценить ее репрезентативность для изучения песенного фольклора Сибири и Дальнего Востока. В АТМ представлены почти все ареалы относительно компактного расселения белорусов в азиатской части России (недостаточное количество материалов имеется, пожалуй, только по Тюменской области). С учетом опубликованных материалов, а их уже немало, можно охарактеризовать субрегиональные музыкально-этнографические комплексы белорусского фольклора Сибири.

Несколько хуже обстоит дело с исходной географией белорусских песен сибирского бытования. Паспортизация записей не всегда содержит информацию о районах выхода переселенцев. В каких-то случаях собиратели удовлетворились пояснением информантов – «мы расейские», т. е. не «сибиряки», под которыми подразумевались русские старожилы региона, основавшие свои поселения в XVII–XVIII вв. В других случаях имеются сведения о том, что родители – могилевские (или витебские, гомельские, минские, черниговские). В некоторых случаях сами исполнители не смогли даже приблизительно указать районы досибирского проживания своих предков. Исторические источники позволяют уточнить эти сведения лишь частично, поскольку в Сибири мало белорусских селений, образованных строго по земляческому принципу, преобладают смешанные поселения, в которых белорусские песни

можно записать не только от этнических белорусов, но и от русских исполнителей.

Жанровый состав белорусского фольклора вполне определенно воспроизводится на сибирском материале. Характерное для исходных традиций преобладание обрядовых (календарных и особенно свадебных) песен зафиксировано у информантов 1900–30-х годов рождения, что свидетельствует об активном бытовании обрядов и связанных с ними песен в первой половине XX в. Для исполнителей следующих поколений данные и другие традиционные жанры белорусского фольклора (хороводы, песни с балладными сюжетами и др.) были песнями матерей или даже бабушек. Основной частью их песенного репертуара стали лирические песни, среди которых есть небольшая часть «своих», т. е. родовых белорусских песен. Наряду с ними поются и общие для селения «компанейские» (застольные) песни, в том числе русского и украинского происхождения.

**Заключение.** Белорусские песни, главным образом обрядовых жанров, привлекались начинающими авторами при подготовке ряда дипломных исследований<sup>1</sup>. В 1997 г. в качестве раздела коллективной монографии была опубликована работа обобщающего характера о белорусском музыкальном фольклоре сибирского бытования [3]. В 2011 г. в серии СО РАН «Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока» вышел том «Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока. Ч. 1: Семейно-обрядовые песни и причитания» [8], в котором была опубликована значительная часть материалов, собранных в АТМ: свадебные, крестинные, колыбельные песни, похоронные причитания. Для качественного представления в следующих изданиях календарных обрядовых, сезонно-приуроченных и необрядовых жанров белорусских песен региона проводится дополнительная поисковая работа [см. 1].

#### **Список использованных источников**

1. Дайнеко, Т. Календарные фольклорно-этнографические традиции белорусов Кыштовского района Новосибирской области / Т. Дайнеко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 2. – С. 130-136.
2. Леонова, Н. Белорусский фольклор / Н. Леонова // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерва-

---

<sup>1</sup> Среди них следует выделить работу С. Звягиной «Белорусские купальские песни в Сибири» (1997; Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки; науч. рук. Н. Леонова), содержащую большое нотное приложение.

тория им. М. И. Глинки, 1997. – Т. 1: Традиционная музыкальная культура народов Сибири. – Кн. 2: Традиционная культура сибирских переселенцев. – С. 34-51.

3. Леонова, Н. Указатель фольклорных коллекций / Н. Леонова // Музыкальная культура Сибири: в 3 т. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. – Т. 1: Традиционная музыкальная культура народов Сибири. – Кн. 2: Традиционная культура сибирских переселенцев. – С. 78-82.

4. Леонова, Н. Фольклор сибирских переселенцев в Архиве традиционной музыки Новосибирской консерватории / Н. Леонова // Этномузыкология: история формирования научно-образовательных центров, методы и результаты ареальных исследований: материалы междунар. науч. конф. 2011–2012 гг. – СПб.: СКИФИЯ-принт, 2014. – С. 224-234.

5. Сыченко, Г. Архив традиционной музыки Новосибирской консерватории: история, современное состояние, проблемы и перспективы / Г. Сыченко, Н. Леонова // Народная культура Сибири: сб. науч. тр. – Омск, 1999. – С. 37-41.

6. Сыченко, Г. Музыкально-этнографические экспедиции / Г. Сыченко, Н. Скворцова, Н. Леонова // Новосибирская консерватория – 50 лет: энцикл. словарь. – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2006. – С. 181-183.

7. Фольклор белорусов Сибири и Дальнего Востока. Ч. 1: Семейно-обрядовые песни и причитания / сост. Н. Леонова (отв. сост.), Т. Леонова, Л. Свиридова, Т. Варфоломеева, К. Кабашников, А. Федосик; отв. ред. В. Гацак. – Новосибирск: Наука, 2011. – 548 с. – (Памятники фольклора народов Сибири и Дальнего Востока; т. 31).

### Summary

The M. I. Glinka Audio Fund of the Traditional Music Archive of the Novosibirsk State Conservatory is one of the largest regional collections of musical folklore in Siberia and the Far East. The first recordings of Belarusian folklore samples were made in educational expeditions in the 1970s. The replenishment of the Belarusian collection continued in the following decades in the course of field research and as a result of systematic work on copying materials from some other folklore archives in the region. The collected materials represent all the main genre spheres of Belarusian songs that exist in different sub-regions of Siberia.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

## Приложение 1

### Экспедиционные материалы НГК

- 1976 Новосибирская обл., Маслянинский р-н (учеб. эксп.; рук. Г. Бычкова),
- 1979 Новосибирская обл., Мошковский р-н (учеб. эксп.; рук. Н. Леонова),
- 1980 Новосибирская обл., Каргатский р-н (учеб. эксп.; рук. Н. В. Леонова),
- 1985 Приморский край, Дальнереченский и Чугуевский р-ны (компл. эксп. НГК, ИФЛ СО АН и ДВНЦ; рук. А. Соктоев),
- 1985 Хабаровский край, р-н им. С. Лазо (компл. эксп. НГК, ИФЛ СО АН и ДВНЦ; рук. А. Соктоев),
- 1988 Новосибирская обл., Кыштовский и Чановский р-ны (компл. эксп. НГК, ИФЛ СО АН и ОНМЦ; рук. Н. Леонова),
- 1991 Приморский край, Чугуевский р-н, с. Каменка (компл. эксп. НГК /рук. Н. Леонова/ и ИИЭиФ АН БССР),
- 2002 Новосибирская обл., Северный р-н (эксп. НГК при поддержке РГНФ; рук. Н. Леонова),
- 2005 Республика Хакасия, Орджоникидзевский р-н (эксп. НГК при поддержке РГНФ; рук. Н. Скворцова),
- 2005 Красноярский край, Енисейский р-н (эксп. НГК при поддержке РГНФ; рук. Н. Леонова),
- 2007 Кемеровская обл., Прокопьевский р-н, с. Большая Талда (эксп. НГК при поддержке РГНФ; рук. Н. Леонова),
- 2009 Красноярский край, Казачинский р-н, с. Казачинское (эксп. НГК при поддержке РГНФ; рук. Н. Леонова),
- 2009 Омская обл. Седельниковский р-н (эксп. НГК при поддержке РГНФ; рук. Н. Леонова),
- 2013 Томская обл., Асиновский и Шегарский р-ны (компл. эксп. НГК и ИФЛ СО АН при поддержке РГНФ и средств Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России»; рук. Е. Исмагилова).

## Приложение 2

### Копии материалов из фольклорных архивов Сибири

Алтайский край, Заринский р-н: ФА ГХМАК, 1990 г.

Иркутская обл., г. Ангарск: ФА ИГУ, 2003 г.

Иркутская обл., Иркутский и Тайшетский р-ны: ФА ИГПУ, 2001 г.

Красноярский край, Бирилюсский р-н: ФА КГПУ, 1989 г.

Новосибирская обл., Болотнинский, Искитимский, Колыванский, Куйбышевский, Купинский, Кыштовский, Мошковский, Татарский, Тогучинский, Черепановский, Чулымский р-ны; Новосибирск, Тогучин: ФА НГПУ – ГАНО, 1972–1990 гг.

Новосибирская обл., Болотнинский и Колыванский р-ны: ФА Ансамбля сибирской народной песни (ныне хранятся в фонде Новосибирского ОЦРФиЭ), 1986 и 1987 гг.

Новосибирская обл., Коченевский и Мошковский р-ны: НГПУ – ВООПИК, 1971 и 1973 гг.

Новосибирская обл., Татарский р-н: НГПУ, 1972 г.

Омская обл., Горьковский, Знаменский, Муромцевский, Нововаршавский, Седельниковский, Тарский, Тевризский, Тюкалинский, Усть-Ишимский р-ны; Омск: ФА ОмГПУ и СКЦ, записи 1971–1999 гг.

### ***Приложение 3***

#### ***Копии полевых материалов отдельных собирателей***

Иркутская обл., Заларинский р-н: ПМ Сипаковой Т. В., 1997 г.

Красноярский край, Ачинский р-н: ПМ Похабова В. Ф., 2000 г.

Новосибирская обл., Кыштовский р-н: ПМ Байтуганова В. И., 1995 г.

Новосибирская обл., Маслянинский р-н: ПМ Тюриковой Е. В., 1989 г.

Новосибирская обл., Мошковский р-н: ПМ Томиловой О. М., 1985 г.

Новосибирская обл., Мошковский и Тогучинский р-ны: ПМ Смоленцевой С. В., 1970–1990-е гг.

Омская обл., Седельниковский р-н: ПМ Малаховой Е. П., 1991, 2006, 2007 гг.

Омская обл., Седельниковский р-н: ПМ Жимулёвой Е. И., 2009 г.

Приморский край, Партизанский и Чугуевский р-ны: ПМ Семеновых О. В. и И. В., 1992 г.

Хабаровский край, р-н им. С. Лазо, г. Хабаровск: ПМ Новиковой О. В., 2012 г.

### ***Приложение 4***

#### ***Компакт-диски с этнографическими материалами***

Песенная жемчужина Тюменской области / сост. Л. Дёмина. – Тюмень [не ранее 2001].

Народные песни Омского Прииртышья: поют народные исполнители / сост. Е. Аркин. – Омск, 2005.

Русский народный праздник: календарный фольклор Омской области: аудиоприложение к науч.-метод. пособию: на 2-х компакт-дисках. – Омск, 2005.

Авсень-коляда: календарно-обрядовый фольклор Омской области / автор проекта Е. Аркин. – Омск, 2007.

Обрядовые песни белорусских переселенцев в исполнении Валентины Кондратьевны Парохонько / сост. О. Сидорская. – Омск [не ранее 2008].

Записи с концертов и фестивалей

- 2005 Новосибирская обл., Маслянинский р-н, с. Пряmsкое: этнографическая певческая группа «Прямчаночка», концерт в Малом зале Новосибирской консерватории.
- 2006–2019 Этнографические коллективы из Маслянинского (с. Петропавловка и с. Пряmsкое) и Кыштовского (с. Колбаса) р-нов Новосибирской обл. Областной фестиваль «Сибирская глубинка».

## **Календарные песни белорусов Сибири и Дальнего Востока в комментариях носителей традиции**

*В статье представлены результаты анализа комментариев исполнителей к календарным песням, записанным в 1980–2000-е гг. от потомков белорусских переселенцев Сибири и Дальнего Востока. Изучение ряда источников показало, что в комментариях исполнителей календарных песен обычно содержатся все обрядовые коды: темпоральный, акциональный, персональный, локативный, вербальный, музыкальный. Чаще всего в комментариях исполнителей разные коды представлены в неразрывном единстве. Комментарии к песням являются ценным источником информации, и значимость их со временем только увеличивается.*

**Введение.** В настоящее время, когда многие фольклорные жанры, в том числе песенные, исчезают или уже исчезли из активного бытования, исследователи разных специальностей (этнографы, филологи-фольклористы, этномузыкологи) подчеркивают, что важна запись из уст носителей традиции не только непосредственно фольклорного текста, но и всех речевых комментариев, сопутствующих его исполнению [см. об этом: 1, 8].

В статье представлены результаты аналитического обзора комментариев, относящихся к календарным песням. Для изучения отобраны архивные и опубликованные материалы по календарно-обрядовому фольклору белорусов Сибири и Дальнего Востока. Комментарии наряду с песнями записаны в 1980–2000-е гг. от потомков белорусов-переселенцев, проживающих в различных районах Новосибирской, Омской, Тюменской областей, а также Красноярского, Приморского и Хабаровского краев.

**Основная часть.** Песенный комплекс каждого сезонного цикла можно разделить на несколько частей. Первую (основную) часть составляют собственно обрядовые песни, сопровождающие ритуальные действия и непосредственно к ним относящиеся. Это поздравительные обходные песни (колядки, щедровки, песни-«посевания», волочечные), масленичные, весенние «гукальные», купальские, жнивные и пр. Во вторую часть включены образцы разных жанров, приуроченные к обряду, например хороводные песни. В третьей части представлены различные по жанровой принадлежности образцы, приуроченные к календарному сезону: прополочные, покосные, «восеньские» и др. Во вторую и третью части наря-

ду с песнями фольклорных жанров входят и фольклоризованные православные песнопения, главным образом кондаки и тропари. Мы принимаем во внимание комментарии исполнителей к песням всех перечисленных групп (подробнее об этой классификации см.: [3]).

Изучение ряда источников по календарному фольклору белорусов Сибири и Дальнего Востока показало, что в комментариях исполнителей к песням в концентрированном виде обычно отражены все обрядовые коды (по Н. Толстому): акциональный, реальный, персональный, темпоральный, локативный, вербальный и музыкальный [см. 10].

Комментарии к календарным песням могут быть как краткими, в которых раскрывается один или два кода («Весенняя уже песня» /Утускун Усть-Ишм. Омск.<sup>1</sup>/), так и объемными, представляющими целый ряд кодов, например: «Эта калёдная песня. Калида, вот, перед Рождеством бывает, перед Новым годом старым, перед Крещением. Вот пели хадили по улице, собраўшись. Калида» (Атирка Трс. Омск.); «На Пасху мы пели “Христос воскрес”. Дома. И на улицу выйдем другой раз, на лавочке сядем и поём. Мы и на кладбище ходим когда на родительский день – поём. Его ж не всегда поют. До Вознесения он поётся. А после Вознесения уже поётся “Богородица”... На этот мотив пели и в Камышинке, и в Ивановке (ближайшая деревня. – Т. Д.) – именно вот так поют. Но не везде [так] – есть, что поют часто, быстро» (Камышинка Кшт. Нвсб.) [5, с. 88].

Время исполнения календарных песен – *темпоральный код* – важная составляющая почти каждого комментария. Вероятно, именно это исполнители хотят сообщить о песне в первую очередь. Темпоральный код проявляется на нескольких уровнях:

1. Исходя из слов носителей традиции, календарная песня может принадлежать к одному из сезонов. В некоторых случаях этот сезон может быть непосредственно назван, например: «только вясной, строго вясной» – о гукальной песне (Петропавловка Мсл. Нвсб.), «Яе шчас не пеюць. Это наша песня, но яе поюць только вясной» – о приуроченном к сезону хороводе (Петропавловка Мсл.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в круглых скобках указаны сведения о месте фиксации исполнительского комментария: название деревни или села, а также в сокращенном виде – названия района и области или края. Список сокращений географических названий см. на с. 46. Если комментарий опубликован, указан источник; ссылки на архивы не приводятся.



Нвсб.) [4, с. 134]. В других же комментариях сезон обозначается с помощью описания земледельческих работ, приуроченных к нему: «як начинали жать рожь», «как жали рожь», «тоже як жали», «как рожь дажинали», «эта дажавши... эту песню пели. Как рожь убрали» (Ларионовка Знм. Омск.), «как кончают жать» (Атирка Трс. Омск.).

2. В случае если песня относилась к определенной точке годового круга – празднику, – зачастую указывается, исполняли ли песню накануне или непосредственно в течение праздничного дня: «пад Новый год» (Малиновка Блгн. Нвсб.), «перед Рождеством бывает, перед Новым годом старым, перед Крещением» (Атирка Трс. Омск.) – о колядах, «на Паску» (Петропавловка Мсл. Нвсб.), «на второй день Пасхи» (Колбаса Кшт. Нвсб.) – о волочебных песнях и т. д.

Кроме того, определенные праздничные дни могли служить вехами, ограничивающими период, во время которого допускалось пение песен, о которых идет речь, например: «пасля Пятра» (Ларионовка Знм. Омск.), «до Вознесения... а как Вознесение прошло...» (Колбаса Кшт. Нвсб.), «на родительский день (имеется в виду Радоница. – Т. Д.)» (Камышинка Кшт. Нвсб.).

3. Важным может быть и время суток, в которое полагалось петь песни. В некоторых комментариях об этом сказано прямо (и кратко): «вечерам пад Новый год» (Малиновка Блгн. Нвсб.). В других случаях время суток очевидно из приветствия поющих, которое приводит информант (например «Добрый вечер!»), либо из описания бытовых ситуаций: «Вот как вже подымаются...» (Колбаса Мсл. Нвсб.), т. е. утром, сразу после пробуждения [7, с. 65].

В пояснениях носителей традиции к календарным песням обозначается место их исполнения, т. е. проявляется и *локативный код*. В комментариях подобного рода можно выделить несколько локаций, соотносящихся друг с другом по принципу матришки – от ограниченного пространства ко все более широкому:

1) внутри жилища людей («у хати»), например: «вот [зайдут – неразборчиво] в хату» (Александровка Клс. Омск.) – о волочебных песнях; «хоть куды [колядовщиков пускают]! В нашей дяревне – хоть за стол, хоть на кровать» – о колядках (Петропавловка Мсл. Нвсб.) [4, с. 131];

2) поблизости от дома, вокруг него (во дворе, под окном, на пороге и пр.): «В окно кричали: “Петь вам?” – “Пойте коляду!” – “Тады поём эту песню!”» (Ивановка Брлс. Крсн.) [9, с. 27], «штобы

все были на дворе» (Ларионовка Знм. Омск.) – о дне Ивана Купалы и пр.;

3) внутри поселения (на улице): «Вот пели хадили по улице, собраўшись» – о колядках (Атирка Тарск. Омск.); «по дворам» (Ирбейское Ирб. Крсн.), «по улицам» (Красный Маяк Кнск. Крсн.) [2, с. 165] – о волочебных песнях; «пели на точке<sup>1</sup> (Прямское Мсл. Нвсб.) [6, с. 204] – о радоницких хороводах и пр.;

4) за пределами населенного пункта (на кладбище, на поле, на берегу речки и т. д.), например: «– А весной где-то на поле их пели? – Ну да. А шче [в лес] пойде, нагукае там, аж лес раздирае» (Петропавловка Мсл. Нвсб.) – о весенних «гукалках» [4, с. 134]; «Возле речки там...» – о троицких песнях (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 68]; «За кладбище не выходили, оно огороженное, вокруг всё обойдут...» (Камышинка Кшт. Нвсб.) [5, с. 89], «раньше всегда кругом кладбища три раза пройдут» (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 68] – о пении тропарей на Радоницу; «с поля ишли, эту песню пели» (Ларионовка Знм. Омск.) и т. д.

Встречаются комментарии, где объединены все перечисленные выше виды локации: «Дома. И на улицу выйдем другой раз, на лавочке сядем и поём. Мы и на кладбище ходим когда... – поём» (Камышинка Кшт. Нвсб.) [5, с. 88] – о пасхальном тропаре.

Важнейшими для календарных песен являются *персональный и акциональный коды*, они часто фиксируются в комментариях и, как правило, встречаются совместно. Информант указывает, кто исполняет песню (дети, мужики, девки и пр.), а также того человека, на которого направлено это действие. Кроме того, в комментарии содержится пояснение, что делают исполнители до, во время или после пения календарной песни. Например, находим такие высказывания о составе исполнителей зимних обходных песен: «девки пели... пають [той семье], у каго девачка» или «пають, у каго парень у доми» (Анучино Анч. Прм. [10, с. 116, № 24, 25]); «кто хоча – иди [колядовать]!» (Петропавловка Мсл. Нвсб.) [4, с. 131], «эта мужики хадили» (Васьково Прмшл. Кмр.), «А ходили раньше взрослые. <...> Парни ходили, взрослые парни. <...> Девок не было. Парни! Я помню, что к нам приходили, наверное, человек пять, и всё парни» – о тех, кто носил звезду (Камышенка Кшт. Нвсб.) [5, с. 87], «Христославцы по домам ходили» (Ивановка Ишм. Тюм.) [13, с. 9], «ходят вовсю дети» (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 65], «И ре-

---

<sup>1</sup> Так называли в с. Прямское место молодежных собраний на улице.

бятишки, и взрослые ходили пели под Новый год» (Камышинка Кшт. Нвсб.) [5, с. 87]. О пасхальном песенно-обрядовом комплексе: «На Пасху ходили волочебники. Тогда и мужики ходили, и женщины – все» (Фаначет Тсв. Крсн.), «Веселились, пели, плясали. По улицам ходили волочебные люди» (Красный Маяк Кнск. Крсн.) [2, с. 165]; «раньше всегда кругом кладбища три раза пройдут [на Радоницу] – все собьются, и один с одним так, кругом три раза и пропоют “Христос”. И потом и на кладбище поют “Христос”» (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 65]. Как видим, акциональный код зачастую выражен глаголами «петь» и «ходить» (но, безусловно, ими не исчерпывается), причем по значению между этими глаголами можно поставить знак равенства.

**Реальный код.** В связанных с различными календарными песнями обрядовых действиях часто важную роль играют определенные предметы. В святочном обрядово-песенном комплексе это, например, «звезда», семена пшеницы или овса, различные блюда, которыми угощали колядовщиков; в пасхальном – яйцо, рушник для украшения могил, кружка для воскуривания ладана; на Сороки – печеные из теста птички, маленькие круглые булочки, имитирующие птичьи яйца («галушки»), и т. д. В комментариях к песням исполнители обычно называют такие предметы и указывают, как именно они включены в обряд, в какой момент пения следует производить с ними какие-либо действия. Например, угощение волочебников после их пения описывается так: «Патом: “Христос васкрес! Христос васкрес!” Ну и приглашают или в хату – вина каждому дають выпить помаленьку, а если пад вакно, то всяко там – яички, деньги» (Атирка Трс. Омск.). А в следующем комментарии дается описание окуривания кладбища на Радоницу с пением тропаря: «Любой человек мог окуривать кладбище – брали кружечку, там угли, заранее костёр разжигали, а потом ладан бросали и всё. Ходили по часовой стрелке. Один раз обходили. Кадили и пели в это же время» (Камышинка Кшт. Нвсб.) [5, с. 89]. В некоторых случаях сами календарные песни именуются в соответствии с обрядовыми предметами: «Возле речки там венки завивали, пускали вянки. И песни тожа пели такая ж самы, как вянки завивать (т. е. троицкие. – Т. Д.)» (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 68].

В комментариях исполнителей разные коды представлены в неразрывном единстве, так что порой трудно отделить один от другого. И здесь логично перейти к вопросу о таком ценном содержании комментариев носителей традиции, как **вербальный код**.

Указания на то, какими именно словами обозначаются песни и обстоятельства их исполнения в данной традиции, присутствуют в высказываниях исполнителей наряду с другими кодами. Жанры песен могут быть выражены с помощью существительных и прилагательных («калида», колядка, «эта калёдная песня», «эта щёдры»), а могут обозначаться и глаголами. Например процесс обхода дворов в святочный период подразумевает в сознании носителей традиции пение обрядовых поздравительных песен. Видимо, этим обусловлены такие народные обозначения, где само слово «песня» и процесс ее исполнения вовсе не упоминается, а акцент сделан на действии – «ходить, обходить, заходить». Например, свои ежегодные обходы дворов с пением песен-«посеваний» одна из информанток описывает так: «А я и сейчас по дворе хожу. Каждый год! Пшеницу – в карман [и пошла]» (Петропавловка Мсл. Нвсб.) [4, с. 131]. Другие глагольные обозначения могли быть связаны с содержанием поздравительных песен: «“Христославить” или “славить” – у нас это [так] называли» (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 87] или «Пришли к Вам “Рождество...” петь...» (Чугуевка Чгв. Прм.) [10, с. 7]; «А ходили раньше взрослые <...> Парни ходили, взрослые парни. Делали звезду. И вот они с этой звездой приходили. И приходили и пели, вот это (*поет полностью текст тропаря*): «“Рождество твое...”» (Камышенка Кшт. Нвсб.) [5, с. 87]; «Под Новый год “ходили па щёдрах”. <...> “– Бабушка! Пришли щедровать! – Ну, щчадруйте!”» [10, с. 9]; «Спивали пра Маслинаю...» (Соколовка Чгв. Прм.) [10, с. 11].

**Музыкальный код** проявляется в виде высказываний носителей традиции о звучании песен и певческом стиле. Иногда исполнитель комментирует правильность напева в целом: «Я и не завяду щас на мотив...» (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 67]. В других случаях в высказываниях содержатся сведения о различных средствах (одном или нескольких) музыкального языка какой-либо песни, например о *фактуре*: о песне-«посевании» «А в поле, поле Дева Мария» информантка сообщила, что ее пели взрослые «на один голос» (Колбаса Кшт. Нвсб.) [7, с. 65]. Хоровод «Ты утица луговая» (Петропавловка Мсл. Нвсб.), по мнению исполнителей, следует петь «красиво», что в данном случае подразумевает, в первую очередь, на несколько голосов: «Ну яе ж красиво поют!» – «Да, надо много [певцов], чтоб отводили... Много басуют, штуки три помогают, а один – звонко! Вот так надо. Одна надо, чтоб тоненько-тоненько, штуки три ище (*руками перед собой показывает, что речь идет о*

*средних голосах*) и басов многа» [4, с. 135]. Как видим, помимо сведений о фактуре песни, в данных комментариях сообщается также и о *тембровых особенностях*. О *темпе* исполнения тропаря «Христос воскрес» – медленном, торжественном – носители традиции сообщили, что в их селе «именно вот так поют. Но не везде [так] – есть, что поют часто, быстро» (Камышенка Кшт. Нвсб.) [5, с. 88].

**Заключение.** Итак, в комментариях исполнителей календарных песен содержатся все обрядовые коды (по Н. Толстому). Судя по частоте упоминаний информантами, наиболее важное место занимает темпоральный код, высока значимость также акционального, персонального и локативного кодов. Большой интерес представляют вербальный и музыкальный коды, в которых отражена исполнительская рефлексия относительно стиля календарных песен. Чаще всего в комментариях исполнителей разные коды представлены не в изолированном виде, а в неразрывном единстве, так что порой трудно отделить один от другого. Например, в достаточно кратком высказывании «Эта купалка, вечером штобы все были во дворе» (Ларионовка Знм. Омск.) находим сочетание темпорального («вечером»), локативного («во дворе»), персонального («все») и вербального («купалка») кодов; кроме того, указана функция песни – с ее помощью члены сельского сообщества вызывались на улицу для празднования дня Ивана Купалы. Или другой пример: «Пели, когда колядовали под Новый год. В окно кричали: “Петь вам?” – “Пойте коляду!” – “Тады поём эту песню!”» (Ивановка Брлс. Крсн.) [9, с. 27]) – здесь представлены темпоральный (накануне Нового года), локативный (на улице, под окном дома), акциональный (кричали, пели) и вербальный (колядовали, коляда, песня) коды. Н. Толстой считал такую «одновременную разнокодовость» принципиальной особенностью обрядового «языка», которая обусловлена «общей тенденцией к максимальной синонимичности, к повторению одного и того же смысла, одного и того же содержания разными возможными способами» [12, с. 64].

Как показало изучение архивных и опубликованных материалов по календарному фольклору белорусов Сибири и Дальнего Востока, комментарии носителей традиции к песням являются ценным источником информации. И значимость их со временем только увеличивается, так как некоторые песенные жанры годового календарного круга (например жнивные) исчезают из активного бытования.

## Список сокращений географических названий

### **Кемеровская область (Кмр.)**

Прмшл. – Промышленновский р-н

### **Красноярский край (Крсн.)**

Брлс. – Бирилюсский р-н

Ирб. – Ирбейский р-н

Кнс. – Канский р-н

Тсв. – Тасеевский р-н

### **Новосибирская область (Нвсб.)**

Блtn. – Болотнинский р-н

Кшт. – Кыштовский р-н

Мсл. – Маслянинский р-н

### **Омская область (Омск.)**

Зnm. – Знаменский р-н

Клс. – Колосовский р-н

Трс. – Тарский р-н

Усть-Ишм. – Усть-Ишимский р-н

### **Приморский край (Прм.)**

Анч. – Анучинский р-н

Чгв. – Чугуевский р-н

### **Тюменская область (Тюм.)**

Ишм. – Ишимский р-н

## Список использованных источников

1. Балобанова (Федосова), К. Ремарки исполнителя магического текста как источник информации / К. Балобанова (Федосова) // Живая старина. – 2008. – № 1. – С. 34-36.

2. Великий пост и Пасха в народной культуре Приенисейской Сибири: Фольк.-этнограф. материалы. Семантика обрядовых действий / сост. Н. Новоселова. – Красноярск: Класс Плюс, 2013. – 256 с.

3. Дайнеко, Т. Белорусские календарные песни Сибири и Дальнего Востока: жанровый состав / Т. Дайнеко, Н. Леонова // Сибирский филологический журнал. – 2019. – № 2. – С. 27-38.

4. Дайнеко, Т. Записки из Петропавловки: по результатам экспедиции 2016 г. в Маслянинский район Новосибирской области / Т. Дайнеко // Языки и фольклор коренных народов Сибири. – 2018. – № 2 (вып. 36). – С. 128-136.

5. Дайнеко, Т. Календарные песни села Камышинка (материалы экспедиции 2016 года) / Т. Дайнеко // Языки и фольклор коренных народов Сибири. – 2016. – № 2 (вып. 31). – С. 85-91.

6. Дайнеко, Т. Радоницкие хороводы черниговских переселенцев села Прямское Маслянинского района Новосибирской области / Т. Дай-

неко // Народная культура Сибири: материалы XXIII науч.-практ. семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / отв. ред. Т. Леонова / Омск. гос. пед. ун-т. – Омск, 2015. – С. 197-204.

7. Дайнеко, Т. Фольклорные традиции села Колбаса: основные вехи народного календаря (по воспоминаниям Евы Ивановны Павлюковой) / Т. Дайнеко // Языки и фольклор коренных народов Сибири. – 2016. – № 2 (вып. 31). – С. 63-70.

8. Исмагилова, Е. Исполнительские комментарии как источник информации о музыкальном фольклоре народов Сибири / Е. Исмагилова // Вестник музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 24-29.

9. Пришла Коляда накануне Рождества: антология Енисейского фольклора / сост. Н. Новоселова, С. Соколова. – Красноярск: Книжное изд-во, 1995. – 256 с.

10. Семенова, И. Карагод широкий: календарно-обрядовые песни переселенцев Суражского, Новозыбковского, Стародубского уездов Черниговской губернии в Приморье / И. Семенова, О. Семенов. – Владивосток: ПГОМ им. В. К. Арсеньева, 2003. – 125 с.

11. Толстой, Н. Вторичная функция обрядового символа / Н. Толстой // Язык и народная культура: очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995. – С. 167-184.

12. Толстой, Н. Из «грамматики» славянских обрядов / Н. Толстой // Язык и народная культура: очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. – М.: Индрик, 1995. – С. 63-77.

13. Традиционный фольклор Тюменской области: репертуарный сб. / автор-сост. Л. Дёмина. – Тюмень: Титул, 2013. – 164 с.

### **Summary**

The article presents the results of the analysis of performers' comments on calendar songs recorded in the 1980s – 2000s from the descendants of Belarusian settlers in Siberia and the Far East. A study of a number of sources shows that the comments of performers on calendar songs usually contain all ritual codes: temporal, actional, personal, local, verbal and musical. Most often, in the comments of the performers, different codes are presented in an inextricable unity. The commentary of songs is a valuable source of information being eventually growing in importance.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

## Детский песенный фольклор центрального и восточного украинского Полесья

*Центральное и восточное украинское Полесье – территория, вызывающая значительный исследовательский интерес у лингвистов и этномузыкологов. В контексте выявления особенностей песенного фольклора этого региона особенно важным представляется изучение репертуара и стилевых особенностей детского песенного фольклора в известных публикациях и архивных источниках. Рассматриваются наиболее распространенные в крае колыбельные песни, детские потешки, зазывалки, дразнилки, считалки в совокупности их вариантов, редкостные образцы детского фольклора. Анализируются языковые особенности вербальных текстов, форма строфики и стихосложение, а также музыкальные особенности напевов.*

**Введение.** К центральному и восточному Полесью принадлежат северо-восточные районы Житомирщины, север Киевской, Черниговской и Сумской областей. Колыбельные песни, собранные на этой территории, по сравнению с записями со Слобожанщины и среднего Поднепровья, достаточно немногочисленны. Большинство из них (хотя и неравномерно) представлены в сборнике «Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки» [2]. Звукозаписи колыбельных песен разных регионов, в частности Киевщины, содержит компакт-диск серии «Традиційна музична культура України. Колискові» (записи Е. Ефремова, И. Клименко, Г. Коропниченко, Я. Прошедько, К. Крыжановской).

Наиболее активными собирателями детского фольклора на Черниговщине начала XX в. были Н. Загладе (с. Староселье ныне Городнянского района) [4], А. Малинка (с. Мрин ныне Носовского района), В. Покотило (от М. Кислой из с. Шабалинов Коропского района). Колыбельные песни с мелодиями записывали на Черниговщине Д. Ревуцкий [5, 6], П. Коломыйченко и М. Гайдай (от М. Коломыйченко из с. Прохоры Борзнянского района).

Во второй половине XX – начале XXI в. колыбельные песни в регионе фиксировали В. Дубравин [12, 14], Н. Данилевская и Н. Ткач [8, 13, 16], а также Л. Ефремова во время экспедиционных выездов в села Житомирской, Киевской и Черниговской областей [9–12].

**Основная часть.** В монографии «Частотный каталог украинского песенного фольклора» [3, с. 24-42] колыбельные песни услов-



но разделены на давние общераспространенные, восточные и западные. Среди записей с центрального и восточного Полесья находится сравнительно немного образцов древних песен: по два варианта песни «Ой ходить Сон коло вікон» из Киевской и Черниговской областей. В этой песне речь идет о двух мифических существах – Сне и Дремоте, которые ищут место, где можно заночевать. Наконец они останавливаются в теплой хате заботливого хозяина усыплять маленького ребенка. «Как не раз указывали исследователи этого жанра, – пишет Г. Довженок, – персонифицированные образы Сна и Дремоты в восточнославянском фольклоре отразили представления наших далеких предков о сне не как о присутствии человеку физическом состоянии, а как о привнесении извне. Суть этих образов, общность их для восточнославянских колыбельных песен, стойкость мотивов, которые иногда развиваются в своеобразные сюжеты, есть одно из свидетельств древности самого жанра» [2, с. 40-41].

В частотном каталоге песня «Ой ходить Сон коло вікон» имеет код ДС-КД-01, где ДС – детские песни, исполняемые старшими, КД – колыбельная древняя, 01 – порядковый номер. Основная территория распространения этой песни – Подолье, Волинь, средняя Надднепрянина. На среднем и восточном Полесье варианты этой песни имеют двустроичную песенную строфу из четырех сегментов со стиховым размером (4+4)×2. На Киевском Полесье в напевах вариантов прослеживается тенденция к свободному речитативу, в котором можно выявить зародыши типичных для колыбельных песен попевок-формул [10, с. 44-45, № 1, 3].

1

[Ой ходить Сон коло вікон] (ДС-КД-01)

♩ = 70 Повільно

8

1. [Ой хо - дить Сон ко - ло ві - кон,] а Дрі - мо - та

8

кру - гом пло - та. 2, 4. І пи - та - є Сон Дре - мо - ти:

- Де мі бу - дем но - чу - ва - ти? 3. - А мі пі - дем  
в ту ха - ти - ну, там, де спить ма - ла ди - ти - на. 4. - ти.

1. [Ой ходить Сон коло вікон,  
А Дрімота кругом плота.

2. І питає Сон Дремоти:  
– Де ми будем ночувати?

3. – А ми підем в ту хатину,  
Там, де спить мала дитина.

4. Там ми будем ночувати  
І дитину колихати.

Зап. 2.09.2015 г. Л. Ефремовой, Е. Яринчиной, Д. Белобородовой в с. Великая Бугаевка Васильковского р-на Киевской обл. от переселенки из с. Лубянка Полесского р-на Киевской обл. Безверхой Галины Ивановны (1958 г. р.). Расшифровка Л. Ефремовой.

Записи с Черниговщины имеют больше отличий от парландно-речитативного стиля исполнения этой песни в основных регионах ее распространения. Тут преобладает интонационно-формульная сущность восточных колыбельных песен [11, с. 37, № 1]. При этом нередки сюжетные контаминации с другими колыбельными песнями.

На Черниговском Полесье записаны варианты другой древней колыбельной песни «Ходить котик по горе» («Да ходит котик по земліе», ДС-КД-02а), где описан кот, который носит сон в рукаве [12, с. 187; 16, с. 26]. Ее варианты отличаются речитативно-парландным, импровизированным стилем исполнения напева, наличием двустрочной строфы с размером стиха 7+7 и дифтонгов в тексте в расшифровке О. Карапаты. Среди записей из северных районов Житомирской и Сумской областей древних колыбельных песен на данном этапе не выявлено.

Остальные колыбельные песни центрального и восточного Полесья принадлежат к восточному типу. Среди распространенных – колыбельная песня «Люлі, люлі, люлі» (ДС-КС-05 /КС – колыбельная восточная; укр. коліскова східна/) с сюжетным мотивом прилета к колыбели (ребенку) голубей (гулей). В записях с Над-

днепрянщины гули в красных сапожках раздумывают, чем бы накормить малютку. И наоборот, в варианте из Житомирской области, записанном нами в Малинском районе от В. В. Старченко, гули предлагают подарить ребенку сапожки и платочек [9, с. 56, № 1]. Имеется несколько записей этой песни из северных районов Черниговской области.

2

### Не хаді, кот, по хаті (ДС-КС-07а)

♩ = 88 Помірно

1. Не - ха - ді, кот по ха - - - ті,  
да не збу-ді мо-го ді-тя - ті      2. Не ха-ді, кот, по ла - вці,  
бо бу-дем бить ко - ті - ка по ла - пці.      А. а, а!

1. Не хаді, кот, по хаті,  
Да не збуді мого дитяті.

2. Не хаді, кот, по лавці,  
Бо будем бить по лапці.  
А, а, а!

Зап. 02.03.1997 г. С. Карпенко в с. Червоний Маяк (ныне с. Овчаровка) Менского р-на Черниговской обл. от Дурко Екатерины Константиновны (1938 г. р.). Расшифровка Л. Ефремовой.

В записи В. Дубравина из Репкинского района певица призывает гулей не будить спящего младенца [12, с. 190]; мотив заимствован из песни про кота (ДС-КС-07). В записанном нами в Козелецком районе варианте гули прилетают укачивать ребенка [11, с. 37, № 2]. А в варианте, зафиксированном В. Дубравиным в Конотопском районе Сумской области, среди других сюжетных мотивов имеется также мотив прилета гулей [14, с. 278].

Строфа вариантов песни двустрочная, в каждой строке от шести до восьми слогов текста. При этом в каждом отдельном варианте слоговая структура строфы более или менее устойчивая. Так, в записи из с. Карпилевка Козелецкого района строки шестисложные, в записи из с. Глиненки Репкинского района и с. Бочечки Конотопского района – семисложные, в записи из с. Мнів Черниговского района численность слогов колеблется от шести до восьми. Можно сделать вывод, что в вариантах этой песни стихосложение

имеет в основе шесть слогов, которые могут быть расширены за счет добавочных слов до восьми.

Интонационное наполнение вариантов песни достаточно разнообразное. Здесь есть повторение одной восходяще-нисходящей мелодической формулы, равной одной строке вербального текста (с. Карпилевка). Иногда эта интонация заканчивается конечным восходящим призвуком (вариант из с. Мнѐв). Комплекс из двух контрастных интонаций – нисходящей и восходящей – в рамках одной строки вербального текста присутствует в варианте из Сумской области, в более низком и более высоком регистрах – в записи В. Дубравина из с. Глиненка. В вариантах с Сумщины и Житомирщины (с. Чоповичи) можно наблюдать свободную последовательность двух и более формульных интонационных комплексов. Во всех мелодиях преобладает минорный лад.

Стойкую контаминацию колыбельной песни о прилете гулей (ДС-КС-05) с песней-просьбой к коту не ходить по хате, не будить дитя (ДС-КС-07) наблюдаем в записи М. Пилипчак из с. Новые Петровцы Вышгородского района Киевской области [10, с. 56, № 26]. Благодаря контаминации разные песни как будто перетекают одна в другую, как, например, в записанной В. Дубравиным «Ой люлі, коток». В ней объединены сюжеты: 1) о коте и мышке (просьба к коту поймать мышку и бросить ее в колыбель, чтобы ребенок уснул); 2) просьба к коту не ходить по хате, не будить младенца [12, с. 193-194]. Песни о коте являются преобладающими в украинском колыбельном фольклоре, что подтверждает народное название колыбельных «співати кота».

Песня-предупреждение коту не ходить по хате (ДС-КС-07) является одной из наиболее распространенных в корпусе колыбельных песен, в частности в центральном и восточном Полесье. Ее четырехстрочный вариант записан нами в Малинском районе Житомирской области [9, с. 53, № 3]. Он имеет нетипичный для колыбельных песен напев, состоящий из четырех сегментов – aa:bb<sub>1</sub>; объем напева – минорный трихорд со вспомогательной субсекундой и начальной субквартой.

Записи с Киевского Полесья [10, с. 57-58, № 29-30] с сюжетным мотивом наказания ребенка розгами за то, что он не спит, имеют строфу с шестью-восемью слогами в строке. В основе мелодии лежит повторение формульной интонации, которая равна песенной строке. В записи из с. Горобовичи эта интонация восходяще-нисходящая, в варианте из с. Лука (оба села из Киево-Свято-

шинского района) – формульная, которая явно делится на два более коротких контрастных сегмента. Кроме того, в мелодиях этих песен присутствует еще одна, отличная от остальных интонация, которая появляется нерегулярно (в записи из с. Горобовичи – нисходяще-восходящая /т. 5 и т. 9/, а в варианте из с. Лука – целостная восходяще-нисходящая, отличающаяся от контрастно-интонационной основной формульной /т. 13-14/).

Сюжетные мотивы просьбы к коту не будить младенца, угрозы физического наказания кота или ребенка характерны для многих восточнукраинских колыбельных песен. Песня, содержащая угрозу наказания кота, имеет локальное распространение и зафиксирована преимущественно на Черниговском Полесье. Распространенный сюжетный мотив запрета коту (котам) гудеть (ДС-КС-06), ходить по дому (ДС-КС-07), будить ребенка, ходить в сад, пугать детей (ДС-КС-08) тут приобретает новое значение. В варианте из с. Форостовичи Новгород-Северского района [12, с. 193] кошку просят не ходить по камышу, пока мать не усыпит ребенка.

Но наиболее распространен в этом этногеографическом ареале мотив угроз коту (кошке) побоями за непослушание. Если кот будет ходить по лавке, то его будут бить по лапке, если по мосту (столу) – будут бить по хвосту, если по полке – будут бить по морде. Естественно, что тут определяющее значение имеет рифма: лавке – лапке, мосту – хвосту. Эта колыбельная наиболее близка песне «Котику сіренький» (ДС-КС-07), поэтому ей присвоен каталожный код ДС-КС-07а.

Строфы вариантов песни двустрочные семи-восьмисложные, они с трудом поддаются сегментации. Каждую строфу либо целую песню сопровождает убаюкивающий рефрен «А-а-а». С точки зрения мелодики тут можно выделить два интонационно-формульных типа: 1) целостная восходяще-нисходящая интонация отвечает несегментированной строке строфы (с. Червоний Мак Менского района) (см. *пример 3*), которая в записи из пгт Репки Репкинского района завершается восходящим терцовым послезвучием [12, с. 188]; 2) восьмисложная песенная строка делится на два сегмента – 5+3, каждому из которых соответствует более короткая интонация; при этом вторая интонация контрастирует первой своей протяженностью (вариант из с. Сахновка Менского района с обозначениями дифтонгов [13, с. 168]) либо восходящим интонационным движением вопросительного характера [12, с. 189]. Всем вариантам присущи минорный лад в объеме трихорда или тетрахорда и на-

чало интонирования с субкварты. При этом убаюкивающий рефрен «А-а-а» представлен нисходяще-восходящей интонацией на III–I–III ступенях основного минорного трихорда.

3

### Люлі, люлі (ДС-КС-05)

♩ = 90

Лю - лі, лю - лі, на - ле - те - лі се - рі гу - лі

да й по - се - лі на во - ро - тех - А що та - бе, Люд - ка, да - ті?  
у чер - во - нень - ких ча - бо - тех.  
Да - вай гу - лі гур - ко - ва - ті,  
да - вай в Лю - доч - ки пи - та - ті:

Да ца - лун - ці пуд га - лов - кі, а м'ят - ки пуд п'ят - кі

шоб бу - ло м'я - кень - ко спат - кі.

Люлі, люлі,  
Налетелі сері гулі  
Да й посели на воротех  
У червоненьких чаботех.  
Давай гулі гурковаті,  
Давай в Людочки питаті:  
– А що табе, Людка, даті?  
Да цалункі пуд галовкі,  
А м'тки пуд п'яткі,  
Шоб було м'якенько спаткі.

Зап. 30 июня 2010 г. Л. Ефремовой, И. Коваль-Фучило в с. Мнів Черниговского р-на Черниговской обл. от Бородиной Екатерины Ионовны (1936 г. р.). Расшифровка Л. Ефремовой.

В колыбельной песне «Ой ти, коту, коток» («Коту, коту, коточок», ДС-КС-10) котику предлагают спрятаться в уголок и не будить деток. Песенная строка колыбельной насчитывает шесть-семь слогов. Интонационная волна, которая начинается с субкварты минорного трихорда, соответствует целой песенной строке (запись из Бородянского района). В другой записи (из Киево-Святошинского района) волна охватывает две строки, как и последующая, интонационно контрастирующая ей. Поэтому обычная двустрочная строфа оказывается интонационно объединенной в четырехстрочную.

В исполнении колыбельных песен разными певцами можно выделить несколько основных тенденций: 1) максимально точное

воспроизведение песни, иногда в сокращенном виде, если исполнитель не помнит полного текста; 2) исполнение ряда песен на одну мелодию соответственно практике пения над колыбелью; 3) использование одного сюжетного мотива для дальнейшей импровизации текста на собственное усмотрение. Последнюю тенденцию наблюдаем в исполнении вариантов песни «Ой ти, котик сірий» (ДС-КС-12). В ней исходный сюжетный мотив поощрения котика к работе (вымести сени) разрастается до сюжетно развитой песни-диалога, в которой кот перепоручает работу бабушке (запись от переселенки из Полесского района Киевщины) или кота дополнительно просят накормить кур (в варианте с Черниговщины [16, с. 26-27]).

В вариантах песни о вороватом коте «А люлі, люлі, коток» (ДС-КС-13) обычно кота бьют за украденное и просят больше не красть, а учиться работать. А в записях с Житомирского Полесья оказывается, что украденный мед съела баба и переложила вину на кота [2, с. 240-241, № 688]. Речь идет о записях М. Гайдая и Е. Ефремова из Коростенского района и Л. Ефремовой из Малинского района [9, с. 58, № 4-5]. В то же время колыбельная песня «Пішла киця по водицю» (ДС-КС-14) в записи В. Дубравина с Черниговского Полесья имеет полностью традиционный текст [12, с. 185-186, вар. Б, В]. От О. О. Макаренко Дубравин зафиксировал песенную импровизацию на основе песни «На кота воркота» (ДС-КС-18) об угрозе наказания ребенку, который не хочет засыпать [12, с. 186].

Только на Житомирском Полесье можно встретить колыбельные песни западного типа (КЗ). Тут М. Гайдаем записана колыбельная «Ой, вирвалася учинонька тонкая» (ДС-КЗ-01 [2, с. 156, № 406]), типичная для западноукраинской традиции. Польские влияния проявляются в колыбельной песне «А-а, люлі, спатки» (Коростенщина) [9, с. 62, № 13] с распространенным сюжетным мотивом западноукраинских колыбельных об оставлении младенца матерью. Большинство восточных колыбельных песен трех-четырёхстрочные, западные – двустрочные.

Похожие по напеву колыбельные песни про бабу записаны в Житомирской («Люлі, люлі, люлюта» [9, с. 62, № 12]) и Черниговской («Ай ну, люлі, гу-та-та» [8, с. 98-99]) областях. Влияние русских колыбельных проявляется в использовании сюжетного мотива запрета ребенку ложиться с краю и припевке «Баю, бай», характер-

ных для записей с востока исследуемого региона – Черниговского [11, с. 38, № 5] и Сумского [14, с. 280] Полесья.

Детские потешки – это народные попевки, которые исполняются взрослыми в игровой форме. К ним относятся чукикалки и игровые песенки для младшего возраста. Во время пения дети активно вовлекаются в игровой процесс.

К. Квитка записал детскую песенку-потешку «Мишечки-скроботушечки» в г. Звягеле Луцкого уезда на Волыни (ныне г. Новоград-Волынский Житомирской области) [7, с. 328, № 40]. Среди распространенных на Полесье потешек – варианты песни «Ладушки» (ДС-ЗІ-01) [10, с. 65, № 47; 11, с. 38, № 6]. От носителей фольклора Коростенского и Емильченского районов нами были записаны варианты игровой потешки «Кую, кую, чобіток», ДС-ЗІ-04 [9, с. 63, № 14-15]. Существует также запись этой песни, сделанная на Киевском Полесье [10, с. 65, № 46].

Во время пестования ребенка взрослые подбрасывают его, чукикают (качают на колене или ноге), исполняя песни-чукикалки. В Малинском районе нами записана чукикалка «Гоп, чук, гоп, чук-чук» (ДС-ЗЧ-01) [9, с. 63, № 16]. В Звягеле К. Квитка записал чукикалку «Гопа, гопа, гопапа» (ДС-ЗЧ-02) от Ольги Косач (писательница, мать Леси Украинки; псевдоним – Олена Пчилка), а также аллегорическую шуточную детскую песенку «Два півники, два півники горох молотили» (ДД-ПТ-02) [7, с. 154, № 490-491].

Ритмика песенок-потешек преимущественно простая, двудольная, соответствующая движениям взрослого и ребенка. Мелодика в основном речитативная или речитативно-шуточная, понятная детям. Чаще всего эти песни ритмично проговаривают или исполняют речитативом. Так, исполнитель песни «Куй, куй, чоботок» сказал: «А что ее петь, она ж на одной ноте?»

Именно детские песенки принадлежат преимущественно к песенным речитативам. Среди них наиболее распространены зазывалки дождика и солнышка: «Дощіку, дощіку, полини, полини» (ДС-ЗД-01) в записи М. Гайдая с Житомирского Полесья [1, с. 38, № 1] и в записи Л. Ефремовой с Киевщины [10, с. 66, № 52].

4

#### Іди, іди, дощику (ДД-ЗД-01)

♩ = 126 Швиденько

І - ди, і - ди, до - - щи - ку,



Іди, іди, дощику,  
 Звару тобі борщику  
 В полив'янім горщику.  
 [Тобі каша, мені борщ,  
 Щоб ішов сильніший дощ.]

Зап. 2.09.2015 г. Л. Ефремовой, Е. Яринчиной, Д. Белобородовой в с. Великая Бугаевка Васильковского р-на Киевской обл. от переселенки из с. Лубянка Полесского р-на Киевской обл. Шевченко Надежды Михайловны (1952 г. р.). Расшифровка Л. Ефремовой.

Особой популярностью у детей пользовались зимние праздники, во время которых они обходили дворы, исполняя детские колядки, щедровки и засевалки. Родичи и соседи вознаграждали ребятню за стихотворное проговаривание, речитативное скандирование, приближенное в исполнении детей к пению. Одной из наиболее распространенных на восточном и центральном Полесье является детская колядка «Коляд, коляд, колядница» (ДД-КЩ-01), представленная несколькими вариантами из Житомирской области: из Искорости на Овруччине (ныне Коростенский район) в записи М. Гайдая, из с. Фёдоровка Новоград-Волинского района (экспедиционная запись), из с. Новобратское Малинского района в записи Л. Ефремовой [9, с. 65-66, № 19-21]. На Черниговщине М. Мышастый записал целый ряд детских щедровок, в которых фигурирует некая волшебная «пужка»: где она махнет, там жито растет. Щедровальники просят у хозяев вознаграждения, угрожая навредить волам [11, с. 41-44, № 14-17]. Однако наибольшее распространение в регионе приобрела щедровка «Щедрик-ведрик» (ДД-КЩ-08), записанная на Житомирщине [17, № 8] и Черниговщине [15, с. 32, № 15; 12, с. 60, вар. А, Б, В].

Большинство детских колядок и щедровок имеют речитативный склад мелодии типа скандирования:

5

### Коляд, коляд, колядница (ДД-КЩ-01)

♩=120 Швиденько

8 1. Ко - ляд, ко - ляд, ко - ляд - ни - ця, доб - ра з ме - дои па - ля - ни - ця,  
 8 2. а із ма - ком не та - ка, дай - те, ді - ду, пя - та - ка,  
 8 3. А пя - так - не гро - ші, дай - те руб хо - ро - ший!

1. Коляд, коляд, колядниця,  
Добра з медом паляниця,
2. А із макомне така,  
Дайте, діду, пятака.
3. А пятак – не гроші,  
Дайте руб хороший!

Зап. в 2012 г. Л. Ефремовой в с. Новобратское Малинского р-на Житомирской обл. от Дудченко Анатолия Романовича (1953 г. р.). Расшифровка Л. Ефремовой.

Легче всего скандировать в парном метре со стиховым ритмом четырехсложника. В основе скандирования лежит преимущественно формульная интонация в узком звуковом диапазоне (секунда–кварта). В различных случаях эта формульность может быть как очень устойчивой, так и варьированной в достаточно широких границах.

**Заключение.** Анализ детского песенного фольклора центрального и восточного украинского Полесья свидетельствует о богатстве и региональном своеобразии этого глубоко самобытного слоя народной нематериальной культуры. Имея многочисленные параллели с общеукраинским и, шире, восточнославянским народным творчеством, детский песенный фольклор данного региона отличается некоторыми специфическими текстами (угроза наказания кота за непослушание), мелодическими (архаика полесского пения) и языковыми особенностями (диалектные проявления фонетики в виде дифтонгов, особенности говора, местные слова и словосочетания). Данные, изложенные в статье, позволяют выявить как общенациональные, так и региональные черты детского песенного фольклора.

#### **Список использованных источников**

1. Дитячі пісні та речитативи / упор.: Г. Довженок, К. Луганська. – Київ: Наук. думка, 1991. – 448 с.: нот.
2. Дитячий фольклор. Колискові пісні та забавлянки / упор., прим. Г. Довженок; нот. матеріал підгот. К. Луганська. – Київ: Наук. думка, 1984. – 472 с.: нот.
3. Єфремова, Л. Частотний каталог українського пісенного фольклору: в 3 ч. / Л. Єфремова – Київ: Наук. думка, 2009. – Ч. 1: Опис. – 720 с.
4. Заглада, Н. Побут селянської дитини: матеріали до моногр. с. Старосілля / Н. Заглада // Матеріали до етнології. – Київ: Держтрест «Київ-Друк», 1-ша фото-літо-друкарня, 1929. – Т. 1. – 182 с.
5. Золоті ключі: пісенник: в 2 вип. / упор. Д. Ревуцький. – Київ: Мистецтво, 1965. – Вип. 1. – 148 с.

6. Золоті ключі: пісенник: в 2 вип. / упор. Д. Ревуцький. – Київ: Мистецтво, 1968. – Вип. 2. – 140 с.

7. [Квітка, К.] Українські народні мелодії: у 2 т. / зібрав Климент Квітка. – Т. 2. – Київ: Слово, 1922. – XII, 236 с. з нот.

8. Клен було, чим не дерево: українські народні пісні у записах Надії Данилевської та Миколи Ткача. – Ніжин: Пилипенко Н. В., 2014. – 252 с.: нот.

9. Народні пісні Житомирщини (з колекцій збирачів фольклору) / упор. та вступ. ст. Л. Єфремової; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ: Наук. думка, 2012. – 723 с.: ноти, карти.

10. Народні пісні Київщини (з колекцій збирачів фольклору) / упор. та вступ. ст. Л. Єфремової; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ: Логос, 2017. – 696 с.: ноти, карти.

11. Народні пісні Чернігівщини (з колекцій збирачів фольклору) / упор. та вступ. ст. Л. Єфремової; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ: Логос, 2015. – 758 с.: ноти, карти.

12. Народні пісні Чернігівщини у запису Валентина Володимировича Дубравіна / упор. та ред. В. Дубравіна. – Чернігів: ДКП РВВ, 2001. – 364 с.

13. Ой ти, просо-волоото: українські народні пісні у записах Надії Данилевської та Миколи Ткача / упор. Н. Данилевська. – Ніжин: Аспект-поліграф, 2008. – 232 с.

14. Пісні Сумщини: фольклорні записи Дубравіна В. В. – Київ: Муз. Україна, 1989. – 504 с.: нот.

15. Українські народні пісні в записах Михайла Гайдая / Г. Скрипник (гол. ред.); наук. ред. і упор. М. Гайдай; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2010. – 304 с.

16. Чумарочка рябесенька: українські народні пісні у записах Надії Данилевської та Миколи Ткача / упор. Н. Данилевська, М. Ткач. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2011. – 224 с.

17. Щедрий вечір. Ой радуйся, земле, Син Божий народився (новорічно-різдвяні співи з Житомирщини) / зап. Л. Адамович [та ін.]; упор. та вступ. ст. Л. Єфремової; передм. Л. Адамович; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Київ: Логос, 2013. – 200 с.: ноти.

### Summary

Central and eastern Ukrainian Polessie is a territory that arouses a considerable research interest among linguists and ethnomusicologists. In the context of identifying the peculiarities of the song folklore of this region, it is especially important to study the repertoire and style features of children's song folklore in well-known publications and archival sources. The article considers the most common lullabies in the region, children's nursery rhymes, barkers, teasers, counting rhymes in the aggregate of their variants and rare examples of children's folklore. The linguistic features of verbal texts, the form of stanza and versification, as well as the musical features of tunes are also analyzed.

Стаття поступила в редакцію 9.10.2020 г.

## Особенности бытования кобыза и кобызовой музыки на современном этапе

*Развитие кобызовой традиции в XX в. привело к коренной трансформации и переосмыслению значения, функции и самой конструкции инструмента. В 1940–50-х гг. инструмент был реконструирован А. Жубановым в новую, предназначенную для оркестра разновидность – прима-кобыз. Современное кобызовое искусство, с одной стороны, неразрывно связано с древней традицией игры на кобызе; с другой стороны, это уже совершенно иной музыкально-творческий феномен. В данной статье представлен обзор практики функционирования кобыза и кобызовой музыки в XX в.*

**Введение.** Вступление Казахстана в состав СССР сопровождалось коренным изменением прежнего общественного уклада и постепенным переходом к индустриальному типу общества и новому типу культуры. Социалистический период внес много нового и в общественную жизнь страны, и в социально-художественную практику. Это время было связано с зарождением в СССР, частью которого был Казахстан, культуры нового типа, с формированием системы профессиональной музыкальной организации по типу европейской.

Реализация новых задач культурного строительства обусловила большие изменения в структуре общества и культурной политике. «Всероссийское совещание по национально-музыкальной работе 1931 года полностью утвердило классовый подход в вопросах развития музыкального творчества. С этого времени развитие музыки находилось под контролем партийных органов, руководящие директивы которых существенно ограничивали творчество. Для азиатских республик была определена генеральная линия – освоение форм и жанров европейской традиции. Классовая теория о двух культурах подразумевала, с одной стороны, развитие национальной музыки, с другой стороны, сближение народов и, соответственно, их культур», – так описывает это сложное время У. Джумакова [3, с. 66].

**Основная часть.** «Классовый подход» напрямую коснулся социальной жизни кобыза<sup>1</sup>: в первые же годы советской власти ин-

---

<sup>1</sup> Кобыз – казахский национальный струнный смычковый музыкальный инструмент. На старинном кобызе две струны делались из конских волос

струмент и его носители были подвергнуты жестоким гонениям, как чуждые советской идеологии «шаманские» элементы. Вместе с тем в середине 30-х гг. XX в. открывается новый этап в истории развития кобыза. Тогда на судьбу инструмента решающее влияние оказали меры по освоению Казахстаном несвойственных для традиционной культуры казахов ансамблевых и оркестровых форм исполнительства, которые мыслились как средство обогащения национальной культуры достижениями европейской музыки, повышения ее профессионального уровня.

Создание национальных форм ансамблевого и оркестрового исполнительства потребовало существенной реконструкции традиционных народных инструментов, в том числе кобыза. Под руководством А. Жубанова мастерами И. Романенко и К. Касымовым для нужд оркестровой практики было создано целое семейство струнно-смычковых кобызовых инструментов – кобыз-прима, кобыз-альт, кобыз-контрабас.

Первым этапом в реконструкции инструмента стало рождение трехструнного кобыза: сначала на двухструнном кобызе была установлена мензура, а затем прибавлена третья струна. Традиционные струны из конского волоса были заменены двумя жильными и одной металлической. Жильные струны придали кобызу новую тембровую окраску и более мягкое звучание.

Первыми исполнителями на трехструнном кобызе стали народные артистки КазССР Г. Баязитова и Ф. Балгаева. Они вошли в историю искусства Казахстана и как первые исполнительницы произведений для усовершенствованного кобыза, созданных казахскими советскими композиторами (инструментальные пьесы А. Жубанова «Ария», «Романс», «Коктем»). С именами этих двух ярких исполнительниц связано и введение в сольную кобызовую исполнительскую практику скрипичных произведений малой формы зарубежных композиторов (П. Чайковский. «Мелодия»; К. Сен-Санс. «Лебедь»; С. Рахманинов. «Вокализ»; Ф. Верачини. «Ларго»; Н. Падганини. «Кантабиле» и др.).

---

или верблюжьих жил. Отсюда и название инструментов: кыл-кобыз (кыл – конский волос), нар-кобыз (нар – одногорбый верблюд). Позднее появились инструменты с металлическими струнами – жез-кобыз. Кобыз делали из цельного куска дерева. Открытый корпус и струны кобыза из пучка 30–60 некрученых конских волос способствуют формированию очень густого, богатого обертонами тембра.

Трехструнный кобыз просуществовал 20 лет, с 1937 по 1957 г. [см. об этом: 2, с. 21]. Он использовался в ансамблевом и сольном исполнении, а затем вновь подвергся реконструкции, вызванной потребностью расширения европейского классического репертуара.

Последний этап реконструкции кобыза был связан с добавлением четвертой струны и уподоблением строя инструмента скрипичному. Результаты проведенных научно-практических экспериментов максимально приблизили национальный инструмент к европейской скрипке, еще больше отдалив его от традиционного звучания.

Окончательное закрепление в музыкальной практике четырехструнного кобыза сопровождалось совершенствованием игры на инструменте и дальнейшим расширением репертуара. Выпускница скрипача И. Лесмана, народная артистка КазССР профессор Ф. Балгаева синтезировала некоторые принципы игры на традиционном кыл-кобызе с приемлемыми методическими положениями скрипичной и виолончельной школ. На этой базе ею была создана оригинальная (авторская) методика преподавания игры на прима-кобызе.

Таким образом, освоение европейской традиции в Казахстане началось с кардинального и имеющего далекие последствия для традиционной культуры шага – смены тембровзвучания, которое фактически означало «драматическую ломку национального звукотворчества» [3, с. 133]. Создав определенные условия для акустического, динамического, виртуозно-технического совершенствования инструмента, для расширения репертуара, реконструкция кобыза существенно ослабила его этническую идентификацию, приблизив качество звука инструмента к европейскому стандарту.

В конце 1950-х гг. дирижер Ш. Кажгалиев включил четырехструнный кобыз в состав созданного А. Жубановым в 1934 г. оркестра казахских народных инструментов, и именно эта версия оркестровой звучности взяла на себя роль носителя национальной темброво-звуковой модели казахской инструментальной музыки.

Оркестр народных инструментов быстро завоевал общественное признание и прочно закрепился в музыкальной практике. Он использовался в функции сопровождения солистов-певцов, в его репертуар входили переложения русской и европейской классической музыки, переложения кюев и новые произведения, создаваемые специально для оркестра (С. Мухамеджанов. Симфоническая

поэма «Куаныш Отаны» /1952/; М. Койшибаев. Симфония «Курмангазы» /1959/; Е. Рахмадиев. Симфонические поэмы «Амангельды» /1956/, «Толгау» /1960/; К. Кумысбеков. «Легенда-поэма об Ыхласе» /1967/).

Однако уже к середине 1970-х гг. в Казахстане наблюдается усиление композиторского, исполнительского и научного интереса к исконным тембрам и национальной звуковой палитре, к звучанию «чистых», неусовершенствованных музыкальных инструментов. Этому содействовало сразу несколько социокультурных факторов.

Во-первых, в композиторском творчестве тенденция вовлечения традиционного национального инструментария в партитуры симфонических опусов носила «общесоюзный» характер, и Казахстан, как неотъемлемая часть СССР, должен был, «шагая в ногу со временем», отразить ее в национальном композиторском творчестве.

Во-вторых, к этому времени произошел значительный сдвиг в исследовании и реконструкции древнего казахского инструментария. Именно в этот период начинается исследовательская деятельность казахского ученого Б. Сарыбаева, с именем которого связано своеобразное возрождение традиционной казахской музыки через возвращение к жизни многих утраченных древних музыкальных инструментов.

В-третьих, находки Сарыбаева стали мощным стимулом для активизации деятельности различных фольклорно-этнографических ансамблей, а также для создания фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы» под руководством Н. Тлендиева. Основанный на исконном звучании древних казахских инструментов, оркестр Тлендиева противопоставил более нейтрально звучащему Казахскому государственному академическому оркестру народных инструментов (далее Оркестр народных инструментов) им. Курмангазы богатство национальных тембровых красок, их близость к «этническому темброидеалу».

И наконец, нельзя забывать, что именно рассматриваемый период характеризуется распространением в мировой науке новых парадигм в области этномузыказнания, которые составили фундамент для объективной оценки музыки неевропейских народов на местах. В СССР и Казахстане активно развивается музыкальное востоковедение, формирующее «неевропоцентристский взгляд» (А. Мухамбетова) на казахскую традиционную музыкальную культуру.

Наличие древних инструментов позволило оркестру «Отрар сазы» познакомить слушателей с самобытными образцами национального музыкального творчества. Именно такую цель поставил перед оркестром его первый художественный руководитель и главный дирижер, народный артист СССР, лауреат Государственной премии, Халық Қаһарманы (рус. Народный Герой), видный общественный деятель, композитор Нургиса Тлендиев. Он сумел на практике показать, что незаслуженно вытесненные из повседневного функционирования казахские традиционные инструменты не исчерпали своего творческого потенциала.

Концертная практика оркестра выявила способность казахских народных инструментов не только исполнять произведения малых форм, но и воплощать крупные драматические замыслы. Коллектив сохранил в своем репертуаре как образцы казахского музыкального фольклора, так и постоянно обновляемые обработки народной и устно-профессиональной музыки, выполненные с учетом современных выразительных и тембровых возможностей оркестрового звучания.

Еще один фольклорно-этнографический ансамбль – «Сазген сазы»<sup>1</sup> – был создан в 1981 г. на базе Республиканского музея казахских народных инструментов. «Сазген сазы» – детище выдающегося музыкального исследователя, видного государственного деятеля, историка, ученого-этнографа Узбекали Жанибекова. Репертуар ансамбля составили образцы казахского фольклора и устно-профессиональной музыки – произведения Курмангазы, Сугура, Таттимбета и др.

Большой успех ансамбля показал, что колорит и тембровое звучание национальных инструментов по-прежнему сохраняют свою востребованность и притягательность в национальной среде.

Позже по примеру и подобию «Сазген сазы» по всей республике начали создаваться многочисленные фольклорно-этнографические ансамбли, в которых традиционный кобыз нередко использовался одновременно с усовершенствованной разновидностью инструмента. Кроме того, вплоть до конца 1960-х гг. функционирование традиционного кобыза распространялось на его участие в оркестре казахских народных инструментов, где он исполнял партию альты.

---

<sup>1</sup> Первоначально ансамбль назывался «Сазген».



Возрождение сольного исполнительства на кобызе началось в 1968 г., когда в Алма-Атинской консерватории им. Курмангазы по инициативе ее ректора Е. Рахмадиева на подготовительном отделении открылся класс кыл-кобыза и был осуществлен первый набор студентов. В качестве преподавателя был приглашен известный кобызист Ж. Каламбаев (1909–1969), однако болезнь и преждевременная смерть не позволили ему довести свой класс до выпуска. Из-за отсутствия другого преподавателя администрация вуза встала перед необходимостью переориентировать студентов кыл-кобызистов на обучение по смежным направлениям подготовки – в качестве исполнителей на бас-домбре, контрабас-домбре, бас-кобызе и даже на ударных инструментах, востребованных в практике оркестрового исполнительства. Однако к началу очередного учебного года ситуация разрешилась. Педагогом по кыл-кобызу стал ученый-музыковед Б. Сарыбаев.

Как вспоминает первый выпускник консерватории по классу кыл-кобыза, а ныне профессор кафедры кобыза и баяна Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Б. Косбасаров, Сарыбаев «всегда говорил, что основной целью функционирования класса кыл-кобыза в консерватории должно быть сохранение способов исполнения кюев именно в соответствии с существующей традицией» [цит. по: 2, с. 85]. Но кобыз, который использовался в то время в консерваторской учебной практике, был далек от оригинального традиционного инструмента. Это был составной (не цельный) инструмент с закрытой поверхностью, нижняя часть деки которого была сделана из кожи, верхняя, с приклеенным грифом, – из фанеры. Вместо смычка от кобыза использовался смычок от скрипки или виолончели, постановка которого была ближе к виолончельной. Только намного позже, «порывшись в исторических материалах, посоветовавшись с мастерами, изготавливавшими кобыз, мы реконструировали его первоизданную старинную уникальную форму», – говорит Косбасаров [Там же].

Кроме того, обучение игре на казахских народных музыкальных инструментах в консерватории сопровождалось параллельным освоением нотной грамоты, учебных дисциплин европейской образовательной системы (сольфеджио, гармония и т. д.), обязательным участием в учебном оркестре народных инструментов и разучиванием кюев по нотам. Такая форма обучения лишала учеников способности импровизировать, создавать собственные кюи в рамках национальной традиции, что стало одной из причин стагнации традиционной ветви сочинительства [см. об этом: 2, с. 28].

Следующим педагогом по кыл-кобызу в консерватории стал Даулет Мыктыбаев (1905–1976), перенявший, как мы уже отмечали, исполнение кюев от Тусупбека, сына Ыхласа Дукенова. Вместе с мастерством исполнения кобызовых кюев Мыктыбаев привнес в консерваторское обучение словесную часть традиции – легенды, связанные с историей возникновения кюев. Однако в концертной практике легенды не рассказывали, так как эта часть кобызовой традиции не укладывалась в нормативы европейской концертной практики с номерной структурой концерта.

Тогда же по инициативе Сарыбаева был создан ансамбль древних музыкальных инструментов «Ғасырлар үні», в составе которого, а также в качестве сольных исполнителей студенты консерватории по классу кыл-кобыза начали выступать на радио и телевидении.

Первый выпуск студентов консерватории по классу кыл-кобыза состоялся в 1975 г. Параллельно велась подготовка специалистов по классу усовершенствованного кобыза. После И. Лесмана первым национальным кадром, обучавшим игре на прима-кобызе в Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, стала уже упомянутая ранее Ф. Балгаева. Она вела интенсивную концертно-исполнительскую, педагогическую и научно-методическую деятельность. В ряду ярких выпускниц – исполнительниц на прима-кобызе того времени – З. Бейсембаева, М. Каленбаева, Г. Молдакаримова, Р. Мусаходжаева, К. Уразалиева.

Уже к концу 1970-х гг. исполнители на прима-кобызе достигли больших успехов на международном уровне, демонстрируя наличие в республике сильной исполнительской школы. Среди ярчайших исполнителей на четырехструнном кобызе следует выделить народную артистку КазССР Меруерт Каленбаеву. Ее творческий путь тесно сопряжен с концертной деятельностью Оркестра народных инструментов им. Курмангазы и педагогической работой в Казахской национальной консерватории им. Курмангазы. Как солистка и концертмейстер оркестра Каленбаева часто представляла современную форму исполнительства на кобызе в странах ближнего и дальнего зарубежья, а на всесоюзной звукозаписывающей студии «Мелодия» была в свое время записана и выпущена авторская пластинка «Қобыз сазы» [см. об этом: 4, с. 20].

Другая представительница новой сольной кобызовой исполнительской традиции, ученица заслуженного учителя КазССР Д. Тезекбаева Галия Молдакаримова, в 1986 г. на I Межреспубликанском

конкурсе Закавказья, Средней Азии и Казахстана им. У. Гаджибекова стала лауреатом, завоевав диплом I степени и диплом за лучшее исполнение произведения У. Гаджибекова – Фантазии № 2 [см. об этом: 5, с. 38]. Уже легендарным событием считается ее блестящее выступление с симфоническим оркестром штата Индианаполис (США), где она исполнила Концерт для кобызы с оркестром С. Мухамеджанова, завоевав симпатии зарубежных слушателей. Игра Г. Молдакаримовой на кобызе отличалась виртуозностью и эмоциональной насыщенностью. Неслучайно ее талант высоко ценили Ф. Мансуров, А. Хачатурян, С. Мухамеджанов и многие другие выдающиеся музыканты.

Яркой исполнительницей на усовершенствованном кобызе являлась Раушан Мусаходжаева. Лауреат первой премии I республиканского конкурса, а также I Международного конкурса им. Курмангазы, в 1974 г. она по приглашению главного дирижера и художественного руководителя Оркестра народных инструментов им. Курмангазы Ш. Кажгалиева стала концертмейстером кобызовой группы оркестра, а с 1982 г. – концертмейстером в фольклорно-этнографическом оркестре «Отрар сазы» под руководством Н. Тлендиева. В составе этих оркестров исполнительница объездила многие страны мира, где представляла современную форму казахского кобызового исполнительства.

Выпускница школы для одаренных детей им. К. Байсеитовой Калия Шилдебаева-Уразалиева в 1979 г. после окончания Алма-Атинской государственной консерватории была направлена в качестве преподавателя в музыкальное училище им. П. И. Чайковского (Алма-Ата). В те же годы исполнительница солирует в составе Оркестра народных инструментов им. Курмангазы и фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы». В 1986 г. ее приглашают в качестве преподавателя по классу кобызы в музыкальную школу для одаренных детей им. К. Байсеитовой. Для расширения и обогащения концертного репертуара кобызистов Шилдебаева-Уразалиева выпускает сборники пьес для кобызы.

1970–80-е гг. стали временем интенсивного развития новых форм исполнительства в Казахстане, блестящего расцвета исполнительства на усовершенствованном кобызе, его международного признания. Параллельно с расширением концертной практики с участием усовершенствованного кобызы начинается создание соответствующего исполнительского репертуара, учебно-методической литературы. Одними из первых учебно-методических работ стали

«Школа игры на кобызе» (1946) и «Сборник уроков для кобыза» (1947) И. Лесмана. Были созданы произведения малой формы «Ария», «Коктем», «Жезкиік», «Вальс» А. Жубанова, «Поэма» М. Толебаева, «Элегия» С. Шабельского, «Танец» В. Великанова и многие другие произведения. В период с конца 1970-х по 1980 г. Д. Тезекбаев выпустил методическое пособие «Алғашқы қобыз үйрену мектебі», а также сборники произведений для кобыза «Төрт ішекті қобызға арналған пьесалар», «Қобыз сарыны». А в 1978 г. увидел свет сборник произведений «Қобызға арналған пьесалар» народной артистки КазССР, профессора Ф. Балгаевой. В сборник вошли пьесы, специально написанные для кобыза: «Бала-гулим» М. Аубакирова, Танец из оперы «Ер Таргын» Е. Брусиловского, «Романс» М. Койшыбаева, «Ария» А. Жубанова, «Толгау» М. Толебаева, «Алтай аясында» Х. Тастанова, «Конил куй» С. Мухамеджанова, Концерт для кобыза Л. Шаргородского – С. Шабельского.

В 1978 г. в свет вышла хрестоматия «Кобыз и кыл-кобыз» К. Шилдебаевой-Уразалиевой и А. Жумабекова. В нее были включены пьесы «Фантазия» Е. Усенова; «Романс» А. Бестыбаева; «Кюй толгау» Б. Далденбаева; «Абай табиғаты» Н. Тлендиева; «Еске алу» С. Еркимбекова; «Поэма» К. Кумысбекова; сюита из балета «Козы Корпеш-Баян сулу» и финал из сюиты «Боз-айгыр» Е. Брусиловского; обработки А. Толганбаева «Восточный танец» и «Бозжорга»; пьесы «Коныр», «Кара кемер», «Арнау», «Ансау», «Жаппас тарткан кюй» К. Шилдебаева; «Коркытты еске алганда» М. Мангытаева; «Арал муны», «Алтыншаш», «Акбота» А. Райымкуловой; «Сагым», «Толганыс», «Назерке» Е. Андосова; «Айналайын», «Жер-Ана» С. Абдинурова, «Абдиманап» А. Казакбаева.

В конце 1970-х – начале 1980-х гг. кобызисты обратили свое внимание на скрипичные произведения крупной формы – развернутые виртуозные сочинения и концерты. «Использование сольных народных инструментов в сопровождении фортепиано или в оркестре воспроизводило жанровую модель европейского типа инструментальной музыки. Произведения для сольных народных инструментов по преимуществу дублировали академические европейские музыкальные жанры. Названия они получали также в традициях европейского композиторского творчества. Наряду с обработками, транскрипциями для народных инструментов создавались концерты, сонаты» [3, с. 128], – отмечает У. Джумакова. Среди произведений крупной формы отечественных композиторов появились Концерт для кобыза и оркестра народных инструментов

С. Мухамеджанова и Концерт для кобыза и оркестра народных инструментов А. Жаксылыкова.

В 1970-е гг. начался новый этап возрождения кыл-кобыза. Как уже отмечалось, неоценимое значение в истории традиционного кобызового исполнительства имеет творческая деятельность выдающихся исполнителей, виртуозных кобызистов, первых педагогов Казахской национальной консерватории им. Курмангазы Ж. Каламбаева и Д. Мыктыбаева. В их исполнении впервые в истории казахского этномузыкального искусства была осуществлена запись кобызовых кюев на казахском радио.

Одним из первых и немногих, кто в полной мере перенял традиции и освоил искусство исполнительства на кыл-кобызе от великих последователей Коркыта, Ыхласа, Ж. Каламбаева и Д. Мыктыбаева, был Абдиманап Жумабекулы. В 1970 г. он был принят на подготовительный курс консерватории по классу кыл-кобыза. В 1977 г. после окончания консерватории его направляют на работу в республиканскую музыкальную школу-интернат им. А. Жубанова. Именно в стенах школы Жумабекулы открыл первый в республике класс кыл-кобыза, в который начали принимать одаренных детей [см. об этом: 6, с. 23].

В 1975 г. блестяще окончил консерваторию по классу кыл-кобыза у Д. Мыктыбаева и Б. Сарыбаева Базархан Косбасаров. Именно он стал первым автором методических и учебных пособий для кыл-кобыза. Его перу принадлежат также книги «Қоңыр саз», «Қоңыржай», «Қобыз өнері». Пропагандируя традиционный кобыз, Косбасаров выступал на больших сценах не только в Казахстане, но и в странах СНГ и Европы [см. об этом: 4, с. 24].

Названные выше исполнители являются одними из последних носителей древней кобызовой традиции. Их исполнения были зафиксированы в грамзаписях; именно на основе этого музыкального материала и систематизированы сегодня сведения относительно жанровой основы и репертуара кобызистов.

Большая часть этих записей была включена в уникальный проект «Мәңгілік сарыны», реализованный в рамках государственной программы «Культурное наследие» в 2008 г. Это грандиозный, масштабный, беспрецедентный в музыкальной практике Казахстана труд по подготовке, обработке, реставрации, оцифровке и выпуску CD-дисков произведений казахской традиционной музыки в аутентичном исполнении.

**Заключение.** Таким образом, в советский период кобыз функционирует в двух ипостасях – как традиционный и как усовершенствованный инструмент. Эта тенденция наглядно отражена в словах профессора А. Мухамбетовой: «В музыкальной культуре Советского Казахстана существует и поныне два течения. Одно преемственно связано с традиционной профессиональной музыкой, другое – новое, зародившееся в советскую эпоху – представляет собой профессиональное искусство европейского типа. Оба течения воплощают как бы противоположные качества национального – одно несет в себе тенденцию к кристаллизации унаследованных начал, другое стремится к расширению внешних связей. Но процесс взаимодействия национального и интернационального по своему протекает в каждом из них. В силу огромного различия музыкальных систем эти течения развиваются параллельно, хотя и взаимно используют друг друга» [1, с. 306-307].

Следует отметить, что возрождение в Казахстане традиционного кобыза, как и других традиционных музыкальных инструментов, характеризует новую ступень его социального функционирования, отмеченную «встраиванием» в новые формы бытования музыки в обществе и передачи художественного мастерства. В индустриальном обществе кобызовая музыка бытует в традиционной (сельской) и урбанизированной среде, однако ее носителями выступают уже не исполнители, воспитанные в индивидуальной системе обучения бесписьменной традиции «учитель – ученик», а музыканты, получившие профессиональное образование в системе европейского типа с применением письменных способов обучения.

Кобыз прочно утвердился в казахской музыке советского периода в качестве сольного, ансамблевого и оркестрового инструмента. Изменился социум, и эти изменения повлияли на форму, вид, структуру инструмента и восприятие кобызовой музыки в целом. Однако преемственность в эволюции древней традиции сохраняется, хотя и происходит смена механизмов ее функционирования, жанровое и стилевое обновление. Как подчеркивает У. Джумакова, «европейская концертная практика “перевернула” эстетические нормы традиционных жанров. Новый этап развития внес такие свойства, как виртуозность, стабильность формы, чисто инструментальный способ передачи содержания. Для традиционных жанров казахской музыки такие изменения были весьма существенными. Был осуществлен “перенос” из одной исполнительской традиции в другую» [3, с. 111].

### Список использованных источников

1. Аманов, Б. Казахская традиционная музыка и XX век / Б. Аманов, А. Мухамбетова. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – 544 с.
2. Аубакирова, Ж. Музыкальный голос Казахстана / Ж. Аубакирова. – Алматы: RUAN, 2014. – 192 с.
3. Джумакова, У. Творчество композиторов Казахстана 1920–1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности: исследование / У. Джумакова. – Астана: Фолиант, 2003. – 228 с.
4. Жумабекова, Д. Выдающиеся исполнители и деятели Казахстана: учеб. пособие / Д. Жумабекова. – Астана: ЕНУ им. Л. Н. Гумилева, 2005. – 90 с.
5. Утегалиева, С. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика / С. Утегалиева. – М.: Композитор, 2013. – 528 с.
6. Уразалиева-Шілдебаева, Ғ. Ғасырлармен үндескен қобыз / Ғ. Уразалиева-Шілдебаева. – Астана: Елорда, 2006. – 136 б. – На каз. яз.

### Summary

The development of the kobyz tradition in the 20<sup>th</sup> century led to a radical transformation and reevaluation of the meaning, function and design of the instrument. In the 1940s and 50s the instrument was reconstructed by A. Zhubanov into a new form intended for orchestra, i.e. – a prima-kobyz. The contemporary kobyz art, on the one hand, is inextricably linked with the ancient tradition of playing the kobyz; on the other hand – this is a completely different musical and creative phenomenon. This article provides an overview of the kobyz practice and kobyz music functioning in the 20<sup>th</sup> century.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

*Л. И. Сарварова*

## **Напевы *көйләп уку* в музыкально-поэтической традиции татар-мишарей: особенности ладомелодической организации**

*В статье рассматриваются свойственные музыкально-поэтической традиции татар-мишарей жанры *көйләп уку* (баиты, мунаджаты, книжные напевы), которые являются частью общетатарского этнокультурного пласта. Анализируются самобытные черты этих жанров, их ладовое строение и некоторые особенности ладомелодической организации.*

**Введение.** Татары-мишари – субэтническая группа в составе татар Волго-Уральского региона, расселенная на территории Татарстана, Чувашии, Мордовии, Пензенской, Нижегородской, Ульяновской, Самарской, Волгоградской областей. Жанровый состав песенной традиции татар-мишарей, музыкальная стилистика напевов – все отмечено своеобразием и самобытностью, что позволяет говорить об уникальности мишарской культуры, ее специфике в ряду других этнорегиональных фольклорных систем Поволжья и Приуралья. В исследовательской практике песенный фольклор татар-мишарей принято рассматривать как взаимодействие двух стилевых пластов: первый из них обозначается как собственно мишарский, специфический, второй же определяется как общетатарский и трактуется в качестве составной части единой фольклорной системы татарской общности. В качестве самобытных компонентов традиционной музыкально-поэтической культуры татар-мишарей принято выделять обрядовые напевы (календарные и свадебные) и лирические песни. Компоненты, сближающие татарско-мишарскую песенность с общетатарской традицией, связывают с комплексом «исламских» жанров – *көйләп уку*, представленных баитами, мунаджатами, книжными напевами, а также лирическими песнями позднего слоя.

**Основная часть.** Баиты, мунаджаты и книжные напевы – группа жанров, различия между которыми определяются содержанием поэтических текстов. Так, в баитах чаще всего повествуется о трагических событиях. Тематика мунаджатов может быть связана с прославлением Аллаха и его пророков, обращением к Аллаху с просьбой защитить от бед и горестей, расставанием с родным домом. Кроме того, в мунаджатах нередко повествуется о взаимоотношениях матери и ребенка. Ряд текстов посвящен воспеванию почи-



таемых сур Корана, священных праздников ислама и т. д. Книжные напевы – жанр, в основе которого лежит традиция чтения нараспев религиозных или дидактических книг («Бакырган», «Бәдәвам», «Кыссаи Йосыф» и др.). Преобладание в текстах религиозной тематики стало основанием для определения данной жанровой группы в качестве «исламской». Кроме того, в существующей литературе (филологической и этномузыкологической) байты, мунаджаты и книжные напевы характеризуются как повествовательные, лирико-эпические. Фрагменты из книг, равно как и поэтические тексты байтов и мунаджатов, фиксируются носителями традиции письменно в специальных тетрадах. Поэтическая строфа, как правило, организована последованием двух стиховых структур: АВ, нередко с повторенной второй строкой (АВВ); стих, в свою очередь, может быть представлен 12-, 14-, 15- и 16-слоговыми структурами.


Единство байтов, мунаджатов и книжных напевов определяется музыкально-стилевыми критериями: их «объединяет тесное родство – типологическое, генетическое, интонационное» [11, с. 14]. Кроме того, особо следует подчеркнуть, что связь текста и напева в байтах, мунаджатах и читаемых нараспев книгах осуществляется таким образом, что один напев может служить интонационной основой нескольких различных текстов или, наоборот, один и тот же текст может «прочитываться» с разным интонационным оформлением, т. е. исполняться на разные напевы [см. об этом: 11, с. 159-166]). *Көйләп уку* с татарского переводится буквально как «чтение нараспев», что отражает сущностную характеристику рассматриваемой жанровой группы. Напев в байтах, мунаджатах и читаемых нараспев книгах служит формой «озвучивания» поэтического текста, что дает возможность некоторым исследователям относить их к жанрам «сказываемого стиха» [11, 13]. В репертуаре народных исполнителей, как правило, имеется один или два (редко больше) напева, на которые они исполняют многочисленный корпус поэтических текстов.

Обращаясь к музыкальным свойствам напевов *көйләп уку*, отметим, что они обладают рядом устойчивых характеристик, к числу которых относятся: формульность ритмического строения; ангемитонная ладовая основа; преобладание определенных звуко-рядных структур (к которым относятся пентатоники *d* и *g*<sup>1</sup>);

---

<sup>1</sup> При описании звуко-рядных разновидностей пентатоники в данной статье используется буквенная система обозначений. В ее основе лежит единая

небольшой диапазон; силлабическое соотношение напева с поэтическим текстом, являющееся следствием практики «сказывания» стиха, когда поэтический текст не пропеваётся, а почти проговаривается.

В мишарской музыкально-поэтической культуре байты, мунаджаты и книжные напевы по степени популярности мало отличаются от традиционных напевов других субэтнических групп татар. Общими являются многие конкретные образцы данных жанров: среди байтов, например, большой известностью у мишарей пользуются «Зөлхабирә бәете», «Жиде кыз бәете», «Гайшә бәете», «Бичараны картка бирәләр», «Сак-Сок» [6, № 18-21, 28-29, 32а-32г]; к числу популярных мунаджатов относятся «Ул Мөхәмәт Мостафа!», «Диде Муса», «Әлвидаг!», «Мәрхәбә!», «Ана васыяте» [6, № 33-36б, 39а-46, 50]; из книжных напевов наиболее распространёнными являются образцы исполнения фрагментов поэтического текста «Мәүлид» [6, № 18-21, 28-29, 32а-32г, 65-67]. Эти же байты, мунаджаты и книжные напевы неоднократно фиксировались исследователями в регионах проживания иных этнических групп татар – казанских, сибирских [1, 3, 4, 7, 12]. Протяжённость образцов рассматриваемых жанров различна: количество куплетов может ограничиваться одним-двумя, но может достигать 25–30-ти; последнее – отнюдь не редкость, что свидетельствует о высокой степени сохранности «исламского» комплекса жанров у мишарей. Ритмическая организация напевов характеризуется опорой на характерные для данных жанров слогоритмические формулы типа .

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что представленная в мишарской среде традиция исполнения байтов, мунаджатов и книжных напевов в некотором смысле выходит за рамки общепринятых норм. Прежде всего это касается степени укоренённости традиции в повседневной жизни татар-мишарей. Во время фольклорных экспедиций наряду с напевами и поэтическими текстами общетатарского распространения нами было зафиксиро-

---

конвенциональная шкала:  $H - d - e - g - a - h - d' - e' - g' - a' - h'$ . Согласно этой системе, разновидности ангемитонной пентатоники именуется по главному опорному тону, расположенному, как правило, в нижней части звукоряда: терцсекстовая пентатоника 2232 будет обозначаться как лад  $g$ , терцсептовая пентатоника 3223 – как лад  $e$ , квартсекстовая пентатоника 2322 – как лад  $d$  и т. д.

вано большое количество неизвестных до сих пор образцов. Существовало, что поэтические тексты, сочиненные самими информаторами, составляют лишь незначительную часть; большинство же текстов, как отмечают сами исполнители, они усвоили от старшего поколения. Всего за период с 2000 по 2002 г. экспедиционной группой Казанской консерватории было зафиксировано более 150 образцов баитов, мунаджатов и книжных напевов. Объяснить причины столь высокого уровня жизнеспособности традиции *көйләп уку* в татарско-мишарской культуре достаточно непросто. Следует ли считать факт бытования среди татар-мишарей большого количества неизвестных исследователям образцов баитов, мунаджатов и книжных напевов результатом хорошей сохранности исследуемой традиции? Или же комплекс «исламских» жанров у мишарей изначально находился в определенных условиях, которые обеспечили высокую степень его развитости и «репертуарной» самостоятельности? Думается, что ответ на этот вопрос требует отдельного серьезного исследования.

Отмеченная нами автономность мишарского репертуара баитов, мунаджатов и книжных напевов в значительной степени обусловила своеобразие их ладомелодической организации. Как было указано ранее, для напевов повествовательных жанров характерны ангемитонная ладовая основа, выбор определенных звукорядных структур, небольшой диапазон, силлабическое соотношение напева со стихом. В мишарских селах нами было зафиксировано большое количество образцов другого типа. В качестве звукорядной основы в них может быть использована не только ангемитонная пентатоника, но и гемитонные звукоряды (см.: «“Ля иләһе иллә Аллаһе” әйтү кирәк һәр заман», «Куркудан телем тотлыкса, белгән сүзләрем тотлыкса», «Мәүлид» [6, № 37, 53, 66]. Одним из характерных примеров, иллюстрирующих данную особенность, является напев «Арлә суы бигрәк тирән» [6, № 11], основой которого является пентатонный звукоряд *e* с включением дорийской сексты:

1

2.И\_ке жи\_нә\_м(е) ба\_гы\_п(ы) то\_рып, су тө\_бе\_нә (й)с\_бә\_р(е) де\_ләр,  
 ү\_лек сә\_я\_гем се\_лке\_р(е) гә ча\_рша\_у\_ла\_ры\_н би\_рмә\_де\_ләр.

Напевы, основанные на ангемитонной пентатонике, также обладают отличительными свойствами: обращает на себя внимание их широкий диапазон, нередко превышающий октаву (см.: «Жиде кыз бәете», «Безне кунак иттегез сез, тәмле ашларыгыз белән», «Газраил жаным алганда» [6, № 19, 47, 56]). Важно отметить и то, как происходит освоение широкообъемного звукоряда. В байтах и мунаджатах мишарской традиции он зачастую охватывается в пределах одной мелодической попевки (сравним с напевами казанских татар, где звукоряды подобного объема встречаются преимущественно в лирических песнях и складываются за счет суммирования отдельных трихордовых попевок, каждая из которых не выходит за пределы кварты, квинты). Аналогию описываемой интонационной особенности можно обнаружить в лирических напевах тех же мишарей, а также тюменских татар [см. об этом: 12, с. 119]). Кроме того, наиболее распространенной звукорядной структурой в мишарских напевах *көйләп уку* является пентатоника *e*, в то время как у казанских татар большей популярностью пользуются звукоряды *d* и *g* [см. об этом: 10].

Еще одна особенность, характеризующая традицию *көйләп уку* татар-мишарей, связана с характером «распевания» поэтического текста. Силлабический принцип соответствия одного звука напева одному слогу поэтического текста для бытующих у мишарей байтов и мунаджатов не является универсальным. Более того, напевы, основанные на силлабическом соотношении поэтического текста и мелодии, являются скорее исключением, чем правилом. Гораздо более типичны образцы, мелодии которых богаты развитыми слогораспевами; количество звуков, соответствующих одному слогу, в каждом из них колеблется от двух до пяти (см.: «Арлө суы бигрәк тирән», «Мәүлид», «Бу дөнъяда гөнаһым күп» [6, № 13, 52, 66]). По широте дыхания и развитым слогораспевам многие из зафиксированных у мишарей напевов байтов и мунаджатов сопоставимы скорее с песенными мелодиями, чем с музыкальным компонентом традиционно «сказываемых» образцов повествовательной поэзии. Более того, с точки зрения ладового и мелодико-интонационного строения напевы *көйләп уку* обнаруживают близость к лирическим напевам – этнически репрезентативному жанру, своеобразной «визитной карточке» мишарского фольклора. Следует указать, что многослоговые лирические напевы татар-мишарей демонстрирует высокую степень типизированности, реализующуюся как в ритмической организации песенных образцов [см. об этом:

11], так и в их ладоинтонационном устройстве [см. об этом: 8]. Так, в ходе последовательного рассмотрения попевочного строения мишарских многослоговых напевов было выявлено, что они в полном смысле слова складываются из устойчивых ладоинтонационных структур [см. об этом: 8, с. 465-466]. Подобная однотипность интонационных сегментов позволила заключить, что в основе напевов рассматриваемой традиции лежит комплекс устойчивых, стабильных ладоинтонационных формул, общее количество которых ограничено 11 единицами. Сравнительный анализ образцов *көйләп уку* и многослоговой лирики позволил заключить, что лежащие в основе последних ладоинтонационные формулы оказываются равно приложимыми и к некоторым напевам байтов и мунаджатов. Так, байт «Шәмсикамәр» [6, № 276], основанный на типовой ритмической схеме *көйләп уку*, в мелодико-интонационном плане обнаруживает близость к лирическим напевам и совершенно определено «встраивается» в их формульную систему. Представим ладомелодическое строение данного напева в виде набора формул, характерных для многослоговой лирики (см. схему, пример 2):

Схема

А	4	2	4	2	
В	6	(9+10)	6	11	

2

$\text{♩} = 132$

**Заключение.** Данный факт позволяет предположить существование в мишарской традиции стиливых мелодико-интонационных маркеров, указывающих на специфику жанровых компонентов мишарского музыкального фольклора – как этнически репрезентативных, так и имеющих общетатарское распространение. Дальнейшие изыскания, безусловно, дополнят и расширят существующие представления о ладомелодической специфике мишарских напевов *көйләп уку*, однако уже на данном этапе представляется возможным говорить об их самобытности в контексте песенной культуры татар Волго-Уралья.

#### **Список использованных источников**

1. Исхакова-Вамба, Р. Татарские народные песни / Р. Исхакова-Вамба. – М.: Сов. композитор, 1981. – 190 с.
2. Нигмедзянов, М. Народные песни волжских татар / М. Нигмедзянов. – М.: Сов. композитор, 1982. – 136 с.
3. Нигмедзянов, М. Татарские народные песни / М. Нигмедзянов. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1976. – 216 с.
4. Нигмедзянов, М. Татарские народные песни / М. Нигмедзянов. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1984. – 240 с.
5. Нигмедзянов, М. Татарские народные песни / М. Нигмедзянов. – М.: Сов. композитор, 1970. – 184 с.
6. Песни татар-мишарей / сост. и нот. транскрипция Е. Смирновой, Л. Сарваровой; Казанская гос. консерватория. – Казань, 2016. – 488 с. – (Памятники татарского народного музыкально-поэтического творчества).
7. Песни Татарской Каргалы / сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. Е. Смирновой; Казанская гос. консерватория. – Казань, 2007. – 344 с.
8. Сарварова, Л. Многослоговые лирические напевы татар-мишарей: к проблеме вариантообразования / Л. Сарварова // Наука о музыке: слово молодых ученых: материалы I Всерос. конкурса науч. работ молодых ученых в области муз. искусства / Казанская гос. консерватория. – Казань, 2004. – С. 459-480.
9. Сарварова, Л. Мунаджаты хвалыньских татар-мишарей: особенности ладозвукорядной организации / Л. Сарварова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования: науч.-аналит., науч.-образоват. журнал / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Н. Новгород, 2016. – № 2 (40). – С. 49-52.
10. Сарварова, Л. Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Л. Сарварова; Казанская гос. консерватория. – Казань, 2006. – 743 с.

11. Смирнова, Е. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Е. Смирнова; Казанская гос. консерватория. – Казань, 2008. – 580 с.

12. Сурметова, Л. Жанровое своеобразие песенно-музыкальных традиций татар Тюменской области: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.09, 17.00.02 / Л. Сурметова; Ин-т языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова АН Республики Татарстан. – Казань, 2007. – 27 с.

13. Харисов, И. Метризация интонационной стопы в татарской музыке устной традиции / И. Харисов // Музыкальная наука Среднего Поволжья: итоги и перспективы: материалы юбилейной науч. конф., Казань, 20 июня 1996 г. / Казанская гос. консерватория; отв. ред. Л. Бражник. – Казань, 1999. – С. 67-69.

#### **Summary**

The article examines the genres of koilep uku (baits, munajats, book tunes) inherent in the musical and poetic tradition of the Tatars-Mishars, which are part of the general Tatar ethno-cultural layer. The original features of these genres, their modal structure and some features of the mode-melodic organization are also analyzed.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

### **Формульные напевы кряшен Закамья: музыкально-стилистические особенности**

*Музыкально-поэтическая культура кряшен – одной из подгрупп татар Поволжья и Приуралья – представляет собой самобытный этнокультурный феномен, определяющийся множественностью локальных традиций, его составляющих. В статье рассматриваются музыкально-стилевые особенности формульных напевов песенной традиции челнинской этнографической подгруппы закамских кряшен, населяющих западную часть икско-заинского междуречья. Неизменным, наиболее стабильным параметром организации формульных напевов оказывается его композиционная структура, высокой степенью устойчивости отмечены ритмическое строение, ладозвукорядные и ладофункциональные характеристики.*

**Введение.** Песенная культура кряшен представляет собой уникальный этнокультурный феномен, отмеченный ярко выраженной спецификой на всех уровнях его организации. Вместе с тем, как и любое фольклорное явление, кряшенская песенная традиция определяется множественностью локальных стилей, каждый из которых характеризуется комплексом индивидуальных особенностей. Несмотря на появление в последние десятилетия отдельных работ, посвященных описанию локальных песенных диалектов в составе этнокультурного комплекса кряшен, отмечаемая этномузыкологами «мозаичность» кряшенской песенности [3, с. 5] не получила до сих пор полноценного отражения в региональной этномузыкологии. Большинство существующих исследований ориентированы на изучение обширного массива материала, зафиксированного в среде различных групп кряшен, что препятствует выявлению специфики каждой из местных традиций. Напомним общепринятое мнение о том, что фольклорная культура имеет сугубо локальное распространение и, соответственно, ее рассмотрение должно базироваться на исследовании территориально ограниченных песенных комплексов. Думается, что процесс «локализации» музыкально-этнографических исследований, наметившийся в татарской фольклористике, должен стать приоритетным в развитии кряшенской проблематики и в дальнейшем. Таким образом, обращение к изучению локальных песенных традиций кряшен является более чем актуальным.

Основой для статьи послужили полевые материалы фольклорно-этнографических экспедиций в Нижнекамский и Заинский



районы Республики Татарстан Российской Федерации, которые были организованы Фольклорно-этнографическим кабинетом Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова.

**Основная часть.** В процессе анализа песенного материала, зафиксированного в среде кряшен Закамья, населяющих западную часть икско-заинского междуречья, внимание привлекло существование ограниченного числа типовых мелодий, обслуживающих значительную часть песенных образцов с различными поэтическими текстами. Данный феномен в научно-исследовательской деятельности получил название «напев-формула». Этот термин впервые был применен в 1934 г. З. Эвальд в известной статье «О социальном переосмыслении жнивных песен Белорусского Полесья» [12], где в качестве рабочих приняты термины «напев-формула», «формульный напев» и «типовой напев», выступающие как синонимы. Формульные напевы представляют этнически репрезентативный пласт музыкально-поэтической культуры челнинских кряшен. Именно они в большинстве случаев определяются информантами как *керашен кәйләре* (старинные кряшенские песни) и противопоставляются «разнонапевным» образцам общетатарского распространения более позднего формирования.

Рассмотрим и проанализируем детально музыкально-стилистические особенности некоторых формульных напевов.

Формульный напев «**Аваларда очкан актый кошлар**» (отметим его условно как I) реализуется в одиннадцати песенных образцах [7, образцы № 5, 10, 11, 57-63, 88]:

1

«Аваларда очкан актый кошлар»

1. А - ва - ла - р - да о - чкан а - ктый ко - шла - р(ы)  
 күл бу - е - на тө - шкән жим э - зләп лә, ай, жим э<sup>3</sup> - злә(й)п.  
 Жи нең о - чла - ры - на жи - ме - шләр тө - йнәп,  
 ту - га - нна быз ка - йткан бе - зне э - зләп лә, ай, бе - зне э - зләп.

Зап. в июне 2008 г. в д. Клятле Нижнекамского р-на Республики Татарстан от Кузнецовой Пелагеи Петровны (1931 г. р.).  
Расшифровка напева и текста Э. Камаловой, нотный набор Д. Арслановой. 357, В-25<sup>1</sup>.

Данный напев-формула характеризуется следующими композиционными и ритмическими показателями (см. *Таблицу 1*):

*Таблица 1*

Композиционная структура поэтической строфы	Композиционная структура музыкальной строфы	Слогоритмическая схема
A	A	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
B	B	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪
C	A	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
D	B	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪
C	A	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
D	B	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪

Отметим, что ритмическое устройство песенных образцов, реализующих формульный инвариант, отличается высоким уровнем стабильности. Большая часть песенных вариантов демонстрируют типовую слогоритмическую схему, представленную в неиз-

<sup>1</sup> Все приведенные в статье записи хранятся в Фольклорно-этнографическом кабинете Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, в конце указан шифр: первое число обозначает номер единицы хранения, второе – номер записи в ней.

менном виде [7, образцы № 10, 57-59, 62, 63]. Незначительные отклонения от «формульного» инварианта, содержащиеся в ряде образцов, могут быть сведены, в соответствии с избранной выше методикой анализа ритмического устройства напева, в две группы: 1) отклонения, связанные с изменением стиховой структуры; 2) нарушение пропорций с изменением долготной величины стоп. Перечислим их:

1) отклонения, связанные с изменением стиховой структуры:

а) дробление слогоноты –

«Аваларда очкан актый кошлар»

[7, № 60, четвертая мелодическая строка]



Ту- га - на- рбыз ка-йткан бе - зне э –злэп лә, ай, бе-зне [э]злэп

б) «включение» дополнительной слогоноты –

«Жырларларга кушсан миннэр жырлармын»

[7, № 5, первая мелодическая строка]



Жы- рла- рла- рга ку- шсан ми- ннэр жы- рла- рмы- уын

2) нарушение пропорций с изменением долготной величины стоп:

«Урманнарга керсән, сызгырып лар кер»

[7, № 61, вторая мелодическая строка]



У-рман кү- ке- рә- ге ү- ке- рсен лә, ай, ү- ке- рсен

Ладозвукорядной основой рассматриваемого формульного напева является ангемитонная пентатоника  $d$  в объеме квинты или сексты, растиражированная в неизменном виде во всех проанализированных песенных образцах. Ладофункциональное устройство напева определяется взаимодействием двух опорных тонов, находящихся на расстоянии квинты. Все музыкальное строение подчинено их переменному соотношению. Кроме того, каждый из обозначенных тонов имеет фиксированное цезурное местоположение: музыкальная строфа напева представляет собой последование двух мелострок, каждая из которых «упирается» в опорный тон –  $g$  в первой мелостроке,  $d$  во второй. Таким образом, ладофункциональную схему данного напева можно определить как пару переменных опор  $g - d$ .

Таким образом, наименьшей степенью устойчивости к вариантным изменениям обладает ладоинтонационное строение песенных образцов, остальные параметры музыкального устройства напевов демонстрируют высокую степень стабилизации своей структуры.

Еще один формульный напев – «Сезләр килер диде лә, килерләр диде» (II) – реализован также в одиннадцати образцах [7, образцы № 7, 8, 14-17, 52-56].

2

«Сезләр килер диде лә, килерләр диде»

$\text{♩} = 104$

Се - з(е)-лө-р(е) ки - лер ди - де(й) лә, ки - ле - рләр ди - де(йәй),  
 ме - н(е) жө - р(е)-дем сы - ра - лар, ай, пе - ше - ре (йе)п.  
 Э - рө - хмөт, ту - га - ннар ла, ки - ле - үе - ге - згә (йәй),  
 бе - зне и - се - ге - згә ләй, ай, тө - ше - ре (йе)п,  
 бе - зне и - се - ге - згә ләй, ай, тө - ше - ре (йе)п.

Зап. в июне 2008 г. в д. Клятле Нижнекамского района Республики Татарстан от Артамоновой Федоры Даниловны (1924 г. р.), Ивановой Анны Тимофеевны (1931 г. р.). Расшифровка напева и текста Э. Камаловой, нотный набор Д. Арслановой. 357, В-15.

Структура поэтического текста данного типового напева основана на последовании четырех стиховых структур с повторенной четвертой (ABCDD). Мелодическая строфа представляет собой композиционную структуру из двух строк. В условиях заданной поэтической строфы мелострофа повторяется трижды, образуя тем самым схему по типу АВАВ(В). Слогоритмическая организация напева представлена в *Таблице 2*.

**Таблица 2**

Композиционная структура поэтической строфы	Композиционная структура музыкальной строфы	Слогоритмическая схема
A	A	♪ ♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫   ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
B	B	♪ ♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫   ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
C	A	♪ ♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫   ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
D	B	♪ ♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫   ♫ ♫ ♫ ♫ ♫
D	B	♪ ♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫   ♫ ♫ ♫ ♫ ♫

Слогоритмическое устройство различных вариантов напева демонстрирует практически полную идентичность. Единственным отклонением от «нормативной» схемы предстает напев «Арыслан кейеклэр, эйлэр, ай, борылмас» [7, образец № 54], первая и вторая мелодические строки которого содержат две формы «отступлений» от слогоритмической схемы, связанные с изменением стиховой структуры – «изъятием» лишней слогоноты и дроблением.

«Арыслан кейеклэр, эйлэр, ай, борылмас» [7, № 54]

♪ ♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ | ♫ ♫ ♫ ♫ ♫  
 А- ры- слан ке- йе- клэр, э- йлэр, ай, бо - ры- лмас,  
 ♪ ♪ ♫ ♫ ♫ ♫ ♫ | ♫ ♫ ♫ ♫ ♫  
 А -лла - ры- нда бе- йек, эй, тау бу-лгач.

Ич ка - йгы - рма же- гет лә ма- ллар дай ө- чен,
   
  
 Га - зиз ба - шы и - сә - нләр, әй, сау бу- лгач.

Ладовое устройство песенных образцов, представляющих формульный напев «Сезләр килер диде лә, килерләр диде» (II), демонстрирует сходство с вариантами типового напева «Аваларда очкан актык кошлар» (I). Отмеченная близость обнаруживается на уровне их звукорядного и ладофункционального строения. Звуковой состав напевов определяется опорой на ангемитонную пентатонику *d*; функциональное строение образцов обусловлено взаимодействием двух опорных тонов, находящихся на расстоянии кварты. Закономерно, что идентичные ладофункциональные условия определили подобие мелодико-интонационного строения песенных образцов. Ладоинтонационные формы, лежащие в основе песенных вариантов формульного напева «Сезләр килер диде лә, килерләр диде» (II), оказываются «вписанными» в попевочный «фонд», выявленный по отношению к образцам, представляющим предыдущий формульный напев. Вместе с тем, в отличие от последних, ладоинтонационное строение песенных вариантов данной группы оказывается гораздо более устойчивым.

Обобщая наблюдения, обратим внимание на низкий вариантный потенциал рассмотренного напева-формулы. Несмотря на то, что его варианты зафиксированы в достаточном количестве от разных исполнителей, все они практически тождественны в плане ритмического, звукорядного, ладофункционального и даже ладоинтонационного строения.

Высокую степень устойчивости к вариантным изменениям демонстрирует еще один типовой напев – «Әлеләрдә курдем, ай, мин сезне» (III), представленный двенадцатью песенными образцами [7, образцы № 18, 19, 21-25, 64-67, 81].

3

«Әлеләрдә курдем, ай, мин сезне»

Та - гын ка - йчан кү - рен се - зне (уэй).

И - тлэ - рем бе - тсэ дә (үс) сө - я - гем ка - лыр,







Шу - нда дай о - ны - тма - мын се - зне(уэй).

Зап. в июне 2009 г. в д. Тонгузино Заинского района Республики Татарстан от Гавриловой Прасковьи Михайловны (1932 г. р.), Гаврилова Гурия Семеновича (1939 г. р.), Степановой Екатерины Михайловны (1943 г. р.). Расшифровка напева и текста Э. Камаловой, нотный набор Д. Арслановой. 367, В-39.

Поэтическая строфа напева организована сцеплением четырех строк по типу ABCD(CD). Мелодическая строфа напева состоит из шести мелострок, соотносящихся как АВАВАВ; при этом пятая и шестая строки являются повторением третьей и четвертой (см. *Таблицу 3* на с. 88).

Все песенные образцы, реализующие анализируемый формульный напев, основаны на ангемитонном пентатонном звукоряде *d*. Ладовый «сюжет» (термин Т. Старостиной) данного напева можно описать следующим образом: интонационное развитие определяется переменным соотношением двух опорных зон – верхней (выраженной тонами *a* и *h*) и нижней (закрепленной за тоном *d*, который наделен также функцией концевой опоры, завершающей мелостроку и мелострофу напева). Мелодико-интонационное движение в первой строке основано на длительном утверждении тонов верхней опорной зоны и стремительном спуске к нижней опоре. Вторая мелострока организуется посредством взаимодействия двух попевок. Первая соответствует первому полустиху (шесть слогов), вторая – второму полустиху (три слогов). Первая попевка направлена к тону *a*, вторая – к концевому тону *d*.

Таблица 3

Композиционная структура поэтической строфы	Композиционная структура напева	Слогоритмическая схема
А	А	
В	В	
С	А	
D	В	
С	А	
D	В	

**Заключение.** Обобщая высказанные выше наблюдения, следует отметить, что формульные напевы обнаруживают тенденцию к стабилизации всех параметров музыкально-стилистической организации: ритмического, ладового и даже попевочного устройства. Вариативность мелодико-интонационного строения здесь носит системный, санкционированный традицией характер и свидетельствует о глубокой укорененности архаической интонационности в мышлении народных исполнителей. В данном контексте весьма уместным представляется следующее высказывание Б. Бартока: «В период расцвета стиля возникает необыкновенно много мелодий одинакового строения. Большое количество очень похожих друг на друга мелодий есть решающий критерий того, что мы имеем дело с совершенно зрелым стилем, с крестьянской музыкой в узком смысле этого слова» [цит. по: 5, с. 119].

**Список использованных источников**

1. Алексеев, Э. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект / Э. Алексеев. – М.: Сов. композитор, 1986. – 240 с.
2. Альмеева, Н. Ритмические клише и мелодическая заменяемость в песнях татар-кряшен / Н. Альмеева // Народная музыка: история и типология: сб. науч. тр. / Ленинградский ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л., 1989. – С. 157-165.



3. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.: Музыка, 1971. – 376 с.
4. Бражник, Л. Ангемитоника в модальных и тональных системах: на примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья / Л. Бражник. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2002. – 283 с.
5. Земцовский, И. О мелодической формульности в русском фольклоре / И. Земцовский // Русский фольклор: в 37 т. – Л.: Изд-во АН СССР; Наука, 1956–2018. – Т. 24: Этнографические истоки фольклорных явлений. – 1987. – С. 117-128.
6. Земцовский, И. Проблемы варианта в свете музыкальной типологии / И. Земцовский // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и материалов. – Л.: Музыка, 1980. – С. 36-50.
7. Каюмова, Э. Татарская народно-песенная культура Нового времени: проблемы традиционного мышления и жанровой атрибуции / Э. Каюмова; Академия наук Республики Татарстан, Ин-т языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова. – Казань, 2005. – 216 с.
8. Мухаринская, Л. Некоторые вопросы типологии народных напевов / Л. Мухаринская // Традиционное и современное народное музыкальное искусство: сб. тр. / сост. Б. Ефименкова; ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1986. – С. 57-97.
9. Пашина, О. Народное музыкальное творчество: учебник / О. Пашина. – СПб.: Композитор, 2005. – 568 с.
10. Песни татар-кряшен / под общ. ред. И. Земцовского. – Вып. 1: Пестречинская (примёшинская) группа / сост. и коммент. Н. Альмеевой. – СПб.: РИИИ, 2007. – 310 с.
11. Смирнова, Е. Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Уралья / Е. Смирнова. – Казань: Казанская гос. консерватория, 2008. – 580 с.
12. Эвальд, З. О социальном переосмыслении жнивных песен Белорусского Полесья / З. Эвальд // Песни Белорусского Полесья / под ред. Е. Гиппиуса. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 15-41.

### Summary

The musical and poetic culture of the Kryashen Tatars, one of the subgroups of the Tatars of the Volga and Ural regions, is a distinctive ethno-cultural phenomenon determined by the plurality of local traditions. The article considers the musical and stylistic features of the formula tunes of the song tradition of the Chelny ethnographic subgroup of the Zakamsk Kryashens inhabiting the western part of the Iksko-Zain interfluve. The analysis shows that the most stable parameter of the organization of formula melodies is its compositional structure; a high degree of stability is also noted for the rhythmic structure, scaled and scaled functional characteristics.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

# **Вопросы истории музыкальной культуры: композиторское творчество, исполнительская практика, музыкальная медиевистика**

УДК 781.7(71)

*Е. В. Лисова*

## **Настроения севера: некоторые страницы музыкальной культуры Канады**

*В статье анализируется деятельность композиторов, работавших в проекте «Мир звуков» («The World Soundscape Project» /WSP/) под руководством композитора Рэймонда Мюррея Шейфера в начале 1970-х гг. в Ванкувере. Ее результатом стало появление нового научного направления, получившего широкое распространение в мире, – акустической экологии. Проводится мысль о доминировании экологического ракурса в постановке целей творческой и научно-исследовательской деятельности канадских композиторов, художников, музыкантов.*

Понимание самобытности культуры и искусства Канады, как отмечают многие исследователи, может исходить из трех посылов: двуязычия и многонациональности, определивших «многоликость» национального стиля; сопоставления с культурой США, в оппозиции к которой во многом формировалась внутренняя самооценка канадцев; обобщающей «идеи севера».

Наглядным воплощением канадской «идеи севера» стала картина «Снежный фантом» («The Phantom of the Snow», 1888) Вильяма Брюса Блэра – художника, входившего в содружество «Группа семи». На ней изображены лежащий на снегу человек и тень, покидающая тело. Анализируя «Снежный фантом», исследователи говорят о связи между севером и метафизической, трансцендентальной реальностью: «На Севере... происходят странные и иррациональные вещи, и это метафизическое семиотическое измерение является важной частью очарования, которое вызывает эта загадочная ночная картина» [4, p. 278].

Канадские живописцы на этапе становления национальной школы освоили прежде всего пейзажный жанр, а его основоположники Пол Кейн и Том Томсон для раскрытия темы «дальнего запада» совершали опасные путешествия по тайге и тундре, зарисовывая по пути портреты индейцев и сцены из их жизни. «Снежный фантом» Блэра и многие другие картины художников «Группы семи» стали популярны за пределами страны и сформировали пред-

ставление о канадском севере как о безлюдной пустыне, возвышенной и прекрасной в своей пустоте и могуществе. Эта пустота – не трагедия человека, а торжество природы. Север для канадцев – идиллическая страна, куда направляются в поисках счастья. Уходом героев на север заканчиваются народные сказки населяющих Канаду коренных этносов.

Как пишет М. Мантере в своем исследовании о великом уроженце Канады пианисте Глене Гульде, север как «обширная, в основном необитаемая и едва доступная территория с помощью искусства и литературы послужил объединяющей концепцией канадской культурной идентичности» [4, р. 280]. В этой идее «всегда было что-то от центробежного движения на дальние расстояния, и трудно придумать лучший пример этого культурного увлечения неизвестным с ощущением расстояния и недоступности возвышенного, чем значение, которое абстрактная идея Севера имеет для канадского искусства – в том числе для Гульда» [4, р. 282]. Если большинство европейских наций и государств формировались в ходе революционно-политических преобразований, то канадцев объединила общность переживания тягот жизни в неприветливой природной среде и при этом чувство глубокого сопряжения с нею.

В нашем представлении музыкальная культура Канады XX в. ассоциируется с ее величайшими уроженцами – пианистами Гленом Гульдом и Марком Андре Амленом, певицей Терезой Стратас. Исследуя их жизнь и творчество, можно развернуть интересное полотно оригинальной и самобытной культуры.

Так, в научно-биографической литературе о Гульде плотно разрабатывается мысль о нем как о «канадском художнике, создающем одну версию “идеи Севера” на протяжении всего своего творческого пути» [4, р. 382]. В мистической связи с севером и нордическим темпераментом биографы Гульда находят объяснение его репертуарным предпочтениям: помимо Баха, Бетховена, Брамса, Шёнберга и Штрауса он решил записать малоизвестные пьесы Сибелиуса, норвежского атоналиста Фартейна Валена, фортепианные пьесы своих соотечественников Оскара Моравеца, Иштвана Анхальта и Жака Эту. «Золотую» же сердцевину фортепианной классики (Шопена, Листа, Рахманинова) Гульд относил к условно южной культуре – слишком чувственной, слишком идиоматичной и слишком пианистичной, – а потому не любил ее и не играл.

В резонансе с «идеей севера» находятся и интересы группы канадских музыкантов, в начале 1970-х гг. работавших в проекте

по исследованию звукового ландшафта «Мир звуков» («The World Soundscape Project»), основателем которого следует считать композитора Рэймонда Мюррея Шейфера (Raymond Murray Schafer). Проект стал невероятно популярным в свое время и после завершения получил продолжение в разных направлениях науки и искусства. Его главная ценность состоит в становлении нового междисциплинарного научного направления – акустической экологии.

Акустическая экология (*acoustic ecology*) – дисциплина, изучающая отношения между живыми существами и их средой обитания, установленные через звук. Термин был сформулирован Р. М. Шейфером, в качестве синонимов им же использовались понятия *экоакустика* (*ecoacoustics*) и *экология звукового ландшафта* (*soundscape ecology*). В самом широком смысле экоакустика имеет целью борьбу с шумовым загрязнением окружающей среды и сохранение (хотя бы в записи) уникальных звуковых ландшафтов. История предмета началась в 1967 г., когда в ходе собственной педагогической деятельности Шейфер пришел к идее необходимости «очищения слуха» и опубликовал монографию «Очищение слуха. Заметки по экспериментальному курсу музыки» («Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course», 1967). Итоги многолетней работы с учащимися и студентами были обобщены в книге «Звуковое образование: 100 упражнений для слушания и воспроизведения звука» («A Sound Education: 100 Exercises in Listening and Soundmaking», 1992).

Обеспокоенность шумовым загрязнением окружающей среды поставила более широкие цели – изучение и сохранение звуковых ландшафтов, улучшение звукового пространства жизни человека путем акустического проектирования (*acoustic design*).

С целью создания научной базы для акустического проектирования Шейфер в 1970 г. разработал научно-исследовательский проект «Мир звуков», финансируемый из разных источников, и собрал на базе Университета им. С. Фрейзера в Ванкувере команду единомышленников<sup>1</sup>.

Итоги проекта, в том числе важнейшие публикации его участников, можно найти на сайте WSP ([www.sfu.ca](http://www.sfu.ca)). Среди них –

---

<sup>1</sup> В проекте работали Бэрри Труа (Barry Truax, в некоторых источниках Труэкс), Хильдегард Вестеркамп (Hildegard Westerkamp), Брюс Дэвис (Bruce Davis), Питер Хьюз (Peter Huse), Ховард Брумфилд (Howard Broomfield) и др.

коллективные исследования североамериканских и европейских звуковых ландшафтов «Звуковой ландшафт Ванкувера» («The Vancouver Soundscape», 1973), «Европейский звуковой дневник» («European Sound Diary», 1978), «Пять деревенских звуковых ландшафтов» («Five Village Soundscapes», 1978) и др. Обобщением работы в направлении акустической экологии стала книга Шейфера «Настройка мира» («The Tuning of The World», 1977). В ней в популярной форме представлена история человечества и его фоносферы от древности до наших дней. Автор книги решительно осуждает ландшафт «lo-fi» – акустическую систему, в которой соотношение звуков по функциям *сигнала/шума* склоняется в сторону шума, что негативно сказывается на человеке. Как негативное явление рассматривается прежде всего шумовое загрязнение от городского транспорта и фоновой музыки, которой композитор однозначно противопоставляет тишину и ясность звуков. Ключевые положения книги «Настройка мира» используются в обучении музыковедов, социологов, культурологов, географов многих стран мира [см. об этом: 5].

Многочисленными продолжателями дела Шейфера создавались фоноколлекции с записями звуков природы, подводного мира, голосов животных и птиц, звуковых ландшафтов разных местностей, городов и деревень и т. п.

Исчерпывающее количество определений, обрисовывающих сущность акустической экологии и практики акустического дизайна, содержит список ключевых слов к «Книге по акустической экологии» («Handbook for acoustic ecology») Б. Труа, опубликованной в 1978 г. Так, в ней дано следующее определение *экологии звукового ландшафта*: «Экология – это изучение взаимоотношений между людьми, сообществами и окружающей их средой. Таким образом, *экология звукового ландшафта* – это изучение влияний акустической среды, или звукового ландшафта, на физические реакции или поведенческие характеристики живущих в ней. Ее конкретная цель – привлечь внимание к дисбалансам, которые могут иметь нездоровые или вредные последствия. Она же – акустическая экология» [7].

Шейфер видел миссию музыкантов во включении их в решение проблемы звукового засорения среды пребывания человека, прежде всего путем сильного преобразования этой среды. Обоснование практической функции композитора как дизайнера звукового ландшафта привело к созданию оригинальной школы *акустического проектирования (soundscape desing)*.

Акустическое проектирование предполагает творчество в рамках электроакустики. Оно осуществляется в форме монтажа и преобразования записей звуков разной природы: реальных звучаний, их же трансформированных версий, звучаний электронного происхождения, сочиненной музыки. Непосредственно созданием звукового дизайна занимается, к примеру, звукооператор кинофильма, который организует в одну композицию звуковые явления разной природы.

Однако помимо утилитарного по функции звукового дизайна развивается и особое направление собственно композиторского творчества в области электроакустической музыки, которое Б. Труа назвал *композицией звукового ландшафта (soundscape composition)*. Он пишет: «Новаторская работа “Мир звуков” в Университете Саймона Фрейзера, хотя и выступавшая в первую очередь как образовательная и архивная, тем не менее способствовала развитию стиля электроакустической музыки, который я назвал “композицией звукового ландшафта”» [6].

В статье «Жанры и техники композиций звукового ландшафта» Труа называет монтаж записей естественного звука с минимальной их обработкой начальной стадией эволюции идей акустической экологии в музыке. «Изначальной целью исследования, – пишет он, – было задокументировать и представить записи различных звуковых сред слушателю, чтобы повысить осведомленность о звуках, которые часто игнорируются, и, следовательно, повысить значимость звукового ландшафта в жизни сообщества» [6]. Первым таким систематическим исследованием была книга «Звуковой ландшафт Ванкувера», опубликованная в 1973 г. и состоящая из буклета и двух длинных аудиозаписей.

В дальнейшем композиторы этого направления продвинулись в сторону «абстрактного звука» – такого, который в ходе электроакустической обработки теряет связь с исходным материалом. Такова, к примеру, электроакустическая композиция Х. Вестеркампа «Прогулка по городу» («A Walk Through The City», 1981), где в причудливом контексте обработанного звука совмещены и естественные звучания города: клаксоны машин, голоса прохожих, кашель и разговоры бездомных, губная гармошка уличного музыканта, детские песни, шепот внутреннего голоса автора и др.

В течение последующих трех десятилетий степень творческого начала в электроакустических работах с использованием натуральных записей породила большой ряд сочинений самого разного

жанра. Концерты и фестивали с исполнением электроакустической музыки в 1980-х гг. вызвали живой интерес публики и проводились на регулярной основе.

В своем музыкальном творчестве Шейфер использовал тему экологии двояко: компилировал звучания акустических инструментов с натуральными звучаниями природных, сельских или городских звуковых пейзажей; обобщенно использовал тему звучащей природы в авторской музыке. Так, известно, что в струнном квартете № 2 «Волны» (1976) для отображения звучания океана средствами струнного квартета он анализировал звукозаписи прибора, фиксировал протяженность и характер звучания фаз подъема и ухода волны [3, с. 114]. В данном случае идеи акустической экологии выступают в качестве художественного импульса и эстетического ориентира.

Другие композиторы, работавшие в проекте «Мир звуков», в дальнейшем продолжили свой творческий путь под явным влиянием идей акустической экологии. Труа выделяет типичные методы и распределяет их на шкале двумя полюсами. Один из этих полюсов – так называемый метод «найденного звука» («found sound»), суть которого заключается в использовании натуральных записей звуковых ландшафтов; второй – «абстрагированный подход», в ходе которого звуки разного происхождения перерабатываются с помощью электроакустического оборудования. Так, на ранних этапах это мог быть монтаж записей натуральных звуковых ландшафтов с некоторым редактированием или микшированием, их подготовка для радиотрансляции или издания<sup>1</sup>. В дальнейшем определились

---

<sup>1</sup> Труа пишет: «Яркими примерами композиций типа “найденный звук” являются новогодние записи, сделанные в гавани Ванкувера, одна из которых (записанная Х. Вестеркампом) включена в двойной диск “Звуковой ландшафт Ванкувера”. Все суда, стоящие на якоре в гавани Ванкувера, в полночь 1 января издают свистки, каждый со своим собственным ритмом и продолжительностью. Горы на северной стороне гавани отражают эти звуки, в результате получается смешанная партитура тонов, тембров и длительностей, все в удивительном стохастическом контрапункте. Общая форма акустического события также уникальна: начинается с нескольких предварительных сигналов, а продолжается большим “хором”, компоненты которого постепенно возобновляются и прекращаются в течение 10 и более минут, что придает событию своего рода экспоненциальный спад после взрывной атаки. Когда звуки более близких труб затихают, можно услышать более тихие, более отдаленные, следовательно, вся “композиция” является пространственно и ритмически довольно сложной» [6].

авторы, которые предпочитали комбинировать в своих сочинениях аудиозапись звуковых ландшафтов и сочиненную музыку; в большинстве таких случаев «композитор может помочь слушателю заголовком или программными примечаниями» [6]. Другие увлеклись электронной обработкой звукозаписи и нахождением новых акустических звучаний. В качестве примера Труа приводит собственную пьесу «Фанфары Тихого океана» («Pacific Fanfare»)¹ [см. об этом: 6].

Безусловно, в области изучения звука и опытов в электроакустике канадцы группы «Мир звуков» не были первыми. Подобные идеи развивались и в Европе, причем уже около полувека. С разной степенью убедительности эксперименты со звуком осуществляли футуристы, апологеты музыки шумов, авторы конкретной музыки, авангардисты (Л. Руссоло, П. Анри, П. Шеффер, Э. Варез и др.). В 1949 г. немецкий физик Вернер Мейер-Эпплер публикует книгу «Электронное звучание» («Elektronische Klangerzeugung») с изложением идеи электронной музыки и синтетической речи. Для реализации его идей в 1950 г. в Кёльне открывается первая студия звукозаписи, где Эпплер сотрудничает с композиторами Р. Байером, К. Штокхаузенем, Г. Кёнигом. Вскоре в Европе начинают создаваться разнообразные институты и лаборатории, хорошо укомплектованные звукозаписывающей и звукообработывающей техникой, синтезаторами и компьютерами: «Студия Фонолоджия» («Studia Fonologia») в Милане, «Институт сонологии» («Institute of Sonology») в Утрехте, «Радиофоническая лаборатория» («Radio-phonie Workshop») телерадиокомпании ВВС в Лондоне, «Институт исследования и координации акустики и музыки» («Institut de

---

<sup>1</sup> «В моей короткой работе “Фанфары Тихого океана” в течение первых 30 секунд пьесы группируется набор звуковых меток Ванкувера с довольно резкими переходами между ними. Однако все они четко воспринимаются как звуковые сигналы, и житель Ванкувера мог бы распознать их (некоторые являются историческими записями звуков города, ныне не существующих). Создаваемый ими коллаж не является связным звуковым ландшафтом, но все его элементы представляют собой уникальные звуки города. В остальной части пьесы те же самые звучания, которые в начале были услышаны необработанными, появляются в растянутых во времени и резонансных версиях, что позволяет слушателю воспринять как гармонический спектр звуков, так и [вызываемые ими] символические ассоциации. Другими словами, прослушивание композиции – это не только распознавание определенных звуков, но и глубокие размышления над ними» [6].



Recherche et Coordination Acustique Musique») в Париже. В области электроакустики работают Л. Берио, П. Булез, В. Глобокар, П. Дюсапен, Дж. Кейдж, Я. Ксенакис, А. Пуссер, К. Штокхаузен. В 1959 г. в Москве конструируется синтезатор «АНС», который вдохновил российских композиторов А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулину, Э. Артемьева, А. Волконского и др. на новые способы работы со звуком.

Совершенно очевидно, что в мировом музыкальном пространстве в одно и то же время автономно возникают схожие творческие идеи, инспирированные общими интересами ученых и людей искусства.

И все же «канадская страница» в области электроакустической музыки предельно своеобразна. Если европейскими исследователями и художниками двигал интерес к достижениям технического прогресса, то канадские композиторы исходили скорее из экологического посыла – понимания звука как части живой природы. Композиторы содружества Шейфера позиционировали экологическую функцию звука в биогенезе планеты. Ценность звука для них кроется в важнейшей способности природы «звучать» и «говорить», «молчать» и «ждать».

Со временем исследовательская практика Шейфера преобразовалась в практику «Слушай!» («Listen!»): живя в отдаленном от города населенном пункте, он долгие часы посвящает слушанию звуков живой природы, прославившихся звуками присутствия человека. В отношении «позднего Шейфера» было бы досадным упрощением сказать, что человек с возрастом просто захотел уединения и тишины. Жизненный и творческий опыт композитора, ход его мыслей и характер деятельности актуализируют понятие, которое в последнее время формулируется в рамках экологической этики – *экологический идеал*.

В стихийной звуковой неупорядоченности природы Шейфер видит высшую гармонию, равно как и Гульд, который в ходе работы над своими уникальными радиопередачами «Идея Севера» и «Последние переселенцы» рассматривал сочетание звуковых планов – природного и речевого человеческого – как музыкальную композицию. В этих радиокомпозициях, вошедших в золотые анналы истории радио начала 1970-х гг., «речь рассматривается как музыкальный материал с голосами, противопоставленными друг другу. Человеческий голос во многих фрагментах его [Гульда] радиопередач рассматривается как музыкальный инструмент, а про-

изнесенное слово интегрировано в разнообразные сложные контрапунктические установки. Означающий текстовый слой становится почти непостижимым» [4, p. 12].

Понятие экологического идеала можно сформулировать как «бессознательное экологическое знание, существующее в форме знания об идеальных отношениях человека с самим собой и окружающим миром, и знание об идеальных отношениях других существ природы» [1, с. 33]. Путем интервьюирования некоторого круга людей выявлены следующие черты экологического идеала: «Идеальный в экологическом плане мир – это мир, основанный на любви, заботе и взаимопомощи, где существует общность всех живых существ, имеющих сознание и душу, чувствующих отношение к ним человека и отвечающих ему тем же; от человека же зависит состояние гармонии в таком идеальном мире» [1, с. 32]. Доминирующими бессознательными категориями экологического идеала являются чистота, движение, гармония, любовь и общность. Экологическое знание бессознательно и позитивно, оно представляет собой некий внутренний императив, согласно которому человек выстраивает (или хотел бы выстраивать) свои отношения с миром и с самим собой. Единичные люди сознательно стремятся к воплощению своего экологического идеала и прилагают определенные усилия для приближения к нему – к их числу мы можем отнести содружество Шейфера.

Экологический ракурс отношений человека с миром специфичен для определенной части канадского искусства. Его традиции сложились еще в романтической литературе конца XIX в., описывающей естественное существование человека в условиях нетронутой и богатой природы, в романах «местной идиллии» Р. Коннора, в книгах писателей-анималистов Э. Сэтон-Томпсона, С. Соуи, Ф. Грова. Именно экологический акцент привел канадских композиторов 1970-х гг. к поискам в области электроакустики. Интерес к исчезающим звуковым ландшафтам, реализованный в новых композициях, или же простое общение с природой посредством не имеющего никакой практической цели «выслушивания» ее звуков опираются на особый склад сознания и убеждений, характерный для канадской ментальности. Значительное место в нем, как нам кажется, занимает переживание внутренней связи всех существ окружающего мира, которое пронесено сквозь все перипетии урбанизации, индустриализации и технического прогресса, сохранено и приумножено усилиями композиторов – пионеров акустической экологии. Таким образом, не только ученые-экологи, но и люди ис-

куства видят в качестве магистральной цели своей деятельности сохранение гармоничных форм взаимодействия человека с окружающим миром.

#### Список использованных источников

1. Ильиных, И. Бессознательное экологическое знание [Электронный ресурс] / И. Ильиных. – 2-е изд. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2020. – 121 с. – Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=472759>. – Дата доступа: 17.09.2020.
2. Кантор, А. Искусство Канады / А. Кантор // Всеобщая история искусств: в 6 т. – М.: Искусство, 1956–1966. – Т. 6. Искусство XX века. Кн. 1 / под общ. ред. Б. Веймарна и Ю. Колпинского. – 1965. – С. 350-353.
3. Kapelański, M. Narodziny i rozwój ekologii akustycznej pod bandera szkoły pejzażu dźwiękowego [Электронный ресурс] / М. Kapelański // Muzyka. – 2005. – № 2. – S. 107-119. – Режим доступа: <https://docplayer.pl/10880910-Lj-ir6del-r-murray-a-schafera-koncepcja-pejzait-dzwigkowego-narodziny-i-rozwoj-ekologii-akustycznej-pod-bandem-szkoly-pejzazu-dzwiekowego-t07.html>. – Дата доступа: 20.01.2019.
4. Mantere, J. M. The Gould Variations: Technology, Philosophy And Criticism in Glenn Gould's Thought and Musical Practice / J. M. Mantere. – Helsinki: Sibelius Academy, 2011. – 428 p.
5. Marciniak, K. 30 lat ekologii akustycznej w Polsce (1982–2012) [Электронный ресурс] / К. Marciniak. – Режим доступа: <https://kadebeem.wordpress.com/2012/10/26/30-lat-ekologii-akustycznej-w-polsce-1982-2012>. – Дата доступа: 15.09.2020.
6. Truax, B. Genres and techniques of soundscape composition as developed at simon fraser university [Электронный ресурс] / B. Truax // Organised Sound. – 2002. – Режим доступа: <https://www.sfu.ca/~truax/OS5.html>. – Дата доступа: 4.02.2019.
7. Truax, B. Handbook for acoustic ecology [Электронный ресурс] / B. Truax. – Vancouver: Simon Fraser University, 1978. – Режим доступа: <http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/index.html>. – Дата доступа: 26.01.2019.

#### Summary

The article analyzes the activities of composers who worked in The World Soundscape Project under the direction of the composer Raymond Murray Schafer in the early 1970s in Vancouver. Its result was the emergence of a new scientific direction that has become widespread in the world – acoustic ecology. The work also implements the idea of the ecological perspective dominance in setting the goals of the creative and research activities of Canadian composers, artists and musicians.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

**О. В. Карасёва**

## **Произведения Михаила Клеофаса Огинского в классе фортепиано в учреждении высшего образования**

*Статья посвящена актуальным вопросам выбора репертуара в классе фортепиано в учреждении высшего образования. Эти вопросы рассматриваются в педагогическом, художественном и эстетическом аспектах. В статье анализируется фортепианное творчество Михаила Клеофаса Огинского. Особое внимание уделено характеристике полонезов.*

**Введение.** В фортепианном классе в учреждении высшего образования наряду с формированием у студентов специальных компетенций, связанных с технической (пианистической) стороной, важная роль отводится расширению культурного и музыкального кругозора обучающихся, воспитанию их художественного и эстетического вкуса, развитию способности ориентироваться в основных направлениях фортепианной музыки разных эпох и школ. Важнейшим аспектом обучения является знакомство с национальной музыкальной культурой.

Актуальность темы данной статьи обусловлена тем интересом и значимостью, которые представляют в исполнительской практике и исследовательской работе фортепианные произведения композиторов Беларуси как прошлых эпох (Ренессанс, барокко, классицизм, романтизм), так и современности.

Цель работы – рассмотреть фортепианное творчество М. Кл. Огинского (в частности его полонезы) и с теоретической точки зрения, и в исполнительском плане. Избранный музыкальный материал достаточно разнообразен и адаптирован для исполнителей разных специальностей.

**Основная часть.** Интерес к личности Михаила Клеофаса Огинского (1765–1833) и его творчеству отражен в обширной научно-исследовательской литературе белорусских и зарубежных авторов – О. Дадиомовой, С. Немогай, А. Капилова и Е. Ахвердовой, Т. Клещёнок, С. Веремейчика, Л. Нестерчука, А. Залуского, И. Залуского, И. Бэлзы, Р. Шмигельските-Стукене<sup>1</sup> и др.

---

<sup>1</sup> О. Дадиомова.

Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі (Минск, 2001);  
Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя (Минск, 2002);

Сохранилось мемуарное и эпистолярное наследие Огинского («Мемуары Михала Клеофаса Огинского: о Польше и поляках с 1788 года до конца 1815 года» /Минск, 2015/, «Listy o muzyce» /«Письма о музыке»; Краков, 1956/, «Бацькоўскія парады: чатыры лісты аб выхаванні» /Вильнюс, 2016/), позволяющее ознакомиться

---

Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя: да 80-годдзя Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі (Минск, 2012);

Музыкальная культура Беларусі Х–ХІХ вв. (Минск, 2015);

Міхал Клеафас Агінскі як вобраз музычнай культуры Беларусі (Несвиж, 2015);

«Паўночныя Афіны» Агінскіх у гісторыі музычнай культуры Беларусі (Минск, 2015);

«Сядзібы музаў» Агінскіх як вобраз музычнай культуры Беларусі: (да 250-годдзя з дня нараджэння М. Кл. Агінскага) (Минск, 2015).

*С. Немогай.*

Творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя (дэсэртацыя; Минск, 2006);

Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя (Минск, 2007);

Камерна-інструментальная творчасць М. К. Агінскага: на шляху пэтызацыі жанру паланэза (Минск, 2005);

Музычная спадчына роду Агінскіх: новыя адкрыцці (Минск, 2012);

Музычная спадчына роду Агінскіх у польскіх сховішчах (Минск, 2016).

*А. Капилов, Е. Ахвердова.*

Музыкальная культура Беларусі ХІХ – пачала ХХ веков (Минск, 2000).

*Т. Клещёнок.*

Михаил Клеофас Огинский: биография (Минск, 2015).

*С. Веремейчик.*

Міхал Клеафас Агінскі, 1765–1833: продкі, жыццё ў Залессі, нашчадкі (спроба ханалогіі) (Минск, 2003).

*Л. Нестерчук.*

Міхал Клеафас Агінскі: Ліцвін, Патрыёт, Творца (Брест, 2015).

*А. Залуский.*

Время и музыка Михала Клеофаса Огинского (Минск, 1999);

Время и музыка Михала Клеофаса Огинского: [посвящается 250-летию со дня рождения] (Минск, 2015).

*И. Залуский.*

Ген Огинского (Минск, 2015).

*И. Бэлза.*

Михал Клеофас Огинский (Москва, 1965).

*Р. Шмигельските-Стукене.*

Михал Клеофас Огинский: Политик. Дипломат. Министр (Минск, 2015).

с эстетическими, художественными, социально-политическими взглядами автора.

Фортепианные произведения композитора, которые начали активно издаваться еще при его жизни, сегодня опубликованы и доступны. При подборе репертуара для студентов класса фортепиано могут быть рекомендованы следующие нотные издания: «М. К. Огинский. Избранные произведения для фортепьяно» (М., 1954); «Три мазурки и вальс» (М., 1963); «Избранные пьесы польских композиторов XIX в. для фортепиано» (М., 1968); «Музыка сям’і Агінскіх» (вып. 7 серии «Музыка старажытных сядзібаў» /Минск, 2001/); «Дивертисмент из музыки оперы “Зелис и Валькур, или Бонапарт в Каире”», полонез a-moll «Прощание с Родиной» (транскрипции произведений М. Кл. Огинского для фортепиано в четыре руки И. Оловникова из сборника «Творы для фартэпіяна», вып. 14 серии «Музыка старажытных сядзібаў» /Минск, 2018/); «Шэсць паланэзаў» (вып. 15 серии «Музыка старажытных сядзібаў» /Минск, 2018/); «Полонезы» (Минск, 2018) и др. Отдельно следует назвать работу О. Дадюмовой «Музыка Беларусі эпохі класіцызма: хрэстаматыя па курсу “Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя”» (т. III-А /Минск, 2006/); хрестоматию «Фортепианная музыка» (сост. Ю. Новоселова и др.), а также целый ряд отечественных и зарубежных изданий пьес или циклов произведений Огинского.

Остановимся на факторах, которыми обусловлено обращение к творчеству композитора и использование его произведений в качестве репертуарных в классе общего фортепиано:

1) *жанровое разнообразие фортепианной музыки Огинского.* Среди танцевальных жанров (полонезы, вальсы, мазурки, галоп, менуэт) особое место в фортепианном наследии Огинского занимают полонезы (более двадцати). По словам композитора, его музыка «носит не “утилитарный характер” и предназначена не для танцев, а для слушания» [4, с. 158]. Однако произведения Огинского исполнялись и в ином качестве: «...полонез F-dur танцевали при дворе Екатерины II... а полковые войска исполняли его на разных войсковых парадах» [5, с. 29];

2) *богатство образно-содержательного наполнения произведений.* Различные по настроениям и образам пьесы – лирические, элегически-задумчивые, лирико-сентиментальные, энергично-танцевальные, помпезно-торжественные, призывные – завораживают слушателя своей эмоциональной открытостью, искренностью, изяществом и покоряют энергичностью, активностью;

3) *разный уровень сложности фортепианных произведений Огинского* делает их доступными для студентов с различной степенью исполнительских возможностей.

В современном музыковедении выработан подход, согласно которому Огинского причисляют к кругу композиторов-любителей. Важно, что понятие любительства понимается не как противоположное музыкальному профессионализму, а как «деятельность, не являющаяся для ее субъекта главным делом его жизни, средством существования и которая не оценивается обществом как профессиональная» [1, с. 108].

Высказывания самого композитора об особенностях своего «импровизационно-спонтанного» творческого процесса в известной степени это подтверждают: «Мне никогда не приходила в голову мысль создать совершенную и ученую композицию и посвятить ей много времени. Эмоциональный порыв, чувство любви или дружбы, потрясение, а иногда боль и глубокая печаль диктовали мне характер звуков и модуляций, которые рисовали все эти эмоциональные переживания и правдиво передавали состояние моей души. Мне редко доводилось вносить изменения в мою первую импровизацию» [1, с. 194].

Однако следует учесть, что степень сложности сочинений Михаила Клеофаса различна. Среди них есть и такие, которые требуют хорошей подготовки и исполнительского мастерства. Ряд более камерных пьес могут быть рекомендованы для студентов с соответствующей пианистической техникой.

Особого внимания, на наш взгляд, заслуживают полонезы Огинского. К этому жанру композитор обратился еще в годы юности, благодаря полонезу он стал известен при жизни, и прежде всего именно с этим жанром ассоциируется имя композитора по сей день.

Художественно-стилевые характеристики полонезов Огинского объединяют признаки классической и романтической музыки. С одной стороны, этим произведениям присущи стройность и уравновешенность композиции (предпочтение отдается трехчастным формам), ясная классико-романтическая гармония, гомофонно-гармонический склад фактуры с выразительной мелодией, часто орнаментированной мелизмами. С другой стороны, «именно произведения Михаила Клеофаса открыли тот важный этап... который связан с трансформацией бытового жанра в опозитизированную художественную пьесу эпохи романтизма» [5, с. 28]. Так, многие по-

лонезы Огинского отличаются особой поэтичностью, лиризмом, субъективным характером музыкального высказывания.

К одному из ярких образцов фортепианной музыки композитора принадлежит **Полонез d-moll**.

1

Полонез d-moll (фрагмент) [2, с. 21]

Можно выделить несколько моментов, которые, на наш взгляд, важны при работе над данным произведением со студентами в классе фортепиано.

1) *«Пространственные» характеристики.* Следует учесть, что фортепианные произведения Огинского в большинстве своем создавались и предназначались для камерного – салонного или домашнего – музицирования. Это должно помочь сразу представить общую «атмосферу» звучания полонеза, ориентированную на «открытое» исполнение, но в небольшом пространстве, на слушателей, но в небольшом количестве. В дальнейшем ощущение пространства будет способствовать осознанной работе над художественным образом целого и выразительностью отдельных музыкальных элементов.

2) *Многогранность образного наполнения.* Пьесу можно отнести к типу меланхолического полонеза (по С. Немогай) с характерными для него душевным, сентиментальным тоном художественного высказывания, интонациями вдоха, использованием умеренного темпа, обращением к минорному ладу, бемольной тональности. При этом меланхолия полонезов Огинского, как пишет С. Немогай, является «не только знаком времени, но и непосредственным отражением собственных переживаний композитора... Возможно, именно эта непосредственность глубинных переживаний компози-



тора и стала источником необычайной искренности, правдивости и силы его художественного высказывания» [5, с. 31].

В то же время жанровые черты собственно полонеза и марша «разбавляют» субъективно-лирический характер и делают произведение динамичным и многогранным. Активность связанных с движением жанров выявляется прежде всего через характерную ритмику:

2

Полонез d-moll,  
средняя часть (фрагмент) [2, с. 23]



3) *Общий композиционный и тональный план.* Полонез написан в сложной трехчастной форме с трио. Первый раздел (d-moll) – простая трехчастная форма. Здесь тональный план опирается на чередование одноименных тональностей: d-moll – D-dur – d-moll. Средний раздел (d-moll) – трехчастное трио с новой темой. Третий раздел – сокращенная реприза, где утверждается основная тональность.

Полонез выдержан в традициях форм танцевальных жанров классико-романтического периода. Композитор в данном случае не прибегал к резким тональным сдвигам (тональности первой степени родства, трио в основной тональности), но компенсировал ладо-тональный контраст относительно частой сменой тем и тематических образований (трехчастность в каждом разделе формы).

4) *Фактурный план произведения.* Фактура гомофонно-гармоническая. Ведущее значение принадлежит мелодии, но при этом не стоит недооценивать и выразительное значение аккомпанемента.

В мелодии полонеза органично сочетаются вокальные и инструментальные черты. Вокальные выявляются в выразительных интонациях (начальная секста, секунда /интонация «вздоха», пронизывающая все произведение/), опоре на плавность, постепенность мелодического рисунка. Инструментальные черты проявляются через богатство мелизматики (форшлаги, трели), пассажи, частую смену штрихов, танцевальную и маршевую ритмику. Так, для качественного исполнения должны быть одинаково проработаны техническая и выразительно-интонационная стороны. Даже к пассажиру нужно отнестись «не как к технической трудности, а постараться услышать его как выразительную мелодию. От этого не только выиграет осмысленность исполнения, но и все технические неудобства будут преодолеваются учеником значительно легче» [3, с. 59].

При работе над аккомпанементом (партия левой руки в крайних разделах и /частично/ партия правой в трио) следует обратить внимание на плавность, певучесть звучания (например, в первой части первого раздела), а также на четкость исполнения характерных ритмических фигур (каденционные разделы первой части, средняя часть).

4) *Композиторские ремарки.* Ввиду того, что динамика полонеза в целом достаточно сдержанна (*p*, *mp*, *pp*) и лишь кульминации и отдельные эпизоды подчеркнуты звуковой интенсивностью *f* или *ff*, необходимо отметить значение фразировки, штрихов (*legato*, *staccato*, *marcato*, *poco marcato*) и образно-содержательных ремарок (*dolente*, *dolce*, *molto cantabile*), указанных в музыкальном тексте. Осмысленные и грамотно исполненные, они вносят в камерную пьесу особую тонкость и выразительность.

5) *Агогика.* Исходя из тесной художественно-стилевой связи с фортепианной музыкой композиторов-классиков, агогика не должна становиться «самоцелью», ведущей идеей метроритмической выразительности произведения. Небольшие отклонения от темпа могут быть сопряжены с окончанием относительно крупных разделов формы (частей, периодов), выделением некоторых интонаций, фраз. Важно помнить, что для ощущения цельности и стройности пьесы у исполнителя и у слушателя должно сохраниться ощущение единого темпа – *Andante sostenuto*.

6) *Использование педали.* Педаль возможна прямая или запаздывающая. Педализация не должна быть слишком «густой», чтобы не заглушить описанных выше музыкальных нюансов.

**Заклучение.** Фортепианная музыка Огинского позволяет расширить репертуар студентов класса фортепиано в учреждении высшего образования, подобрать наиболее подходящую по сложности пьесу и привлечь молодых исполнителей своими художественными качествами и достоинствами. В связи с этим обращение к полонезам композитора, учитывая их художественно-стилевую выразительность, авторскую знаковость и указанные в статье особенности, видится достаточно обусловленным и целесообразным.

#### **Список использованных источников**

1. Дадзіёмава, В. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. Дадзіёмава. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
2. Дадзіёмава, В. Музыка Беларусі эпохі класіцызма: вучэб. дапам. (хрэстаматыя па курсу «Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX ст.») / В. Дадзіёмава. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 2006. – Т. III-A. – 93 с.
3. Дайч, В. Как играть музыку композиторов-романтиков (из опыта педагога-пианиста) [Электронный ресурс] / В. Дайч // Южно-российский музыкальный альманах. – 2010. – С. 57-62. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kak-igrat-muzyku-kompozitorov-romantikov-iz-opyta-pedagoga-pianista>. – Дата доступа: 04.02.2020.
4. Залуский, А. Время и музыка Михаила Клеофаса Огинского / А. Залуский. – Минск: Четыре четверти, 1999. – 191 с.
5. Немагай, С. Камерна-інструментальная творчасць М. К. Агінскага: на шляху паэтызацыі жанру паланэза / С. Немагай // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2005. – № 6. – С. 27-31.

#### **Summary**

The article is devoted to topical issues of choosing a repertoire in the piano class in a higher education institution. These issues are considered in pedagogical, artistic and aesthetic aspects. The article analyzes the piano work of Mikhal Kleofas Oginsky. Particular attention is paid to the characteristics of polonaises.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

**Особенности исполнения аккомпанемента в пьесах кантиленного характера (на примере ноктюрнов Ф. Шопена)**

*В статье рассматриваются, анализируются и систематизируются базовые исполнительские принципы аккомпанемента в пьесах кантиленного характера.*

**Введение.** Певучей манере игры на фортепиано посвящено множество книг, статей, исследований. Важнейшим моментом в данном контексте является воспитание слуха, направленного на ощущение протяженности фортепианного звука и преодоление чувства ударности звучания. Процесс обучения музыканта начинается с усвоения и выразительного интонирования песенного материала. Первые уроки, на которых начинается обучение игре на фортепиано, вводят ребенка в мир мелодических образов, закладывая благодатную почву для формирования необходимых слуховых представлений.

**Основная часть.** При изучении кантилены все внимание педагога и обучаемого в первую очередь традиционно обращается на мелодию (кантилена буквально означает «пение»). Однако, уделяя первостепенное внимание мелодическому аспекту, не следует недооценивать работу над аккомпанементом, который является мощным выразительным средством, во многом определяющим образ произведения. Если в этом процессе происходит своеобразный «перекос» и вопросам владения техникой аккомпанемента не уделяется должного внимания, то, как показывает практика, не исключены проблемные ситуации. Так, например, студенты могут испытывать затруднения в исполнении линии гармонического баса в экспромте ля-бемоль мажор Ф. Шопена. Без владения навыками гармонического анализа фактурных особенностей партии левой руки в «Музыкальном моменте» си-бемоль минор С. Рахманинова весьма затруднительным оказывается процесс заучивания наизусть. Порой обучающийся не знает, как подступиться к вопросам дифференциации фактуры, которые являются одними из важнейших в работе музыканта-исполнителя и педагога-практика. Проработка базовых требований к владению техникой аккомпанемента является актуальной на любой ступени музыкального обучения.

Гармоническое сопровождение, оттеняя интонационную выпуклость мелодии, само по себе наделено многообразными выра-

зительными функциями и нередко является одним из главных средств в раскрытии музыкального образа. Полифонические элементы часто вплетаются в кантиленную ткань в виде имитаций, контрастного сочетания басового и мелодического голосов, скрытого голосоведения внутри гармонических комплексов.

Знакомство с различными типами аккомпанемента происходит уже на ранней стадии обучения, сначала только в слуховом аспекте, затем, через небольшой временной промежуток, определяемый педагогом, – в практическом. Начиная с первых слуховых впечатлений (как правило, в исполнении педагога на первых уроках звучат песня, танец, марш) простейших видов аккомпанемента (хлопки, бурдонный бас и т. д.), ребенок учится понимать и различать характер музыкального сопровождения, работать над ним, постепенно переходя к фактурному усложнению. И чем раньше этот процесс начнется – тем лучше. Эти базовые знания продолжают расширяться, уточняться и оттачиваться на последующих ступенях музыкального обучения. Важно, чтобы каждое новое открытие в этой области не было «одноразовым». При изучении того или иного типа фактуры необходимо акцентировать внимание на ее особенностях, детально прорабатывать приемы исполнения, воспитывать у ученика самостоятельность мышления, способность проецировать имеющийся опыт на иные виды фактуры. В процессе изучения новых фактурных приемов ученик, учащийся, студент постепенно формируют своеобразный арсенал типов и видов фортепианной фактуры, тем самым расширяя свои исполнительские возможности при решении разнообразных творческих задач.

Можно условно выделить три основных вида *регистровых положений* аккомпанемента в пьесах кантиленного плана:

- а) под мелодией;
- б) над мелодией;
- в) «вокруг» мелодии (аккомпанемент часто может быть распределен между партиями обеих рук).

Разумеется, каждый из указанных видов может встречаться в различных вариантах или выступать в комбинированной форме.

Когда аккомпанемент полностью сосредоточен в партии одной руки (традиционно левой), разбор произведения следует начинать с анализа особенностей сопровождения. Во втором и третьем случаях наиболее целесообразным будет первостепенное тщательное изучение мелодической линии (не умаляем важности этой работы и в первом случае).

С точки зрения фактуры различные виды сопровождения могут быть условно классифицированы следующим образом: 1) бас плюс аккорд; 2) аккордовое сопровождение; 3) арпеджированное сопровождение; 4) аккомпанемент в виде характерных ритмических структур. Вариантность смешения этих видов бесконечна, что требует от музыканта ювелирного владения искусством аккомпанемента, знания способов и законов его исполнения. Добиться поставленной задачи возможно лишь тогда, когда есть четкое понимание, *как* преодолеть все возникающие трудности при разучивании того или иного типа сопровождения.

При изучении партии сопровождения отдельно необходимо обратить внимание исполнителя на фразировку, умение выстроить линию аккомпанемента с учетом характера развития мелодии. Зачастую происходит бездумное, механическое заучивание сопровождающей партии вне интонационных особенностей мелодической линии. В таких случаях исполнитель имеет большой процент потери текста.

Определенные исполнительские трудности вызывает сопровождение аккордового плана. В данном случае необходимо воспитывать бережное, корректное отношение к качеству прикосновения к клавишам и балансу звучания, избегать гармонических нагромождений. Приведем конкретный пример. Если мелодическая линия поддерживается четырехзвучным аккордом, то при недостаточно активном слуховом контроле образуется дисбаланс в организации звукоизвлечения, вследствие чего сопровождение выходит на первый план, а при исполнении пьес кантиленного типа это недопустимо. Как правило, необходимая корректировка степени физического воздействия на клавиши, соответственно, при исполнении мелодии (более опорное туше, до «дна») либо аккорда сопровождения (менее акцентированное звукоизвлечение) происходит не сразу.

Практика показывает, что удачное решение ряда вопросов, касающихся характера аккомпанемента (особенностей звукоизвлечения басов, традиционной «опорной» мягкости прикосновения), создает необходимые условия для выразительности и свободы интонирования мелодии, подсказывает новые варианты нюансировки, которые без музыки сопровождения не были (и не могли быть) выявлены.

Качество техники педализации – еще один важнейший аспект процесса формирования необходимого звукового решения. В про-

изведениях певучего склада очень часто задействован весь комплекс возможностей демпферной системы. Четкие, ясные знания о предварительной, прямой, запаздывающей педали являются базовыми. В совокупности с овладением техникой полупедали, четвертьпедали, вибрирующей педали, пониманием тембродинамических функций левой педали формируется необходимый фундамент владения искусством аккомпанемента. Нужно добиваться плавности в нажатии и снятии лапки педали: любое резкое движение стопы во время смены гармонии создает излишнюю суету и «дробит» восприятие музыки.

Решение аппликатурных задач в сложных по фактуре пьесах является необходимым условием при работе над произведением, особенно если в каждой партии – правой и левой руки – присутствуют функции мелодии и аккомпанемента. Ощущению нужной динамической градации ведущей и аккомпанирующей партий будет способствовать проработка аппликатуры мелодии и аккомпанемента каждой руки отдельно. Подбор целесообразной аппликатуры должен производиться с учетом творческих интонационных задач, а также анатомических особенностей строения исполнительского аппарата обучаемого.

Самый острый вопрос, возникающий в процессе работы музыканта над кантиленой, – это вопрос дифференциации фактуры, т. е. выявления ее многослойности, регистровых и тембральных сопоставлений, объемности звучания. Успешность его решения определяется постоянным слуховым контролем, усвоением учащимися новых знаний в области стилей, жанров, истории музыки.

Вводя в педагогический репертуар пьесы кантиленного характера, мы опираемся прежде всего на творчество композиторов-романтиков. Знакомство с наследием Э. Грига, П. Чайковского, С. Рахманинова, Р. Шумана, Ф. Шопена и др. обогатит профессиональный кругозор обучающихся, а педагог найдет для себя немало «благодатного» материала. Пробуждать профессиональную творческую инициативу и фантазию, способствовать проявлению внутреннего мира исполнителя вместе с отражением характерных особенностей творческого стиля того или иного композитора – одна из главных педагогических задач.

Безусловное первенство в «кантиленном» педагогическом репертуаре принадлежит сочинениям Ф. Шопена. Общие стилистические черты объединяют все его девятнадцать ноктюрнов, однако каждый из них неповторим, отличается оригинальностью фортепи-

анного стиля, особой свободой развития тематического материала. Для ноктюрнов Шопена характерна драматургическая контрастность, оттеняющая и подчеркивающая заложенные в них разные психологические состояния. Большинство пьес проникнуты настроением нежной мечтательности; все они без исключения написаны в медленных темпах. Поздние опусы отмечены особой психологической глубиной. Стоит отметить, что именно в ноктюрнах ярко выражены жанровые связи. Так, например, ассоциативно близок жанру бытового романса ноктюрн соль минор op. 15 № 3, благодаря ясной, одноголосной теме и типу аккомпанемента, изложенного в виде «гитарного» перебора. Вспомним тему ноктюрна фа минор op. 55 № 1: «пунктир» в сочетании с четырехдольностью дает исполнителю право на интерпретацию в характере *alla marche*. В этой же плоскости можно рассматривать ноктюрн до минор op. 48 № 1, в котором композиторский замысел выходит за пределы жанровых рамок именно благодаря типу фактуры сопровождения. Здесь роль аккомпанемента максимально способствует выявлению образных контрастов при непрерывности и целостности динамической (трехчастной) формы, что требует от исполнителя безупречного владения разными видами фактурного сопровождения.

В русле размышлений о музыке Шопена нельзя не упомянуть «Колыбельную» ре-бемоль мажор op. 57. По степени изысканности гармоний и утонченности орнаментики это произведение примыкает к ноктюрнам, но, в отличие от сложной трехчастности, преобладающей в ноктюрнах, «Колыбельная» представлена в форме вариаций на остинатный бас. Говоря об аккомпанементе этой пьесы, стоит отметить необходимость тщательной проработки «однообразности» его движения, поиска особого, «гипнотического» состояния спокойствия. Выдержать и сохранить этот характер сопровождения от начала до конца – сложнейшая психологическая и исполнительская задача.

Как показывает практика, знакомство с характерными особенностями стиля композитора, как правило, начинается с ноктюрнов до-диез минор (op. posth.), фа минор op. 55, ми минор op. 72, ми-бемоль мажор op. 9.

В педагогическом репертуаре именно эти произведения представляют особую ценность. Доступность и ясность фортепианного письма дают возможность профессионального освоения гибкого, пластичного интонирования мелодической линии, позволяют в



полном объеме раскрыть базовые требования к владению техникой аккомпанемента.

Остановимся более подробно на ноктюрне ми-бемоль мажор ор. 9 № 2. В начальной стадии разбора пьесы работа над аккомпанементом должна проводиться неустанно и систематически. Вид сопровождения – бас и разложенный аккорд, обозначенный лигой. Целесообразно сразу же произвести гармонический анализ, выявить движение линии баса и среднего пласта. Для аккомпанемента характерно «столкновение» гармоний, например, наложение кварт в начале последнего такта перед каденцией. Примечательно использование приема внутритональных модуляций, т. е. побочных модуляционных окружений ступеней лада. Превосходный пример – первые четыре такта ноктюрна, где модуляционный ход от ми-бемоль мажора ведет через фа минор и до минор снова к ми-бемоль мажору, но уже функционально и красочно обогащенному.

В фактуре аккомпанемента левой руки – широкий размах и свобода голосоведения (см., например, переход от шестой к восьмой доле в басу т. 2). Необходимо добиться абсолютной плавности движения руки к басу, который нужно брать мягким, пиццикатным ощущением «из» рояля. Мягкий, но объемный бас и «пушистая» лига обеспечат нужное звучание мелодии. Особое внимание следует уделить промежутку времени между взятием баса и лигой – нельзя торопиться, однако не стоит и «растягивать». Часть урока нужно посвятить осознанию естественности музыкального дыхания и поиску агогически верных движений.

Часто в стадии разбора выявляются пробелы в знании некоторых аппликатурных принципов. Так, при исполнении лиги довольно распространенной ошибкой является употребление пятых пальцев в основании каждого интервала. Очевидно, что лигу мыслить необходимо как единый аккорд с соответствующей аппlikатурой. Кульминационный момент поддержан разложенным арпеджированным септаккордом в партии левой руки, в котором аппликатура – позиционная, а штрих – пластичное легато.

Полезно исполнять партию сопровождения двумя руками. Этот прием способствует выявлению объемности звучания, пробуждает гармонический интерес и «вкус». Также результативна игра в ансамбле, где педагог исполняет мелодию, а обучающийся – партию аккомпанемента, и наоборот. Важно исследовать аккомпанемент с точки зрения законов полифонии: прослушать отдельно линию баса, линию развития фонового пласта, выявить мельчай-

шие нюансы, сопряженные с движением голосов «внутри» него. Особое внимание стоит уделить педализации. В основном это запаздывающая педаль, иногда – вибрирующая полупедаль (на движении шестнадцатых в мелодии). Как правило, при смене баса на педали исполнители допускают характерные погрешности, оставляя призвуки предыдущих гармоний. Необходимо добиться плавного полного снятия лапки и ее дальнейшего мягкого нажатия после взятия баса (на долю секунды позже). При таком условии педализация будет своевременной.

Нужно стремиться к абсолютной самостоятельности и независимости партии левой руки, когда учащийся четко контролирует ее при одновременном исполнении мелодической линии.

**Заключение.** Освоение аккомпанемента в произведениях кантиленного склада – скрупулезный процесс, требующий от исполнителя вдумчивости и немалых творческих усилий. В ноктюрнах Ф. Шопена аккомпанемент – это чуткий «концертмейстер» и верный друг мелодии: он дает ей дыхание, жизнь, развитие. И, как показывает практика, работа над ним требует не меньшего (а в отдельных случаях и большего) внимания, чем работа над мелодией, которую аккомпанемент всегда сопровождает, вдохновляет и одухотворяет.

#### **Список использованных источников**

1. Алексеев, А. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия / А. Алексеев. – М.: Классика-XXI, 2013. – 176 с.
2. Любомудрова, Н. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для вузов / Н. Любомудрова. – М.: Юрайт, 2019. – 181 с.
3. Тимакин, Е. Воспитание пианиста / Е. Тимакин. – М.: Музыка, 2012. – 168 с.

#### **Summary**

The article analyzes and systematizes the basic performing principles from the perspective of view at the accompaniment of pieces of a cantilena character. The problems under consideration are drawn by the author from the performing experience.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

## Інтэртэкстуальнасць оперы А. Г. Радзівіла «Фаўст» на лібрэта І. В. Гётэ як сродак полістылістыкі

*У цэнтры ўвагі аўтара артыкула – «Фаўст» І. В. Гётэ і А. Г. Радзівіла, які разглядаецца з пункта гледжання полістылістыкі гэтага музычнага твора. У ім арганічна спалучаюцца мастацкія кірункі эпох Асветніцтва (сентыменталізм, культура антычнасці, эстэтыка веймарскага класіцызму, барока і ракако), рамантызму і нават тэндэнцыі ХХ ст.*

**Уводзіны.** «Фаўст» І. В. Гётэ – шэдэўр класікі сусветнай культуры, плён шасцідзесяцігадовай працы яе аўтара, твор, складаны як па сваёй жанравай структуры, так і па стылявых характарыстыках. Важным чыннікам у ім з’яўляецца дыялог з папярэднімі літаратурнымі эпохамі і сюжэтамі, які ажыццяўляецца з дапамогай полістылістыкі: асобных матываў, топасаў, метафорыкі, алюзій і рэмінісцэнцый розных мастацкіх стыляў. Ствараючы мастацкі свет гэтай грандыёзнай драматычнай паэмы, пісьменнік не аднойчы мяняў фабульныя хады, дапрацоўваючы і дадумваючы гэты духоўны тэстамент чалавецтва. У выніку ім было напісана тры варыянты, якія ў гётэзнаўстве характарызуюцца як «Пра-Фаўст» («Urfaust», 1773), спроба п’ера юнацтва, знішчаная паэтам па прычыне недасканаласці, непасрэдна сам «Фаўст» у дзвюх частках (1806, 1833) і лібрэта да аднайменнай оперы на музыку А. Г. Радзівіла (1833), ініцыятарам стварэння якой выступіў наш зямляк.

**Асноўная частка.** Пачаткам працы над лібрэта для Гётэ стаў 1814 г., калі ў Веймары сустрэліся два геніі – літаратар і музыкант, немец і беларус, тэарэтык веймарскага класіцызму і трубадур рамантызму – Іаган Вольфганг фон Гётэ і князь Антоній Генрык Радзівіл. Аб’яднаў іх бессмяротны «Фаўст»: лепшую літаратурную апрацоўку сюжэта дае Гётэ, а Радзівіл стварае першую музычную версію, не без дапамогі знакамітага немца, паколькі мэтаю візіту да Гётэ і было тое, каб атрымаць згоду вялікага майстра слова на напісанне тэксту лібрэта. Як для Гётэ, так і для Радзівіла праца над «Фаўстам» становіцца самай значнай ў творчай дзейнасці, справай усяго жыцця.

Лібрэта «Фаўста» Гётэ да оперы Радзівіла стала музычнай інтэрпрэтацыяй першай часткі літаратурнага твора, які, у сваю чаргу, апіраўся на «Пра-Фаўста», на папярэднюю традыцыю перала-

жэння гэтай фэбулы пра вечныя пошукі чалавекам сэнсу быцця прадстаўнікамі нямецкага сентыменталізму<sup>1</sup> і караніўся ў народнай легендзе пра доктара Фаўста, што ўзнікла ў часы позняга Сярэднявечча і была зафіксавана ў XVI ст. у апрацоўцы ананімным аўтарам «Гісторыі доктара Іагана Фаўста, знакамітага чарадзея і чарнакніжніка», выдадзенай у 1587 г. франкфурцкім друкаром Шпісам. Такім чынам, сюжэт «Фаўста» так ці інакш прымушае нас звярнуцца да папярэдніх версій фаўсціяны, аднак усе яны ствараліся ў розныя гістарычныя эпохі, таму ўплывы шмат якіх мастацкіх стыляў тут відавочныя.

Для «Фаўста» Гётэ ўласцівы так званы «мастацкі ўніверсализм» (А. Анікст), сплаў розных стыляў і кірункаў, якія геніяльны аўтар вельмі ўдала спалучыў. Акрамя таго, як адзначае беларускі гётэзнаўца Г. Сініла, «одной из самых примечательных особенностей стиля “Фауста” является соединение, казалось бы, несоединимого: конкретности изображения, жизненного правдоподобия и одновременно условности, аллегоричности, глубокой и сложной символики. Как известно, подобное сочетание несочетаемого (*discordia concors*) – одна из показательных черт искусства барокко. В “Фаусте” действительно присутствуют яркие барочные черты, но не только они. В его художественной природе переплелись в довольно пестрое и все же единое целое черты барочные, рокайльные, классицистические, сентименталистские, преромантические или даже романтические... Возможно, этот перечень совсем не полон, ибо в “Фаусте” в наибольшей степени воплотился художественный универсализм Гёте, полифоничность и полистилистичность его творчества. Тем не менее две своеобразные стилевые доминанты свойственны двум частям произведения: в первой – доминанта “средневеково-готическая”, достигающая наибольшей полноты в мрачной и одновременно сниженно-телесной фантастике “Вальпургиевой ночи”, во второй – “классическая”, достигающая апогея в третьем акте, где предстает образ Елены Прекрасной и где сама кристаллически-прозрачная форма воплощает идеальную красоту. При этом Гёте мастерски использует и переосмысливает самые различные мифологические сюжеты и мотивы – от средневековых европейских до античных и библейских» [3, с. 352].

---

<sup>1</sup> М. Клінгер ( «Фаўст, яго жыццё, дзеі і яго звяржэнне ў пекла», 1790), Я. Ленцам (сцэнка), Ф. Мюлерам (драма «Жыццё і смерць доктара Фаўста»), П. Вайдманам («Іаган Фаўст»), Г. Э. Лесінгам (створаны агульны план п'есы пра Фаўста), К. Марлаў («Трагічная гісторыя доктара Фаўста»)

Творчая гісторыя «Фаўста» – гэта яшчэ і гісторыя эвалюцыі светапогляду Гётэ, значная роля ў якой адводзіцца пераасэнсаванню антычнай, біблейскай і нямецкай культур. У творы паказаны нацыянальны каларыт, важнай з’яўляецца апеяцтва да біблейскіх і антычных вобразаў, канцэпцый, што дапамагае нам лепей зразумець далейшае развіццё фаўсціяны.

У студэнцкія гады Гётэ стварае першы варыянт «Фаўста» ў лепшых традыцыях сентыменталізму, пасля доўгага перапынку да сюжэта ён вяртаецца падчас сваёй паездкі ў Італію, калі яму ўдалося знайсці натхненне на руінах старажытнай рымскай дзяржавы. Пад уздзеяннем антычнай культуры Гётэ пераасэнсоўвае свае эстэтычныя погляды, што ўвасобіцца пасля ў ідэях веймарскага класіцызму (першыя спробы выкарыстаць полістылістыку). Пад гэтым жа ўплывам прыходзіць і думка перарабіць «Фаўста» у вершаванай форме. Так з’яўляецца новая сцэна «Кухня ведзьмы», у якой уведзены матыў амалажэння Фаўста: герой становіцца трыццацігадовым (узрост духоўнай сталасці). Менавіта там яму ўпершыню ўлюстэрку з’явіцца вобраз Алены Прыгожай, сімвал спасціжэння ідэалаў мінулага сучаснасцю. Таму спачатку Фаўст сустрае рэальную Грэтхен, а пасля яе смерці будзе імкнуцца да пошуку Алены (у другой частцы). У гэтым сімвалічным саюзе народзіцца сын Эўфарыён, увасабленне самой паэзіі, якой, як усяму прыгожаму і ўзнёсламу, наканаваны кароткі век.

Практычна праз дзесяцігоддзе Гётэ напіша «Прысвячэнне», «Пралог у тэатры» і «Пралог на небе», ён паглыбляе першую частку сцэнамі «Каля брамы» і важнай у ідэйным плане сцэнай «Ноч Вальпургіі», якая служыць «апраўданнем» Фаўста за яго віну перад Грэтхен. Тут можна ўбачыць вялікую колькасць персанажаў з нямецкіх народных паданняў, аднак перад Фаўстам нечакана паўстае Медуза Гаргона ў абліччы яго каханай. Гэты вобраз вяртае Фаўста са свету фантастыкі на зямлю і прымушае перамясціцца з Брокена ў вязніцу, дзе чакае смяротнага пакарання Маргарыта.

Для чытачоў «Фаўста» само па сабе напрошваецца параўнанне гэтай сцэны з напісанай значна пазней «Класічнай ноччу Вальпургіі» (знаходзіцца ў другім акце другой часткі), дзе Гётэ прадстаўляе развіццё антычнай міфалогіі. У адрозненне ад першай варварскай ночы, дзе ў асноўным гучыць звыклы нам Knittelvers (ням. «дубовы верш»), у гэтай сцэне аўтар уводзіць рэплікі антычных персанажаў (Эрыхта), выкарыстоўваючы старажытнагрэцкі ямбічны трыметр. Класічная ноч – своеасаблівы шлях Фаўста да

Алены скрозь глыбінныя тоўшчы розных міфалагічных вобразаў (сфінксы, сірэны, німфы, Хірон, Галатэя і інш.) і філасофскіх канцэпцый (Фалес, Анаксагор).

У пятым акце аб антычнай культуры нагадвае пажылая пара – Філемон і Баўкіда. Гэтыя міфалагічныя героі сустракаюцца ў «Метамарфозах» Авідзія, менавіта са старажытнасці яны ўвасабляюць сімвал вернасці, захоўваюць сапраўдныя сямейныя каштоўнасці (клопат, гасціннасць, цяпло і ўтульнасць, любоў), якімі яны здольныя адарыць тых, хто просіць у іх начлегу. У Гётэ гэта яшчэ і «маленькія» людзі, якія сталі на шляху прагрэсу і за гэта загінулі ад рук Мефістофеля і яго світы.

Адным з такіх яркіх момантаў з’яўляецца сцэна спробы галоўнага героя скончыць жыццё самагубствам («Ноч»), калі звышчалавек Фаўст, сустрэўшыся з Духам Зямлі, пераканаўся ў сваёй недасканаласці. Але званы і царкоўныя спевы перад святам Вялікадня, якія нагадваюць расчараванаму доктару пра смерць і ўваскрасенне Ісуса Хрыста, які стаў ахвярай за грахі чалавецтва, і ў тым ліку Фаўста, прымушаюць галоўнага героя не прадпрымаць радыкальнага кроку расправы над сабой, які супярэчыць духу Бібліі. Гэты невялікі эпізод – напамін пра вялікую перамогу над злом – упрыгожаны аўтарам містычнымі хорамі анёлаў, жанчын, вучняў, якія пераклікаюцца з апошнімі часткамі Евангелляў аб пахаванні і ўваскрасенні Хрыста. Тут таксама сцвярджаецца і яшчэ адна канцэптывальна важная для ўсёй творчасці Гётэ думка «памры і адрадзіся!» («stirb und werde!»), якая выводзіцца аўтарам з біблейскага тэксту.

Шэкспіраўскія алюзіі можна назіраць у сцэне «Цямніца», дзе звар’яцелая Маргарыта ад імені забітага дзіцяці спявае сваю страшную песню. Сініла адзначае: «Гёте сознательно вводит в свой текст аллюзии на эпизоды с безумной Офелией в шекспировском “Гамлете”»: и там и здесь – щемяще-трагическая атмосфера создается из обрывков бреда и народных песен, причем бред приобретает скрытую страшную логику, а песни в этом контексте – жестокий и жуткий смысл» [3, с. 374]. Акрамя таго – гэта вобразы Пітэра Сквенца, Арыэля і светлых духаў эльфаў у другой частцы. Акрамя звароту да Шэкспіра, можна знайсці пераклічкі з такімі класікамі сусветнай літаратуры, як Гамер, Дантэ, Мілтан і інш.

Ключавой асобай у перыяд працы Гётэ над лібрэта становіцца Антоній Генрык Радзівіл, выхадзец з беларускіх зямель, ардынат XII нясвіжскі і алыцкі, заснавальнік берлінскай лініі Радзівілаў.

Антоній Генрык, крэўны нашчадак Мікалая Радзівіла Чорнага, прадоўжыў сямейныя традыцыі і яшчэ ў маладыя гады быў вядомы як таленавіты музыкант. Атрымаўшы на радзіме цудоўную агульную і музычную адукацыю, у 1792 г. ён едзе на вучобу ў Нямеччыну, дзе знаёміцца з культурным жыццём тагачаснай Еўропы, што значна паўплывала на станаўленне яго як кампазітара. Калі паўстанне пад кіраўніцтвам Т. Касцюшкі церпіць паразу, сям'я Радзівілаў эмігруе з Рэчы Паспалітай, і па запрашэнню прускага караля князь Антоній Генрык прыязджае ў Берлін, праз два гады бярэ шлюб са стрыечнай сястрой Фрыдрыха Вільгельма II Фрэдэрыкай Луізаі Брандэбургскай.

Перад тым як звярнуцца да самога аўтара трагедыі, князь Радзівіл пачынае супрацоўнічаць з Цэльтэрам і Эбэрвайнам, але ні той, ні іншы не здолелі стаць лібрэтыстамі «Фаўста». Тады Радзівіл самастойна пачынае будаваць лібрэта оперы, якое ўжо ў 1810 г. выконваецца ўрыўкамі ў пеўчай акадэміі. Гэтэ, згадзіўшыся супрацоўнічаць з кампазітарам у якасці лібрэтыста, так згадвае сваю сустрэчу з князем у 1814 г.: «Візіт князя Радзівіла абудзіў тугу, якую цяжка суцішыць; яго геніяльная парывістая кампазіцыя да “Фаўста” зарадзіла ў нас цьмяную яшчэ надзею на пастаноўку гэтага незвычайнага твора ў тэатры» [4, с. 9].

Перад сустрэчай з Радзівілам Гэтэ праслухоўвае некаторыя нумары з напісанага Радзівілам «Фаўста», які потым дзякуючы мастацкай апрацоўцы майстра слова стане яго трэцім «Фаўстам». Музыка Радзівіла робіць на Гэтэ вялікае ўражанне, ён называе кампазітара «сапраўдным трубадурам», «магутным талентам», чыя «геніяльная, парывістая кампазіцыя» натхняе яго на дапрацоўку оперы. У 1816 г. пачынаюцца рэпетыцыі выбраных сцэн «Фаўста», а ў 1819 г., верагодна, 24 мая, у палацы Манбіжу адбылася прэм'ера. Праз год опера ў пашыраным варыянце была паказана цалкам. Так пачалося «тэатральнае» жыццё «Фаўста». Як Гэтэ працаваў над літаратурным «Фаўстам» да канца жыцця, так і Радзівіл пісаў «Фаўста» да самай смерці. У канчатковым варыянце опера ўпершыню публічна прагучала ў Берлінскай пеўчай акадэміі і да 1888 г. 25 разоў была пастаўлена ў розных краінах Заходняй Еўропы.

Музыка оперы, адрозніваючыся кранальнай задушэўнасцю, часам містычнасцю і чароўнасцю, драматызмам і гратэскавасцю, не магла не ўзрушыць. Як адзначае музычны крытык Р. Зіц, «сярод амаль васьмідзсяці музычных версій “Фаўста” вышэйшага стылю твору цэлага жыцця Радзівіла належыць ранг твора гісторыка-харак-

тэрнага. <...> ...тэкст і музыка ўздзейнічаюць сілабічна разам... у імкненні да сцэнічнай злітнасці пераходзяць у чыстую спеўнасць» [4, с. 9].

В. Скорбагатаў, які адначасова з'яўляецца даследчыкам музычнага «Фаўста» і рэжысёрам-пастаноўшчыкам оперы, адзначае, што «Фаўст» А. Г. Радзівіла – здабытак тэатральна-музычнай эпохі рамантызму [4, с. 20]. Гэта даволі цікавы факт, паколькі сам Гётэ пры ўсім сваім мастацкім універсалізме так і не змог прыняць цалкам эстэтыку рамантызму. Але атрымліваецца, што музычны «Фаўст» – твор рамантычнай эпохі, і тады не толькі музыка, але і тэкст лібрэта павінны мець характэрныя рысы гэтага мастацкага кірунку. Паспрабуем у гэтым разабрацца, звярнуўшыся да аналізу тэксту.

У оперы сустракаюцца сцэны, дзе Гётэ яскрава дае замалёўкі народнага жыцця («Песня Жабрака», «Імклівы марш», «Сяляне пад ліпай», «Арыя Грэтхен» і інш.) ці паказвае свет духаў, які спрабуе ўздзейнічаць на персанажаў («Хор анёлаў», «Хор духаў», «У цямяніцы» і інш.), што вельмі блізка да рамантычнай канцэпцыі двух-свецця. Як і ў рамантыкаў, у Гётэ галоўныя героі твора (Фаўст, Грэтхен, Мефістофель) – персанажы выключныя, але трэба звярнуць увагу і на тое, што ў асноўным сюжэт лібрэта апіраецца на сентыменталісцкага «Пра-Фаўста». Таму цяжка вызначыць у гэтым выпадку канцэпцыю галоўных герояў – бурных геніяў ці гордых рамантыкаў. І тут таксама можна казаць аб уплыве шцюрмерства – прадвесніка рамантызму на нямецкіх землях.

Важным таксама з'яўляецца матыў грэхападзення і апраўдання, які быў дамінуючым у творах гейдэльбергскіх рамантыкаў; у Гётэ ён таксама будзе цэнтральным. У фінальнай сцэне як лібрэта, так і першай і другой частак «Фаўста» паэт сцвярджае гэта апраўданне праз пакаянне саграшыўшай Грэтхен, якую чакае смяротны прысуд. Менавіта выратаванне праз смерць звязана паводле Гётэ з канцэпцыяй «stirb und werde» («памры і адрадзіся», «памры і стань», «памры і вечна будзь»), якая будзе сфармулявана ім у заключнай сцэне другой часткі «Фаўста» як духоўнае адраджэнне чалавека, як мэта ўсіх яго зямных пошукаў Нябеснага Валадарства:

Wer immer strebend sich bemüht,  
Da können wir erlösen [6, S. 209].

Хто жыве з імкненнем да святла,  
Таму даем збаўленне [1, с. 570]

(пераклад В. Сёмухі)



З гэтага можна зрабіць выснову, што хоць рамантычны кірунак і не пераважае ў лібрэта, пэўныя яго рысы тут прысутнічаюць, і гэта даказвае спробу Гётэ сінтэзаваць паэтыку дадзенай мастацкай плыні ў межах мастацкага ўніверсалізму «Фаўста».

Тэкст лібрэта падзяляецца на дзве дзеі і, у адрозненне ад першай часткі паэтычнага твора, не мае пралогаў. Але іх месца заняты ўверцюра з чатырох раздзелаў. Згодна з жанравымі законамі прыгатаванага для сцэнічнага ўвасаблення твора, Гётэ выключае важныя, на нашу думку, для разумення духоўнай сутнасці і ўчынкаў галоўных герояў сцэны («Кабінет», «Кухня ведзьмы», «На шпацыры», «Лес і пячора», «Каля студні», «Ноч», «Ноч Вальпургіі», «Сон у ноч Вальпургіі, альбо Залатое вяселле Аберона і Тытаніі» і «Пахмурны дзень. Поле»). Чаму аўтары музычнага «Фаўста» свядома ідуць на такі крок? Хутчэй за ўсё, сцэнічны твор быў разлічаны на ўжо падрыхтаванага чытача, які быў добра знаёмы з падзеямі, што разгортваюцца ў літаратурным «Фаўсце». Адзначым, што Гётэ скараціў альбо адхіліў сцэны, якія былі звязаны з Фаўстам і Мефістофелем. Там жа, дзе галоўнай гераіняй выступае Грэтхен, не выпускаецца ніводная яе рэпліка. Такім чынам, Гётэ падкрэслівае, што трагедыя Грэтхен – не проста трагедыя адданага і няшчаснага кахання дзяўчыны, гэта яшчэ і трагедыя пазнання «мікракосму» ці «малога свету» чалавека, свету яго ўнутраных перажыванняў, імкненне знайсці сябе. І такое пазнанне неабходна не толькі Грэтхен і Фаўсту, але таксама чытачу і глядачу бессмяротнага твора.

Апошнія радкі першай часткі і фінальная сцэна лібрэта «XXIV. Ратунак» праліваюць святло на ход далейшай аўтарскай задумы, што будзе адлюстравана ў канцы другой часткі «Фаўста»:

MARGARETE	Dein bin ich, Vater! Rette mich! Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen, Lagert euch umher, mich zu bewahren! Heinrich! Mir graut's vor dir.
MEPHISTOPHELES	Sie ist gerichtet!
STIMME (von oben)	Ist gerettet!
MEPHISTOPHELES (zu Faust)	Her zu mir! (Verschwindet mit Faust.)
STIMME (von innen, verhallend)	Heinrich! Heinrich! [5, S. 135].
МАРГАРЫТА	Иду, Господзь, іду! Ратуй мяне! Анёлы, вы пры Божым троне Не адмаўляйце ў абароне! Ты, Генрых, страшны мне.

МЕФІСТОФЕЛЬ Яна асуджана!  
ГОЛАС ЗВЕРХУ Уратавана!  
МЕФІСТОФЕЛЬ (Фаўсту) За мною!  
(Знікае з Фаўстам.)

ГОЛАС З ЦЯМНІЦЫ (заціхаючы) Генрых! Генрых! [1, с. 321-322].

Двойчы паўтараюцца апошнія словы Грэтхен у XXIII сцэне лі-брэта «Паніхіда ў саборы», дзе за душу гераіні ідзе змаганне хору анёлаў і Злога Духа:

BOESER GEIST Ihr Antlitz warden  
Verklaerte von dir ab.  
Die Haende dir zu reichen,  
Schaudert's den Reinen. Weh! <...>

GRETCHEN Mir wird so eng!  
Das gewoelbe draeng mich!  
Luft! Licht!  
Nachbarin! Eur' Flaeschchen!  
(Sie faellt in Ohnmacht.) <...>

ENGEL Gloria, Gloria in excelsis Deo –  
Gerettet, gerettet, gerettet!

ЗЛЫ ДУХ Святыя гідзяць табою,  
Бо грэх – твой;  
Рукой цябе не крыюць,  
Жудасць у чыстых! Вой! <...>

ГРЭТХЕН Мне страшна тут!  
Жах скляпення душыць!  
Душна! Душна!  
Дайце мне флакончык!  
(Падае ў непрытомнасці.) <...>

ХОР Gloria, Gloria in excelsis Deo –  
Ёй Госпад даруе ратунак! [4, с. 62].

Барацьба за душу Грэтхен скончылася перамогай добрых сіл і анёлаў, замест простага «ist gerettet» у тэксце лібрэта гэтае сцвярджанне гучыць трохкратна, што ўжо не выклікае ніякіх сумненняў у збаўленні і прабачэнні.

Г. Сініла, разважаючы пра філасофскае напаўненне вобраза Маргарыты, піша: «Ён сімвалізуе “Вечна Жаноцкае” (“Ewige Weiblichkeit”), пра якое спявае містычны хор у фінале “Фаўста”. <...> ...фіналам свайго твора пісьменнік даў зразумець, што Грэтхен – вобраз не меншай абагульняльнай сілы і складанасці, чым вобраз Фаўста. Нездарма ж Гётэ не пакіне сваю гераіню ў канцы першай часткі, а перанясе ў фінал другой, дзе яна будзе звацца “адна з

грэшніц, колішняя Грэтхен”. Так, адна з грэшніц, але ж і найвялікшая праведніца, без заступніцтва якой для Фаўста будзе немагчымы шлях да неба і немагчыма апраўданне перад Богам» [2, с. 34].

**Заклучэнне.** Варта адзначыць, што літаратурны «Фаўст», стаўшы музычным, ні на ёту не страціў сваёй мастацкасці; гэта новая ступень аўтарскага асэнсавання былых канцэпцый і лейтматываў, новы шэдэўр нямецкага генія, які бліскуча быў пакладзены на музыку. Гэта таксама і новы мастацкі твор, які ажыў на сцэне і застаецца актуальным у нашы дні, па-новаму прываблівае ўвагу аматараў творчасці як І. В. Гётэ, так і А. Г. Радзівіла.

### **Спіс выкарыстаных крыніц**

1. Гётэ, Ё. В. Выбраныя творы / Ё. В. Гётэ; уклад., прадм. Л. Баршчэўскага і П. Копанева, камент. Л. Баршчэўскага і В. Сёмухі. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1999. – 640 с.

2. Крупкіна (Сініла), Г. Мастацкі космас Гётэўскага «Фаўста» і яго перастварэнне па-беларуску / Г. Крупкіна (Сініла) // Роднае слова. – 2000. – № 8. – С. 31-35.

3. Синоло, Г. История немецкой литературы XVIII века: учеб. пособие / Г. Синоло. – Минск: БГУ, 2012. – 400 с.

4. «Фаўст»: опера А. Г. Радзівіла на лібрэта Ё. В. Гётэ / пад рэд. А. Трусавай, Г. Разанавай. – Мінск: Тэхналогія, 1999. – 70 с.

5. Goethe, J. W. Faust. Der Tragoedie: erster Teil / J. W. Goethe. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986. – 136 S.

6. Goethe, J. W. Faust. Der Tragoedie: zweiter Teil / J.W. Goethe. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986. – 216 S.

### **Summary**

The author's objective of the article is "Faust" by J. W. Goethe and A. H. Radziwill, which is considered in terms of poly-stylistics of this musical work. It organically combines the artistic trends of the Enlightenment (sentimentalism, culture of antiquity, the aesthetics of Weimar classicism, Baroque and Rococo), romanticism and even the trends of the 20<sup>th</sup> century.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 9.10.2020 г.

## **Образно-стилевые черты фортепианной музыки В. Кузнецова**

*В статье предпринята попытка выделить основные образно-стилевые черты фортепианной музыки В. Кузнецова.*

**Введение.** Творчество Вячеслава Кузнецова постоянно оказывается в центре внимания исполнителей и исследователей-музыковедов. Композитор активно работает в самых разных жанрах, многие его произведения исполняются в Беларуси и за ее пределами в рамках различных концертов и фестивалей академической музыки.

Однако фортепианная музыка Кузнецова не столь часто становится объектом музыковедческих исследований. В контексте общего стилового анализа отдельные фортепианные произведения рассматриваются в работах Т. Мдивани [9], Н. Кардаш [7], И. Рябушкиной [10], А. Манулика [8], Н. Ганул [3], Ю. Златковского [4, 5], С. Тургеля [12], М. Ахвердовой [1, 2], Р. Сергиенко [11] и др. В статье предпринята попытка обобщить результаты этих исследований, а также выделить некоторые показательные образно-стилевые черты фортепианной музыки Кузнецова на примере отдельных произведений.

**Основная часть.** Фортепианное творчество В. Кузнецова представляет собой довольно объемный пласт произведений разных жанров. Это сочинения крупной формы (две сонаты /1980, 1996/), Вариации (1979), циклы пьес и миниатюры. Исследователи отмечают в данных произведениях своеобразное преломление основных черт стиля композитора, среди которых называются «образность мышления, остроритмический рисунок, передача в музыке моторики движения повседневной жизни в различных ее проявлениях, пристрастие к звучанию народных инструментов (дудочки, бубна, барабана, скрипки), берущее начало в музицировании деревенского оркестра, обращение к народной песне» [2, с. 174]. Чрезвычайно разнообразны фортепианные произведения Кузнецова и по образному содержанию: на страницах миниатюр можно встретить и жанрово-характерные сцены, и философские размышления, и воплощения картин природы. И если в жанровой палитре этих сочинений «отражается связь с классико-романтической традицией, то в содержательном плане В. Кузнецов предстает уже как современный художник, широко использующий техники композиции

и приемы исполнения, связанные с новой эпохой в развитии музыкального искусства», – подчеркивает А. Каика [6, с. 119].

Камерно-инструментальная музыка в целом и фортепианная музыка в частности оказываются в творчестве Кузнецова наиболее подходящими для воплощения ярко выраженного интеллектуального начала. Художественные искания композитора в сфере фортепианной музыки выражаются в ряде образных сфер. Р. Сергиенко отмечает, что «на смену пафосной торжественности и светлой активной лирике, свойственным музыке недавнего прошлого, пришла новая эмоциональная выразительность, передающая богатый спектр различных состояний человеческой души – *доверительности* и *сентиментальности* (“Три сентенции для фортепиано”))» [11, с. 58-59]. Новая *предметность* как образная сфера, появившаяся в произведениях белорусских авторов в 1990-е гг., у Кузнецова получила свое воплощение в образах *рыбок* («Аквариум» для фортепиано) и *насекомых* («Уголок насекомых» для фортепиано). Не обошел вниманием композитор и *фантастические*, вымышленные образы, средоточием которых является фортепианный цикл «Бестиарий».

Фортепианные сочинения Кузнецова достаточно многообразны в стилевом отношении. Безусловно, опора на *классическую музыку* и *фольклор* не подвергается сомнению. По мнению Р. Сергиенко, эти два источника «определяют многослойность тенденций и обуславливают эволюционный характер музыкального развития, непрерывность мирового процесса, ведут к обновлению всех сторон музыкального процесса, его жанровой и многоликой стилистической палитры» [11, с. 61]. Опора на классическую тенденцию подразумевает особое внимание к мелодии (как главной форме музыкального выражения), ритму и темпу. В качестве примера можно назвать пьесу «Хрупкое адажио для Леры», в котором темп несет особую художественную нагрузку, определяя название произведения.

Особое значение приобретает шкала динамических уровней. В фортепианных произведениях этот фактор всегда играл значительную роль, но Кузнецов стремится в использовании динамики к совершенству. В качестве примера можно привести «Pianopianissimo» для двух фортепиано, Сонату для фортепиано (1996), где диапазон применения динамических уровней составляет от пяти piano до пяти forte.

Исследователи усматривают в фортепианном творчестве композитора «интенсивное движение *неостилей*, отпадающих от маги-

стральных стилевых направлений» [11, с. 64]. *Необарокко* репрезентирует себя в жанровом ключе («Прелюдия и фуга»), причем иногда в необычном виде, что отражается в названиях произведений («Три “Людии” /Пре-Людия, Интер-Людия и Пост-Людия/»).

Многие фортепианные сочинения Кузнецова связаны с так называемым *альтернативным* стилевым направлением (термин В. Холоповой). Как отмечает Р. Сергиенко, «его содержание определяли разные константы мирового музыкального искусства, но прежде всего те, которые были обусловлены рационалистическими техниками композиции, сформировавшимися в западноевропейском композиторском творчестве» [11, с. 65].

Произведения этого направления можно разделить на три группы. Первая группа основана на использовании серийной техники письма (при смешении техник учитывается приоритетный удельный вес в сочинении той или иной разновидности техники).

«Три сентенции», представляющие собой цикл миниатюр и передающие три различных эмоциональных состояния, основаны на разных видах техники. С серийной техникой связана первая сентенция. В основе миниатюры лежит последовательность из «двенадцати неповторяющихся звуков, представленная в основном и ракоходном виде (IR), с использованием алеаторики (ритма, темпа и форм ряда) и сонорики (выдержанная педаль)» [6, с. 120].

«Звуковое эссе № 3» связано с двумя техниками композиции – серийной и техникой ограниченной алеаторики. По словам композитора, за счет видеоряда сочинение приобрело черты музыкально-театрального действия: эта идея родилась во время аудиозаписи «Звукового эссе» на телевидении. Все произведение записано на одной странице и звучит примерно 4 минуты. На схеме исполнения сочинения «латинскими буквами от *a* до *t* обозначены 12 вариантов одной и той же серии звуков. Варианты следуют один за другим последовательно и логично и складываются из 11 звуков вместо 12: первого все время не хватает, и в первом разделе сочинения его заменяет звук *ля* субконтроктавы – самый низкий звук фортепиано» [7, с. 192]. Произведение завершается кодой *ad libitum*, «которая предполагает исполнение одного или нескольких фрагментов проведения серий из начального раздела произведения» [6, с. 121].

Вторая группа сочинений включает опусы, в которых преобладает сонорная техника. В качестве примеров можно привести «Прелюдию и фугу», а также цикл «Бестиарий».

В «Прелюдии и фуге» велика роль сонорных эффектов. Колористические эффекты в фуге достигаются исполнительскими средствами – длительно выдержанными педалями, сопоставлениями педального и беспедального звучания, использованием третьей педали (*tre corde*). Необходимо также отметить, что в этом произведении Кузнецов приближается к джазовому звучанию. В основе фуги лежит тема знаменитого джазового пианиста К. Бейси, «которая в качестве строительного материала в данном контексте имеет большие возможности» [2, с. 177]. Следовательно, можно говорить о сочетании академической формы и джазового стиля. Безусловно, исполнение этой фуги предполагает особую, синкопированную манеру игры, связанную с ударным звукоизвлечением и импровизационностью.

Цикл «Бестиарий» состоит из пяти фортепианных миниатюр и написан композитором по мотивам одноименной книги Х. Л. Борхеса о вымышленных существах. Каждая из частей цикла, несмотря на общие черты (единая сонорная техника с вкраплением серийности), имеет свои ладогармонические и ритмические закономерности, которые выведены из названия пьес. Преимущественно в сонорном стиле выдержаны две пьесы цикла – «Химера» и «Сфинкс», где «главными путями достижения колористических эффектов являются диссонантные полигармонические длительно выдержанные на педали созвучия с использованием тройных форшлагов» [6, с. 121].

Третья группа произведений объединена использованием алеаторической техники композиции.

Фортепианная миниатюра «Наслаждение» «основана на семи квадратах и предполагает возможность выбора для каждого исполнителя удобного темпового решения» [6, с. 121-122].

«Уголок насекомых (Энтомологическая тетрадь)» – цикл из семи миниатюр для фортепиано, посвященный первой исполнительнице – Д. Мороз. «Главное – не очеловечивать насекомых, но и не считать, что у них нет души. Нужно постараться в “бестелесной фактуре” миниатюр понять внутреннюю организацию жизни каждого представленного насекомого», – считает композитор [цит. по: 6, с. 122]. При помощи алеаторики высоты композитор стремится достичь имитации ловли воображаемых насекомых.

**Заключение.** В целом для фортепианного творчества В. Кузнецова характерны практически все актуальные стилевые интенции. Эта ветвь академического композиторского творчества про-

должает сохранять значение «экспериментального поля», «творческой лаборатории» для большинства композиторов, работающих в данном жанре. По словам Ю. Златковского, «творчество В. Кузнецова обладает своеобразием и оригинальностью в полной мере. Композитор учитывает самые существенные факторы современной музыкальной культуры Беларуси: национальный фольклор и традиции национальной композиторской школы, классико-романтическое наследие европейской музыки и завоевания музыкального авангарда XX столетия. Он стремится к “большому стилевому синтезу”. Именно такой синтез является сегодня условием для музыкального творчества европейского уровня и значения» [5, с. 38].

#### **Список использованных источников**

1. Ахвердова, М. Вячеслав Кузнецов: две грани личности / М. Ахвердова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2012. – № 21. – С. 208-211.
2. Ахвердова, М. Фортепианная миниатюра белорусских композиторов конца XX – начала XXI в. (значение жанра в исполнительском репертуаре) / М. Ахвердова // Музыкальное исполнительство как вид художественной деятельности: сб. науч. тр. / Белорус. гос. академия музыки; сост. К. И. Степаневич. – Минск, 2007. – Вып. 14. – С. 174-188.
3. Ганул, Н. Вячаслаў Кузняцоў / Н. Ганул // Мастацтва. – 2011. – № 6. – С. 20-24.
4. Златковский, Ю. Композитор Вячеслав Кузнецов / Ю. Златковский. – Минск: Изд. центр Белорус. гос. ун-та, 2007. – 63 с.
5. Златковский, Ю. Музыка Вячеслава Кузнецова. Аспекты стиля / Ю. Златковский // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2001. – № 1. – С. 34-44.
6. Каика, А. Фортепианные произведения В. В. Кузнецова: техники композиции и приемы исполнения / А. Каика // Культура: открытый формат – 2015: сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; сост. Т. Бабич, А. Гурченко, Ю. Переверзева. – Минск, 2015. – С. 119-123.
7. Кардаш, Н. Гукавыя сусветы Вячаслава Кузняцова / Н. Кардаш // Музыкальная культура Беларусі: пошукі і знаходкі: матэрыялы VII Навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 1998. – С. 191-194.
8. Манулик, А. Новаторские черты Сонаты для фортепиано В. Кузнецова / А. Манулик // Пытанні музычнай культуры Беларусі і свету ў сучасных даследаваннях: зб. навук. пр. / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі. – Мінск, 2007. – Вып. 15. – С. 104-115.
9. Мдывані, Т. Рысы музычнага стылю Вячаслава Кузняцова / Т. Мдывані // Весці Акадэміі навук Беларусі. Сер. гуманіт. навук. – 1994. – № 2. – С. 83-89.



10. Рябушкина, И. О преломлении джазовых принципов в творчестве европейских композиторов XX – начала XXI ст. / И. Рябушкина // Веснік Беларус. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2008. – № 9. – С. 70-76.

11. Сергиенко, Р. Несвижское вдохновение: современная белорусская камерно-инструментальная музыка / Р. Сергиенко // Музы Нясвіжа: дваццаць гадоў мастацкага асветніцтва: матэрыялы навук.-практ. канф., Нясвіж, 22 мая 2015 г. / склад. В. Дадзіёмава. – Нясвіж: Чырвоная зорка, 2015. – С. 53-102.

12. Тургель, С. Фортепианный сборник «Ludus Animalis» В. Кузнецова: опыт интеллектуального музицирования / С. Тургель // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2015. – № 26. – С. 72-75.

#### **Summary**

The article attempts to highlight the main figurative and stylistic features of V. Kuznetsov's piano music.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

## **«Симфонические портреты» Александра Щетинского: стилевой синтез поставангардного периода**

*Статья посвящена проблеме стилового синтеза в музыкальном искусстве поставангардного периода. На примере произведения «Симфонические портреты» украинского композитора Александра Щетинского анализируется механизм стиливых взаимодействий. Представлены пути поиска универсальной стиловой модели – от индивидуализированной манеры работы с разностиливыми элементами, отличающей творчество И. Стравинского, к стиловому синтезу нового типа, характерному для А. Щетинского. Отмечена поставангардная тенденция равноправного взаимодействия современных техник композиции с традиционными жанрово-стилистическими компонентами.*

**Введение.** Стилевой аспект композиторского творчества особенно остро воспринимается в XXI в., когда понятие стиля становится центральной категорией для определения уровня творческой самобытности художника, его места в традиции, степени новаторства.

Для украинского композитора А. Щетинского в 2000-е гг. актуальным оказывается именно поиск стиля, на основе которого можно будет воплотить соответствующие концептуальные идеи. Освоение присущих определенной эпохе или творчеству другого композитора стиливых знаков, столь популярное в современной профессиональной музыке (идущее еще от неоклассицизма первой половины XX в.), приводит к размыванию противопоставления «свое – чужое». Оперирование этими знаками происходит на уровне техники, т. е. стиль другого композитора или эпохи трактуется не только как обобщающая категория, но и как набор определенных технических элементов (они и будут выступать носителями стиля). Щетинский стремится выбрать те классико-романтические параметры, которые имеют точки соприкосновения с авангардными техниками.

**Основная часть.** «Симфонические портреты» для симфонического оркестра написаны А. Щетинским в 2013–2014 гг. и представляют собой яркий пример воплощения идеи стилового синтеза периода поставангарда. Это цикл, состоящий из пяти пьес, каждая из которых представляет своеобразный музыкальный портрет творческой личности, причем все они, как в предисловии к партитуре отмечает автор, – ключевые фигуры «в разных национальных

культурах». Первая, вторая и четвертая пьесы – это музыкальные портреты К. Дебюсси, Б. Сметаны и А. Шёнберга. Любопытно, что наряду с композиторами в ряд «моделей» попадают и «немузыканты», имеющие к музыке опосредованное отношение: испанский художник П. Пикассо, известный своими картинами на музыкальную тематику (третий «портрет»), украинский мыслитель, философ, поэт Г. Сковорода, который не был профессиональным композитором, однако написал ряд кантов и песен (пятая пьеса).

Для автора «Симфонических портретов» фигура Г. Сковороды имеет особое значение (с мировоззренческой, философской, культурологической стороны). С текстами украинского просветителя связаны несколько произведений Щетинского: «Две песни странствующего философа» (2000), вторая интерлюдия из оперы «Слепая ласточка» (2002), хоровая симфония «Узнай себя» (2003), кантата «Видение старца» (2006) для хора с оркестром, «Песнь философа» (2012) для тенора с оркестром, «Дар пренужный» (2011) для меццо-сопрано, органа и колокольчика.

В «Симфонических портретах» нашли воплощение традиции романтической программной музыки. Каждая из пьес цикла имеет характерное «знаково-символическое» двойное название, связанное с избранной личностью. Первое – короткое, жанровое; второе – картинно-описательное, отсылающее к названиям в конце фортепианных прелюдий К. Дебюсси. Портрет выдающегося импрессиониста – «В дымке (...Клод Дебюсси слушает ветер)»; Б. Сметаны – «Полька (...Бедрих Сметана вспоминает своих друзей)»; П. Пикассо – «Кастаньеты (...Пабло Пикассо рисует музыкальные инструменты)»; А. Шёнберга – «Valse macabre (...Арнольд Шёнберг покидает свою страну)»; Г. Сковороды – «Κί ἐστὶν ἀλήθεια?»<sup>1</sup> (...Григорий Сковорода медитирует)».

Кроме того, Щетинский в предисловии к партитуре дает краткую характеристику-программу каждой пьесы, раскрывающую какую-либо черту творческой личности (важную с точки зрения автора).

Названия с «расшифровкой-уточнением» дают возможность слушателю сосредоточиться на характерной особенности каждого художника, которая закрепилась в культурно-историческом сознании в виде стилевых знаков-метафор творчества избранных личностей.

---

<sup>1</sup> Греч. «Что есть истина?»

С другой стороны, «Симфонические портреты» продолжают линию музыкальных посвящений в творчестве самого композитора и, шире, в современной музыке. У Щетинского оммажи<sup>1</sup> представляют два жанрово-стилевых направления. Первое – это традиционный жанр *in memoria*; к нему относятся произведения, посвященные памяти выдающихся музыкантов: «Двойное отражение» (памяти Д. Шостаковича, 2006), «Прощание» (памяти В. Бибика, 2006), «Песнь восхождения» (памяти Й. Пурица, 2010). Второе направление – посвящение не в значении эпитафии, а как дань известным композиторам или другим творческим личностям (и даже отдельным произведениям) прошлого, например, «Путешествие Орфея» (2008), «Земля Франца Йозефа»<sup>2</sup> (2011), «Ave Händel» (2014) и др.

Именно в этих произведениях формируется новая стилевая парадигма, которая основывается на использовании иных стилей, музыкальных идей («чужих идиом», по высказыванию композитора) в собственном творческом контексте. Но этот метод – не простое цитирование, стилизация или игра стилями. Речь идет о новом уровне «техники адаптации» [6, с. 328] чужого звукового материала, его переосмыслении и качественном преобразовании, которое воспринимается и как присвоение, и как унификация (универсализация). Подобный процесс отображает отношение автора к традиции, которая, как известно, предполагает смену композиционных систем. Для современного композитора остается важным вопрос о понимании своего места в непрерывной исторической традиции, тем более что в сегодняшнем музыкальном искусстве можно видеть не только продолжение новаторских поисков и экспериментов, но и тенденцию к использованию всего культурного поля. Нельзя не согласиться с мыслью Н. Герасимовой-Персидской о том, что «теперь новое открывается на ином уровне – концептуальном, а вся музыка прошлого – это бездонный источник, из которого можно черпать – как это свойственно вербальному языку – соответственно замыслу» [1, с. 271].

Это высказывание перекликается со следующей мыслью И. Стравинского: «Новейшее в новой музыке быстрее всего отмирает, а жизнеспособность ей дает старейшее и испытаннейшее.

---

<sup>1</sup> Оммаж (фр. *hommage*) в искусстве – работа-подражание (и жест уважения) другому художнику, музыканту и т. п.

<sup>2</sup> Название сочинения связано с полным именем композитора Франца Йозефа Гайдна.

Противопоставление нового старому есть приведение к нелепости» [3, с. 292].

Обращение к творческому методу Стравинского может дать ключ к пониманию многих современных процессов, в том числе и творчества Щетинского.

Как известно, Стравинский одним из первых начал «магистральное» освоение многих европейских эпохально-стилистических комплексов прошлых столетий, задействовав в своем творчестве архаичный фольклор и композиционные техники XX в.<sup>1</sup> Именно ему принадлежит первенство в актуализации и осмыслении понятия универсальности музыкальной культуры с ее неразрывным единством прошлого и современного. О себе художник говорил, что он «академист не больше, чем модернист, и модернист не больше, чем консерватор» [4, с. 211]. Т. е. это осознанное определение своеобразного стилистического космополитизма композитора.

Тем не менее исполнители и исследователи творчества Стравинского отмечают его яркую индивидуальность, собственную неповторимую манеру, способность объединить разностилевые и даже эклектические элементы. С. Савенко один из таких обобщающих принципов определяет как «вариацию на стиль». На нем базируется творческий универсализм Стравинского. А. Шнитке, исследуя парадоксальность его музыкальной логики, приходит к выводу о том, что стиль композитора формируется как бы в обратном порядке – «от всеобщего к индивидуальному». Благодаря увеличению степени «стилистического взаимопроникновения», а также в результате использования общестилистических элементов определенного исторического периода возникает нераздельность синтеза различных стилистических элементов: своеобразная «одновременность всех времен» музыкальной истории [см. об этом: 5].

С технической стороны такой синтез осуществляется как бы через усложнение (и обновление) старых традиционных способов (например, полифункциональность в наложении аккордов терцового строения) и упрощение новых (например, тональная серий-

---

<sup>1</sup> Конечно, идея переосмысления прошлого была основой европейского неоклассицизма первой половины XX в. В этом направлении работали Ф. Бузони, П. Хиндемит, С. Прокофьев, Д. Шостакович и многие др., но широта охвата жанрово-стилистического пространства прошлого и современности, универсализм работы со стилистическими моделями характерны только для И. Стравинского.

ность). Работа Стравинского с разностилевыми элементами – это не простое их переосмысление, а присвоение, претворение с высокой степенью индивидуализации: «Мои музыкальные стили – это мои личные взаимоотношения с моим материалом. <...> Через него я открываю свои законы», – подчеркивает композитор [2, с. 294].

Если творчество Стравинского – это условно первый этап на пути стилевых пересечений, то на втором этапе возникает идея объединения разных культур (Л. Берио, А. Пуссер, А. Шнитке, Х. Лахенманн и др.). В этом отношении закономерным воспринимается возникновение в 1970-х гг. актуального понятия «полистилистика» (термин А. Шнитке). На наш взгляд, следующим этапом сложного процесса кристаллизации новой универсальной модели музыкального пространства в современном искусстве становится стилистический синтез, черты которого мы находим в творчестве Щетинского.

В «Симфонических портретах» представлены стилевые знаки, характерные для каждой из трех избранных автором моделей-композиторов: это определенный музыкальный параметр, средство выразительности или жанр. Так, для портрета Дебюсси (скорее для создания звуковой атмосферы утонченного импрессиониста) Щетинский использует тембр и сонористические наложения, которые воспринимаются как логическое продолжение колористической гармонии и «воздушных» звучаний музыки Дебюсси. Портрет Сметаны представлен жанром польки с ее характерным ритмом, а основателя нововенской школы Шёнберга – венским вальсом, но не светским (бальным или романтическим), а зловещим танцем смерти.

С каждым стилистическим компонентом происходит вневременная трансформация, которая не просто размывает границы эпох, а создает ощущение сосуществования музыкального искусства прошлого и современности, нераздельности культурной традиции.

Жанр портрета обуславливает определенную диалогичность музыкальных средств, конкретизирует их соответственно избранным фигурам. Звучание трех пьес цикла («В дымке», «Полька», «Valse macabre») – не стилизация в обычном понимании (подобно хрестоматийному примеру пьесы «Шопен» из «Карнавала» Р. Шумана), а скорее «стереофоническое» отражение индивидуальной композиторской стилистики в начале XXI в. (своеобразный эксперимент – как бы могла звучать музыка Дебюсси, Сметаны, Шёнберга, если бы эти музыканты жили и творили в наше время).

Сравним со Стравинским: вершина его стилевых игр – разноуровневое «взаимопроникновение» (по А. Шнитке) одновременных элементов и управление ими с позиций ярко индивидуальной манеры, которую формирует «парадоксальность логики» композитора. У Щетинского стилизация как неотъемлемый атрибут неоклассицизма прошлого века уступает место стилевому синтезу нового типа, где отдельные техники композиции XX в. равноправно взаимодействуют с избранными стилевыми параметрами творчества других композиторов. Роль автора в этом сложном процессе – ощутить неуловимое единство (границ преемственности) старых и новых элементов, не нарушить тонкую грань между естественностью и искусственностью, не впасть в эклектическую мешанину.

Какими же способами достигается новый стилевой синтез?

В портрете Дебюсси, «который слушает ветер», импрессионистический темброво-сонористический колорит создается комплексом фактурного наложения восходящих пассажей у деревянных духовых и струнных на фоне долгих созвучий меди, а также тембрами арфы, колокольчиков и специфическим звучанием засурдиненных труб, тромбонов и тубы. Сольные мелодические обороты («островки мелодии») у гобоя, английского рожка, скрипки, трубы, колокольчиков представляют собой неполные серии квазидодекафонии с основным тритоновым мотивом. И даже атональность органично вписывается в импрессионистическое звучание, ее более мягкий вариант воспринимается как логическое продолжение расширенной тональности Дебюсси.

«Полька» (пьеса № 2), посвященная Сметане, построена, по словам автора, на квазицитатах и характерных мелодических и гармонических идиомах музыки чешского композитора. В произведении Щетинского легко узнаются абрисы известнейшей польки из оперы «Проданная невеста». «Имитируются» даже ее форма, последовательность тем с характерным для этого жанра ритмом, ладогармонические квазиавтентические обороты. Но «чистота» тональностей условна, они вбирают в себя любые хроматические звуки. Смена тональностей мгновенна, принцип работы с ними подобен 12-звуковой равноправности, хотя предпочтение отдано C-dur (дань Сметане). Тема средней части (вторая тема польки) и начало динамизированной репризы звучат в C-dur, но неожиданно в конце произведения в тональный мир попадает настоящая атональность – 12-звуковой кластер, который кардинально меняет оттенок радостной тональной безмятежности.

Третья пьеса симфонического цикла – портрет Пикассо. Как отмечает композитор в предисловии к партитуре, это произведение является «музыкальным отражением визуальных образов и фантазий великого испанца». Действительно, звуковые образы «Кастаньет» приближаются к характеру абстрактной живописи Пикассо. Этот эффект достигается с помощью атонально-сонористических комплексов, тембров ударных инструментов (кастаньет, ксилофона, гуиро, бонгов, литавр, малого барабана, коробочки, тарелки, треугольника). Созвучия и фигурации подчинены свободной 12-тоновости; сольные мелодические линии строятся как неполная серия с характерными ходами на восходящую терцию и нисходящий тритон.

Интересно, что произведение, посвященное Шёнбергу («Valse macabre» – четвертая пьеса), звучит наиболее традиционно в тональном отношении на фоне других пьес цикла. Здесь определенная гармоническая последовательность и тема-мелодия в паре проходят несколько «кругов». На этой пьесе остановимся более подробно, поскольку она занимает центральное место в смысловой структуре цикла.

Обращает на себя внимание насыщенное звучание медных духовых инструментов (возникает своеобразная отсылка к австро-немецкой музыке, в частности к Вагнеру с его выразительной медью, к австрийским поздним романтикам). Вальс построен на многослойных аллюзиях, связанных и с Веной, и с классическими формами, и с тонико-доминантовым ядром гармонии, и с традиционным понятием тематизма, и с расширенной тональностью (из которой возникнет атональность и принципы додекафонии Шёнберга).

На первый план в «Вальсе» выходят композиционно-драматургический и ладогармонический параметры. Произведение построено как двойные вариации; с другой стороны, сквозное развитие, мотивная работа, разработочность, определенные тематические и тонально-высотные соотношения свидетельствуют о воплощении принципов сонатности; симметричность в структуре целого указывает на черты концентричности (см. схему на с. 137).

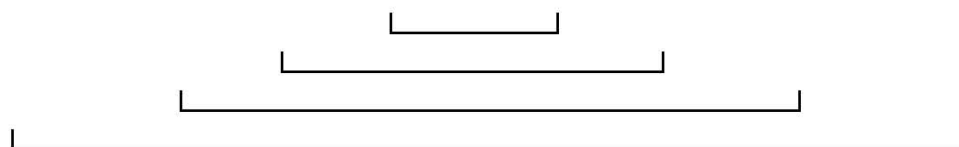
Первая тема (А) представляет аккордовую последовательность, построенную на тонико-доминантовом соотношении (в первом проведении – трезвучия  $g-D$ ,  $f-C$  и т. д.); ее продолжением служит нисходящий хроматический ход по звукам первого оборота. Всего звуков 12, из них 10 не повторяются, один повторен дважды.



Это – аналог серии, но в тональной «среде». Мелодия движется от I к V ступени по хроматизмам (риторическая фигура *anabasis*), но подход к V ступени происходит через нисходящий тритоновый мотив (*es–a*) и полутоновые обыгрывания звука *d*.

Схема

Экспозиция		Разработка					Реприза		Кода
<b>A</b> Аккордовая тема	<b>B</b> Тема вальса	<b>A<sub>1</sub></b>	<b>B<sub>1</sub></b>	<b>A<sub>2</sub></b>	<b>B<sub>2</sub></b>	<b>A<sub>3</sub></b>	<b>B<sub>3</sub></b>	<b>A<sub>4</sub></b>	
<b>g-D</b> <b>f-C</b> <b>Es-(g)</b> <b>b-F</b> (13 т.) + хромат. мотив (11 т.)	<i>g-F</i> (14) <i>c-b</i> (7+9)	<b>b-F</b> <b>as-Es</b> <b>Ges-</b> <b>Des</b>	<i>fis-e</i> (7+5)	<b>a-E</b> <b>e-Fis</b> <b>a-E</b> <b>d-f</b> <b>c-h</b>	<i>c-b</i> (14)	<b>b-F</b> <b>As-Es</b> <b>Ges-(b)</b>	<i>g</i> (7+4)	<b>cis-Gis</b> <b>h-Fis</b> <b>A-(cis)</b> <b>e-H</b>	



С него же и начинается тема вальса (B), интонационную основу которой составляют хроматические ходы и квартовые мотивы. Ее строение напоминает период из двух предложений по 7 тактов (5+2)+(5+2). В тональном отношении они звучат как сопоставление *g-moll* и *f-moll*. Второе проведение темы вальса повторяет структуру лишь первого предложения; второе предложение расширено до девяти тактов; тональности сохраняют квартовое соотношение подобно первому периоду (*c-moll* – *b-moll*).

Если представить форму произведения как сонатную, то эти темы (аккордовая и вальсовая) будут соотноситься как главная и побочная партии; в середине (условно – разработке) происходит их активное мотивно-тематическое, тональное, тембровое развитие. Так, в проведении аккордовой темы (A<sub>3</sub>) перед репризой появляются новые мотивы у трубы (ц. 9, т. 129-133), которые возникают в результате разработки обеих тем и их взаимодействия, характерного для сонатного развития.

Возвращение темы вальса (П. П.) в основную тональность экспозиции *g-moll* (см. схему) знаменует начало зеркальной репризы (B<sub>3</sub>). Аккордовая тема (Г. П.) продолжает свое развитие, проходя круг диэзных тональностей (которые до этого появлялись в разработке), что свидетельствует о чертах динамической репризы.

На схеме наглядно видна концентричность тонального плана произведения. Центром выступает аккордовая тема ( $A_2$ ), проведенная пятикратно и охватывающая пять пар тональностей. Второй «круг» ( $A_1$  и  $A_3$ ) начинается новым проведением аккордовой темы в *b-moll*, а в третьем «круге» (тема вальса / $B$  и  $B_3$ /) возвращается *g-moll*. Наконец, в четвертом «круге» проведения аккордовой темы ( $A$  и  $A_4$ ) находятся в тритоновом соотношении:

*g-D – cis-Gis; f-C – h-Fis; Es-D<sub>2</sub> → g – A- D<sub>2</sub> → cis; b-F – e-H*

Между проведениями тем вальса ( $B$   $B_1$   $B_2$ ) возникают тритоновые соотношения: *c-b – fis-e – c-b*.

В «Valse macabre» использованы все 12 тонов, которые поддерживаются классическими созвучиями; т. е. идея звуковой равноправности Шёнберга воплощена через равноправность аккордов в расширенной 12-тоновой тональности.

Кода («возвращение в современность») создает резкий контраст к предыдущему звучанию: динамический (*ff – pp*) и тембровый (*tutti – струнные и деревянные*).

Пятая пьеса, «Что есть истина?», посвященная Г. Сквороде, построена на двух темах-мелодиях, авторство которых приписывают украинскому философу. Первая – лирико-созерцательная, аккордовая (заставляет вспомнить хоровые концерты, канты); вторая – танцевальная, с характерной для украинских народных песен этого жанра мелодикой моторного типа, с опорой на аккордовость и четкий ритм. Ладовая основа лирической темы минорная, танцевальной – мажорная. Каждая из этих тем развивается вариационно, и в то же время они переплетаются между собой. Такое взаимодействие характерно для симфонического развития, которое достигает кульминации в последнем разделе произведения.

Всего таких разделов три, последний завершается кодой. Первый построен на аккордово-хоральной теме, которая проходит у деревянных духовых и струнных. Она основывается на вариантно-вариационном развитии с подголосочными элементами. Во втором разделе танцевальная тема появляется сначала эпизодически (у скрипки соло и деревянных духовых и струнных) на фоне аккордовой темы, чередуясь с ней, а затем звучит у всего оркестра на фортиссимо, в варьированном виде. Третий раздел начинается с проведения танцевальной темы в миноре в ритмическом увеличении. Далее следуют сквозное мотивно-тематическое развитие обеих тем и кульминационный подъем. Величие и торжественность

аккордово-хоральной темы подчеркиваются тембрами медных духовых инструментов. Именно такое звучание вызывает аллюзию на оркестровый стиль украинских композиторов-классиков Б. Лятошинского и Л. Ревуцкого. Хорал у медных духовых и струнных внезапно заканчивается на динамическом и гармоническом подъеме:  $Fis_7$ , не разрешаясь, зависая, переходит в тихую коду-обрамление.

**Заключение.** «Симфонические портреты» – яркий пример существования различных «времен» музыкальной истории. Композитор «написал портреты» без эклектической смеси, учитывая законы стилевого синтеза (возможно, синкретизма всех музыкальных техник, начиная от строгой полифонии). Симфонический цикл А. Щетинского перекликается с «Двумя диалогами с послесловием» (для фортепиано и струнного оркестра) В. Сильвестрова (2002).

#### **Список использованных источников**

1. Герасимова-Персидская, Н. Музыка. Время. Пространство / Н. Герасимова-Персидская; ред. И. Тукова. – Киев: Дух і літера, 2012. – 408 с.

2. Из «Диалогов» Игоря Стравинского – Роберта Крафта // Музыка и современность: сб. ст. – М.: Гос. муз. изд-во, 1967. – Вып. 5 / сост. Т. Лебедева. – С. 262-319.

3. Стравинский, И. Диалоги / И. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.

4. Стравинский, И. Хроника. Поэтика / И. Стравинский. – М.: Центр гуманит. инициатив, 2012. – 368 с.

5. Шнитке, А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского / А. Шнитке // И. Стравинский: статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 383-433.

6. Шнитке, А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // В. Холопова, Е. Чигарёва. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990. – С. 327-331.

#### **Summary**

The article deals with the problem of stylistic synthesis in the musical art of the post-avant-garde period. On an example of the work “Symphonic portraits” by the Ukrainian composer Alexander Shchetinsky the work analyzes the mechanism of style interactions; presents ways of searching for a universal style model – from the individualized manner of working with multi-style elements, which distinguishes the work of I. Stravinsky – to the stylistic synthesis of a new type, characteristic of A. Shchetinsky. The post-avant-garde tendency of equal interaction of modern techniques of composition with traditional genre-stylistic components is also noted.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

**О. Б. Синецкая**

## **Саксофон в классе камерного ансамбля: проблемы, поиски, решения**

*Статья посвящена вопросам камерного музицирования в неклассических инструментальных составах в классе камерного ансамбля. Рассматриваются некоторые аспекты специфики инструментального ансамбля «саксофон–фортепиано» в контексте музыкально-педагогической и исполнительской деятельности. Анализируются подходы к овладению репертуаром, включающим произведения различных стилистических направлений.*

Ансамбль – сложнейшее искусство.  
Блажен, кто знает в нем толк.

*Ю. А. Фортунатов*

**Введение.** Класс камерного ансамбля в вузе является своего рода «творческой лабораторией», к целям которой относятся формирование у студентов самых широких представлений о современных тенденциях в развитии камерно-инструментальной музыки и практическое знакомство с ее лучшими сочинениями. Сочетание различных по своей природе инструментов – саксофона и фортепиано – предъявляет к исполнителям особые требования.

**Основная часть.** Как известно, саксофон был изобретен в 1841 г. бельгийским мастером Адольфом Антуаном Жозефом Саксом и сразу же привлек к себе внимание выдающихся композиторов того времени – Г. Берлиоза, Д. Обера, Дж. Россини, которые ввели инструмент в оркестровые партитуры своих произведений. Позже саксофон будет звучать в музыке Ж. Бизе, Р. Штрауса, М. Равеля, К. Дебюсси, С. Рахманинова, А. Глазунова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна.

В XX в. происходит формирование саксофона как сольного инструмента с «эстрадной репутацией». Появляется много эстрадно-симфонических оркестров, развивается джаз. Звучание саксофона ассоциируется с эстрадно-симфоническим и джазовым музицированием со свойственными их стилю образами и приемами звукоизвлечения.

Обучение игре на саксофоне стало сегодня неотъемлемым элементом в учреждениях среднего специального и высшего образования. «Современные требования, предъявляемые к саксофону как к классическому инструменту, деятельность музыкантов-энту-

зиастов, отдающих пропаганде саксофона все свои силы и знания, введение саксофона в систему профессионального обучения – всё это позволило значительно поднять за последние годы исполнительское мастерство на инструментах семейства саксофонов», – пишет М. Шапошникова [2, с. 22].

В современном музыкальном образовании игра в ансамбле – важная составляющая в воспитании исполнителей-практиков. Обучение в классе камерного ансамбля связано с пристальным вниманием к вопросам музыкального интонирования, гармонических связей, тембральных многообразий, метроритмических особенностей, с освещением различных стилистических направлений, стремлением к достижению ансамблевой гармонии и творческому поиску.

К основополагающим задачам в классе камерного ансамбля относятся формирование репертуара для саксофона и фортепиано, включающего произведения разных стилей и эпох, овладение приемами совместной игры и стимулирование музыкантов-ансамблистов к творческому самовыражению, подготовка обучающихся к участию в республиканских и международных конкурсах.

Традиции педагогического процесса предполагают освоение на саксофоне барочных и классических сочинений. В связи с этим можно посоветовать обратиться к переложениям скрипичных сонат А. Винчи, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, К. Ф. Э. Баха, Г. Экклза. Важно обратить внимание на ансамблевые трудности, возникающие при работе с произведениями классического стиля, которые отличаются особенностями содержания и спецификой эмоциональных состояний, что требует отдельной работы над характером звука, балансом звучания, динамикой, штрихами, ритмом.

Особое внимание следует обратить на тембр саксофона, например, на возможность менять «окраску» длинных нот во время смены гармонии, в связи с чем необходимы выверенность горизонталей, «контактность» исполнителей, штриховое единство, достижение в ансамбле однородности аккордовой ткани и тонкой ритмической организации (с внутренней пульсацией более мелкими длительностями), что дополняется обязательной эмоциональной отзывчивостью. Это требует кропотливой репетиционной работы и достигается путем согласования исполнительских намерений и действий ансамблистов при условии хорошего владения инструментом каждым из них.

К сожалению, в репертуаре для саксофона и фортепиано совсем немного произведений композиторов эпохи романтизма:

Соната Ф. Декрюк, Соната Т. Дюбуа, а также переложения: Сонатина № 1 для скрипки и фортепиано, соната «Arpeggione» для альты и фортепиано Ф. Шуберта, «Три романса» для гобоя и фортепиано Р. Шумана, Соната для скрипки и фортепиано С. Франка. Решение комплексной проблемы адаптации для саксофона музыки, предназначенной для других инструментов, представляет определенную сложность, так как в подобных случаях нужно учитывать особенности строения инструмента, специфику его выразительных качеств и свойственные ему исполнительские принципы. Так, например, в произведениях Шуберта имитирование струнного *pizzicato* саксофоном неуместно. В данном случае лучше заменить пиццикатные звуки на флажолеты, звучащие в более высоком регистре, чтобы не потерять звуковую суть интонирования.

Период второй половины XX – начала XXI в. знаменует новый этап в становлении саксофона как солирующего инструмента, академического и джазового. Новые тенденции в полной мере отразились как в композиторском творчестве, так и в исполнительской сфере. В сочинениях композиторов XX–XXI вв. произошло усложнение музыкального языка, значительно расширилась их жанровая палитра. Совершенствование технологии исполнительства на саксофоне привело к обогащению штрихового арсенала, изобретению новых приемов звукоизвлечения (языковое пиццикато, сморцандо, губная осцилляция, бифония, различные шумовые и ударные эффекты).

В этот период появляется много сочинений для саксофона и фортепиано. Это сонаты П. Крестона, П. Хиндемита, Э. Денисова, Л. Лунде, Э. Шультхоффа («Горячая соната»), Т. Ёшимацу («Пушистая птица»), Б. Крола, Ф. Вудса, Б. Хейдена, Дж. Уорли, Х. Карева, Р. Мучинского, С. Павленко, В. Артемьева, А. Черепнина («Спортивная»), Сонатина К. Паскаля, сюиты П. Боннэ и П. Мориса («Картины Прованса»).

В ряде случаев композиторы создавали свои сочинения по просьбе выдающихся исполнителей или по конкретному поводу. Так, в 1970 г. Э. Денисовым была написана соната по просьбе знаменитого французского саксофониста Ж. М. Лондекса; для него же писал свои сочинения С. Павленко. Японский композитор Т. Ёшимацу создал сонату «Пушистая птица» для международного конкурса саксофонистов им. А. Сакса (Бельгия, 2006), французы П. Боннэ и П. Морис посвятили свои сочинения М. Муле.

В качестве примера, ярко отражающего принципы современного музыкального мышления, рассмотрим Сонату для саксофона и фортепиано Ф. Вудса<sup>1</sup>.

Это произведение посвящено ее первому исполнителю В. Мороско. Соната состоит из четырех частей, при этом II–IV части исполняются *attacca*, чем подчеркивается принцип сквозного развития.

I часть начинается тихим (*piano*) неторопливым вступлением ( $\downarrow = 50$ ). На фоне повторяющихся гармонических опеваний рояля с «зависающими», «парящими» шестнадцатыми в правой руке вступает «бархатная» восходящая тема саксофона, поддерживаемая непрерывной трепетной пульсацией на фоне благозвучной гармонии. Форму I части можно отразить схемой  $ABC_1B_1DB_2A_1$ , где C – импровизация саксофона, а D – импровизация рояля. Раздел A является своеобразной аркой, обрамляющей I часть, что придает форме драматургическую завершенность.

Эпизод B ( $\downarrow = 132$ ) выполняет роль конфликтного элемента в общей драматургии произведения. Для этого раздела характерны остигатные построения у рояля, наличие большого количества синкоп, акцентов, резкие тесситурные перепады у саксофона. Композитор точно обозначает штрих у саксофона – *jazz legato*, при этом четкими акцентами определяет ударения в построении мотивов. Центральными в сочинении являются импровизации саксофона (C) и рояля (D), где Вудс указывает точное количество тактов и определяет гармоническую основу партии фортепиано; все остальное отдается на волю исполнителей. Здесь в полной мере раскрывается мастерство педагога, его индивидуальный опыт, качества, которые координируют свободу выражения исполнителей, чувство меры, вкуса и стилистической целостности. Венчает I часть эпизод  $A_1$ , динамика которого достигает кульминационной точки (*forte*); при этом характер приобретает торжественную окраску.

II часть ( $\downarrow = 76$ ) – лирический центр сонаты, где важная роль отводится гармоническому началу. Свежесть гармоний, модуляции из бемольных тональностей в диэзные вносят неповторимый романтический колорит. Игра саксофониста должна отличаться мягкостью тона, глубокой экспрессивностью. Автор прибегает в тексте к агогическим указаниям, направленным на создание особой свободы исполнения, каденция же естественным образом связана с

---

<sup>1</sup> Фил Вудс (1931–2015) – американский джазовый саксофонист, кларнетист, дирижер и композитор.

ощущением импровизационности. Все это создает поэтический образ, полный неясных мечтаний, окутанный струящейся звуковой пеленой.

Компактный рельефный мотив на 5/4, повторяющийся ости-нато, определяет общий характер III части. Яркие пассажные всплески, агогические приемы, переменный метр, наличие импро-визационной каденции приносят в эту часть черты яркого само-бытного произведения, которое может быть исполнено как само-стоятельный концертный номер.

IV часть ( $\downarrow = 160$ ) написана в жанре токкаты. Благодаря чет-кой градации нюансов, динамики, ритма, штрихов драматургия достигает особой экспрессии и эмоционального накала. Резкие ди-намические контрасты, диссонантность, дискретность фактурных элементов создают жесткое, напряженное звучание. Именно в этой части автор наиболее полно использует средства современного композиторского письма. «Получение новых звуковых и тембро-вых эффектов достигается также путем нетрадиционного звуко-извлечения, позволяющего получить несвойственные данному ин-струменту звуки определенной или неопределенной высоты, удар-ный или пространственный эффекты», – свидетельствует Л. Орлова [1, с. 92]. В партии солиста используются различные способы зву-коизвлечения – «growl» («нота с хрипотцой» – штрих с примени-ем голосовых связок), «slap-tongue» (языковое пиццикато), а также микротоновая альтерация. Столь точное отношение к средствам музыкальной выразительности является отличительной чертой композиторского стиля Вудса.

В финале особенно ярко проявляются концертно-виртуозные возможности солирующего саксофона-альта. Апогей достигается в последних тактах сонаты: у саксофона – *fff* и длинное глиссандо к самой высокой ноте, у рояля – кластер обеими руками («cluster with both arms»). Композитор предъявляет особые требования к обоим партнерам. В партии традиционного рояля должны использоваться все «оркестровые», ударные, педальные возможности. В сонате Вудса получили отражение исполнительские тенденции XX–XXI вв. – виртуозность, широкое использование тембровых воз-можностей и штриховой палитры, новые способы звукоизвлечения, динамические крайности, импровизационность. Разумеется, осво-ение данного произведения требует высокого уровня исполнитель-ского мастерства, ансамблевой гармонии и творческого поиска му-зыкантов.



**Заключение.** Несмотря на относительно недавнее введение саксофона в класс камерного ансамбля, он с энтузиазмом воспринимается студенческими коллективами и имеет немалые перспективы. Ансамбли с участием саксофона включены в программы различных конкурсов. Как представляется, это должно подвигнуть белорусских композиторов на создание сочинений для саксофона не только в сочетании с фортепиано, но и с другими инструментами камерного ансамбля.

#### **Список использованных источников**

1. Орлова, Л. Белорусский фортепианный камерно-инструментальный ансамбль на рубеже XX–XXI веков: композиторское творчество и исполнительская практика / Л. Орлова. – Минск: А. Н. Вараксин, 2014. – 224 с.
2. Шапошникова, М. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне / М. Шапошникова // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: сб. тр. / отв. ред. И. Пушечников; МГПИ им. Гнесиных. – Вып. 80. – М., 1985. – С. 22-37.

#### **Summary**

The article deals with the issues of chamber music-making in non-classical instrumental ensembles in the chamber ensemble class; considers some aspects of the specifics of the instrumental ensemble “saxophone-piano” in the context of musical pedagogical and performing activities; analyzes the approaches to mastering the repertoire, including works of various stylistic trends.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

*Л. А. Густова-Руңцо*

**Особенности литургической певческой практики  
белорусских полесских православных приходов  
Республики Польша**

*В статье анализируются бытующие исполнительские стили певческой практики в православных приходах Польши в районах компактного проживания белорусского населения. Выделяется господствующий исполнительский стиль литургической певческой практики (репрезентативный многоголосный), характеризует его значение в формировании социальных и личностных отношений в белорусских приходах. Рассматриваются особенности белорусской литургической певческой практики – интонационные, исполнительские, орфоэпические.*

**Введение.** Представленное в статье исследование базируется на архивных документах (в частности, Государственного архива Брестской области), работах историков С. Железняковича, Ф. Кривоноса, искусствоведов А. Лидова и В. Медушевского и личных наблюдениях автора. Цель публикации – охарактеризовать особенности литургической певческой практики в белорусских приходах Польской Православной церкви.

Вследствие событий 1922 г. произошло разделение белорусских территорий между СССР и Польшей. Одним из центров единения западных белорусов стала автокефальная Польская Православная церковь (с 1924 г.). К концу 1930-х гг. в православных храмах восточной части Польши (т. наз. «kresy wschodnie» – букв. «восточные окраины») сформировались определенные традиции белорусской православной певческой практики с характерными для нее видами и стилевыми приоритетами.

**Основная часть.** Белорусские православные приходы в Восточной Польше представляли собой крепкую общину, в которой в 1930 г., по словам чиновников Министерства внутренних дел Польши, культивировались великорусские традиции, укоренившиеся в XIX – начале XX в. [см. об этом: 11, л. 1], чему способствовали: а) усиление национального самосознания белорусского населения и его самоотождествление с православным вероисповеданием; б) определение социального и культурного статуса белорусов в Польше как преимущественно крестьянского сообщества и доминирование в нем православного населения.

За малым исключением, в почти 800 храмах и 5 монастырях, существовавших к 1939 г. на территории Западной Беларуси [см. об этом: 5, с. 97], культивировался репрезентативный многоголосный певческий стиль, способствовавший художественному раскрытию семантики канонического текста. Особенно благоприятные условия для развития православной литургической певческой практики сложились на территории Полесской епархии.

Применение в белорусской полесской литургической певческой практике репрезентативного многоголосного исполнительского стиля содействовало формированию социальных и личностных отношений в приходе (священник – прихожане), что неоднократно отмечалось в эпистолярных документах Полесской консистории [см. об этом: 2, л. 2]. Например, создание в 1927 г. в Высоко-Литовской Крестовоздвиженской церкви многоголосного и многочисленного (32 человека) церковного хора, который был обучен псаломщиком Петром Синковским, способствовало тому, что «жизнь церкви оживилась», богослужения стали посещать верующие дальних приходов, и даже неверующие приходили слушать пение хора. А после того, как хор по объективным причинам распался, «жизнь церкви совершенно замерла... прихожане перестали посещать церковь» (письмо прихожан в Полесскую консисторию от 16.12.1927 г.) [7, л. 25]. Этот факт свидетельствует о том, что в сельском приходе роль богослужебного хора как эстетической парадигмы литургической певческой практики была определяющей.

Белорусская православная литургическая певческая практика *обыденного городского приходского и сельско-приходского видов* в Польше формировалась в исполнительском творчестве хоров соответствующих приходов: городского (центр воеводства или повета), сельского (центр гмины) или деревенского. В своем развитии литургическая певческая практика названных видов продолжала традиции, заложенные в конце XIX – начале XX в.: во всех приходах создавались богослужебные хоры, в которых культивировался репрезентативный многоголосный исполнительский стиль обобщенного вида; все песнопения, включая обиходные напевы, исполнялись в трех-четырёхголосном гармоническом изложении.

Литургическая певческая практика приходского *обыденного городского и сельского видов* в полесских храмах ограничивалась функционированием богослужебного хора. Певцами становились прихожане, чьи певческий голос, музыкальный слух и память отвечали требованиям руководителя (псаломщика, священника). В хор

брали певцов любого возраста (в том числе детей), обладавших сильными, красивыми голосами. За свой труд сельские церковные певчие поощрялись льготами при заказе треб и пользовании церковным сенокосом. За регулярные пропуски репетиций певчий мог быть исключен из церковного хора [см. об этом: 3, л. 8].

Участники литургической певческой практики (исполнители и молящиеся) являлись субъектами художественного творчества, в результате которого возникало сакральное пространство. Все присутствующие на богослужении были частью этого пространства, в контексте которого на личностном уровне воплощался их церковный духовный опыт, воспринимаемый ими как единый художественный образ, наполненный не только иконописными изображениями, словами и звуками молитвословий, но и светом – живым (от свечей и светильников) и отраженным (от серебряной утвари), обогащенный особыми запахами (свечей, ладана, дыма), визуальными впечатлениями, вызываемыми каждениями. Такой вид художественного творчества, в результате которого возникает сакральное пространство, А. Лидов назвал иеротопией [6].

Особенно интенсивно в Полесской епархии развивалась православная литургическая певческая практика обыденного сельско-приходского вида. По распоряжению архиепископа Александра (Иноземцева) псаломщики *каждой* церкви должны были создать многоголосный хор (резолюция № 726 от 29 марта 1924 г.) [12]. Архивные личные дела псаломщиков Полесско-Пинской епархии [1, л. 5; 7, л. 25] содержат сведения о выполнении этого указания. Е. Евец, С. Александрович, П. Синковский, С. Рудковский (признанный лучшим регентом, певцом и чтецом в округе [см. об этом: 1, л. 5]) создали в приходах церковные хоры из молодых прихожан. Священники и псаломщики работали с певчими над правильным звукоизвлечением, обучали их нотной грамоте, гласовому пению, разучивали с ними песнопения в четырехголосном изложении. В результате в Полесской епархии в 1930-е гг. функционировало 279 православных приходов [см. об этом: 12, л. 17 об.], в каждом из которых на богослужении обязательно пел любительский многоголосный хор.

В звучании хора прихожан реципиенты улавливали особенности регионального произношения звуков и просодии, воспринимали обобщенную интонацию и переживали, по определению В. Медушевского, внутреннее духовно-интонационное единство в момент непосредственного контакта исполнителей и слушателей со

звучащим и мысленно интонируемым песнопением [см. об этом: 8, с. 181-183].

Современники из поколения в поколение передают воспоминания о стройном звучании полесских городских и сельских любительских церковных хоров, о вдохновенной интерпретации ими богослужебно-певческих циклов, о красоте церковной службы с участием хора.

Образцом исполнительского церковно-певческого искусства для всех хоров Полесской епархии служил архиерейский хор Пинского кафедрального собора, деятельность которого курировал архиепископ Александр (Иноземцев). Организовал этот хор и управлял им выдающийся регент Константин Владимирович Плевицкий<sup>1</sup>, который постоянно обновлял коллектив, приглашая из разных церковных хоров епархии обладателей лучших голосов<sup>2</sup>.

Литургическая исполнительская певческая практика пинского архиерейского хора оказала большое влияние на воспитание музыкального и эстетического вкуса, а также певческих привычек многих поколений церковных музыкантов. Характер звучания хора опосредованно формировал даже праздничный вид певцов на богослужениях<sup>3</sup>. В архиерейском хоре Пинского кафедрального собора<sup>4</sup> пели певцы-любители, которые прошли предварительное обучение в Левом хоре.

Исполнительский стиль белорусской литургической певческой практики обыденного городского приходского и сельско-приходского видов формировался на основе *интонационного регионального единства речи* белорусов [см. об этом: 8, с. 178], общего семиотического понимания отношений вербального и музыкального текста, что сказывалось на тесситурных красках голоса и его нюансах, оттенках голосовой вибрации, связанных с событийными ситуациями. В. Медушевский, рассуждая об интонационной форме музыкального звука, выделил внутреннюю целостность интонации,

---

<sup>1</sup> К. Плевицкий окончил Одесскую консерваторию.

<sup>2</sup> Пение в церковном хоре являлось престижным и уважаемым занятием среди жителей прихода или населенного пункта; сведения об участии в церковном певческом служении своих предков и в настоящее время можно услышать от информаторов.

<sup>3</sup> Певцы хора надевали специально сшитые строгие костюмы: мужчины – черные смокинги, женщины – черные юбки и белые блузки.

<sup>4</sup> Православный кафедральный собор Полесской епархии был освящен в честь св. Феодора Тирона.

не допускающей даже незначительных изменений, потому что таковые приводят к искажению смысла интонационно-пластического знака [см. об этом: 8, с. 179]. Экстраполируя эту мысль на предмет нашего исследования, подчеркнем, что региональные особенности исполнительского стиля литургической певческой практики сформировались в соответствии с динамикой психических процессов ее носителей, регулирующих отношения между «звуком» и «смыслом». Эти особенности «улавливаются» слухом реципиентов в «глубинной интонации», которая, по словам В. Медушевского, является не только «квинтэссенцией стиля», но и предчувствием складывающегося стиля [см. об этом: 8, с. 182].

«Глубинной интонацией» белорусской литургической певческой практики сельско-приходского вида стала обобщенная обиходная интонация, культивировавшаяся в 1930-е гг. в литургической певческой практике Пинского кафедрального собора. Обиходные напевы были зафиксированы в нотном сборнике «Обиход нотного церковного пения» (издан Полесским епархиальным миссионерским комитетом в 1929 г.), при последующих изданиях получившем название «Полесский сборник» («Полесский обиход») [9] и широко распространенном в белорусской православной среде Польши.

Главным редактором сборника и инициатором его создания выступил регент пинского архиерейского хора К. Плевицкий, который осуществлял контроль за уровнем профессиональных навыков псаломщиков Полесской епархии, а также руководил повышением их квалификации<sup>1</sup>.

В репертуар архиерейского хора Пинского кафедрального собора входили песнопения «Полесского сборника». Среди них – сочинения Д. Бортнянского, М. Виноградова, А. Веделя, С. Давыдова, Г. Ломакина, П. Чеснокова, А. Кастальского, С. Рахманинова, П. Чайковского, Н. Кедрова и др., распространенные обиходные напевы неизменяемых песнопений (старосимоновский, монастырский), местные напевы с ремаркой «полесский напев» («Ныне отпускаеши», «Слава в вышних Богу», «Трисвятое», «Многолетие», «Сугубая ектения»). Гласовые напевы в сборнике даны в петербургской (придворной) ладово-гармонической и мелодической ре-

---

<sup>1</sup> Каждое воскресенье псаломщики приходских храмов епархии поочередно принимали участие в клиросном пении и чтении на богослужении в кафедральном соборе Полесской епархии [см. об этом: 12, л. 16].

дакции с использованием ритмики, опирающейся на просодическую модель богослужебного языка.

Музыкальный текст песнопений «Полесского сборника» отражает репрезентативный исполнительский стиль; изменяемые (гласовые) и неизменяемые песнопения изложены в широком и узком фактурном расположении, что делает этот сборник универсальным для использования в литургической певческой практике специализированного и обыденного видов.

Полесский «Обиход нотного церковного пения» является ярким свидетельством стилевых предпочтений реципиентов литургической певческой практики: в православной среде западных белорусов понятие «церковный стиль» ассоциировалось только с репрезентативным исполнительским стилем с его мощной художественной составляющей. «Полесский обиход» – это, по сути, памятник белорусской музыкальной литургической культуры, так как здесь представлена репертуарная панорама белорусской православной литургической певческой практики специализированного и обыденного городского приходского и сельско-приходского видов.

Культивирование репрезентативного многоголосного стиля в белорусской литургической певческой практике предполагало наличие множества образованных церковных музыкантов, обладающих навыками вокально-хорового исполнительства. Такими музыкантами были псаломщики-регенты, которые получали образование в духовных училищах и семинариях при каждой епархии (ведущее из них – духовное училище Полесской консистории), в школе псаломщиков в Яблочинском монастыре [см. об этом: 4], на православных богословских факультетах в Варшавском и Виленском университетах. В учебной религиозно-певческой практике культивировались разнообразные обиходные традиции, например, в Варшавском и Виленском университетах – петербургская, в Яблочинском монастыре – киевская и петербургская.

Одной из характерных особенностей белорусской православной литургической певческой практики стала традиция пения на богослужении всех присутствующих. Укоренившись в греко-католическом богослужении, этот исполнительский прием (распевание общиной богослужебных вербальных текстов и религиозных песен) сохранился и после упразднения унии в западнобелорусской православной литургической певческой практике. В связи с этим важным стало распоряжение Полесского архиепископа Александра

об организации общенародного церковного пения (резолуция № 726 от 29.03.1924 г.) [см. об этом: 12, л. 15].

В 1922 г. Священный Синод Православной Митрополии в Польше подчеркивал большое значение понимания народом молитв и проповедей [Там же], в связи с чем встал вопрос о доступности языка богослужения. Проблема понимания церковнославянского языка была связана в первую очередь с тем, что население западнобелорусских земель говорило на белорусском, польском, украинском языках и так называемом «полешуцком» наречии.

Министерство вероисповедания и общественного образования предложило митрополиту Польской церкви осуществить перевод литургических текстов на польский или белорусский язык для богослужений в белорусских селах (письмо № 9948 от 06.12.1922 г. [10, л. 31]). В 1923 г. полесский воевода, выполняя распоряжение Министерства внутренних дел, сделал запрос поветовым старостам о возможности утверждения белорусского языка для православных церквей и смены конфессиональной принадлежности на униатскую (письмо № 80/1 от 3.03.1923 [10, л. 18, 20]).

В результате эмпирического исследования, проведенного старостами православных приходов, выяснилось, что народ не поддерживает идею смены богослужебного языка, что в церкви необходимо использовать церковнославянский язык во избежание раскола между духовенством и народом: «Народ тут веками православный, привычный к языку российскому в богослужениях в церкви, своих взглядов сменить не может и не являет желанья к введению языка белорусского в церкви», – писал староста пинский С. Томашевич (письмо № 165 от 9.03.1930 г. [10]). Старосты брестский, косовский, камень-каширский, проведя опрос населения в мае 1923 г., доложили: все белорусское население придерживается мнения, что богослужение и богослужебно-певческие циклы должны исполняться только на церковнославянском языке, который прихожане понимают, а белорусский язык может быть использован для проповеди [10, л. 20, 26, 27, 29]. Только население Дрогичина поддержало идею перемены литургического языка [10, л. 28].

Архиепископ предложил озвучивать богослужебный церковнославянский текст с использованием местного произношения, а проповеди в церквях произносить на родном для прихожан языке, если они этого пожелают [см. об этом: 12, л. 36]. Кроме того, по распоряжению епископа Александра (№ 5669 от 23.09.1924 г. [Там же]), в православных приходах Полесско-Пинской епархии по



желанию местного населения богослужения могли совершаться на белорусском или польском языках.

В белорусских приходах богослужения совершались на каноническом церковнославянском языке, о чем свидетельствуют многочисленные воспоминания жителей Белосточчины, которые всегда подчеркивали семантическое значение единого богослужебного языка для православных славян. Духовенство митрополии приносило церковные проповеди и вело внебогослужебные собеседования в храме на родном языке местного православного населения. В школах православные законоучители преподавали Закон Божий на родном для детей языке.

Традиции белорусской православной певческой практики литургического вида в Польской Православной церкви непрерывно обогащались. С конца 1930-х гг. небольшие города, поселки и деревни Белосточчины становились локальными центрами певческой культуры, в которых функционировали замечательные хоры, управляемые хорошо обученными регентами. В конце 1940-х гг. в городах Заблудове и Сокулке, затем в м. Клешчели (около Бельска) клиросными хорами управлял выдающийся хормейстер А. Оверчук, выпускник Гродненского хорового училища и Гродненских регентских курсов. Преемственность певческих традиций отличает хор белостокского Кафедрального собора в честь святителя Николая, которым управляли преподаватель церковного пения Варшавской духовной академии Петр Доманчук (1950–1970-е гг.), беженец из г. Минска Виктор Осипов, церковный композитор о. Петр Гудкевич (с 1964 г.), выпускник Варшавской академии священник Георгий Мацкевич (1970–1992), выпускники Варшавской духовной семинарии протодиакон Василий Дубец и Александр Лысенкевич.

**Заключение.** В процессе исследования было выявлено, что к особенностям литургической певческой практики в белорусских православных полесских приходах Республики Польша следует отнести: 1) определяющую эстетическую парадигму литургической певческой практики; 2) культивирование репрезентативного многоголосного исполнительского стиля; 3) функционирование в каждой сельской церкви многоголосного смешанного хора; 4) использование в качестве основы репертуара полесского «Обихода нотного церковного пения».

Традиции, которые сложились в литургической певческой практике белорусских полесских приходов Республики Польша в конце XIX – первой половине XX в., сохраняются до настоящего времени.

### Список использованных источников

1. Дело о расследовании жалоб (1930 г.) // Государственный архив Брестской области (ГАБО). – Ф. 2059. – Оп. 1. – Д. 1312.
2. Дело о расследовании жалобы крестьян с. Езерцы Сарненского повета на священника Езерецкой церкви Буцницкого Климентия и псаломщика Плясуника Ивана // ГАБО. – Ф. 2059. – Оп. 1. – Д. 1324.
3. Жалоба о нарушении церковного обряда // ГАБО. – Ф. 2059. – Оп. 1. – Д. 1320.
4. Железнякович, С. Яблочинский монастырь со времени падения Польско-Литовского государства до возникновения Польской Республики 1795–1918 г. Ч. 3 / С. Железнякович // *Warszawska Metropolita Prawosławna: Cerkiewny wiestnik*. – 1999. – № 2. – С. 29-62.
5. Кривонос, Ф. Белорусская Православная церковь в XX столетии: спецкурс лекций для Минской духовной семинарии / Ф. Кривонос. – Минск: Врата, 2008. – 255 с.
6. Лидов, А. Иеротопия: создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования / А. Лидов // *Иеротопия: создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси: сб. науч. ст. / ред.-сост. А. Лидов.* – М.: Индрик, 2006. – С. 9-15.
7. Личное дело псаломщика Якова Андрюка // ГАБО. – Ф. 2059. – Оп. 2. – Д. 2.
8. Медушевский, В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. Медушевский // *Восприятие музыки: сб. науч. ст. / ред.-сост. В. Максимов.* – М.: Музыка, 1980. – С. 178-195.
9. Обиход нотного церковного пения. – Пинск: Полесский епархиальный миссионерский комитет, 1929. – 392 с.
10. Переписка Полесского воеводского управления с поветовыми старостами об утверждении единого языка для православных церквей: 1922–1930 гг. // ГАБО. – Ф. 1. – Оп. 2. – Д. 2236.
11. Циркуляры министерства внутренних дел и польского воеводы по вопросу проведения восточнославянских церковных обрядов: 17.06.1930 г. – ок. 27.08.1930 г. // ГАБО. – Ф. 1. – Оп. 2. – Д. 2066.
12. Циркуляры Полесской духовной консистории за 1924 г. // ГАБО. – Ф. 2059. – Оп. 1. – Д. 5850.

### Summary

The article analyzes current performing styles of the singing practice in the Orthodox parishes of Poland in the areas of compact residence of the Belarusian population; highlights the dominant performing style of liturgical singing practice (representative polyphonic); characterizes its importance in the formation of social and personal relations in Belarusian parishes; considers the features of the Belarusian liturgical singing practice, such as intonation, performing and orthoepic ones.

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

**Л. Ф. Костюковец – медиевист**

*Статья посвящена белорусскому ученому-музыковеду Л. Ф. Костюковец (1939–2014), которая внесла значительный вклад в развитие современной музыкальной медиевистики. Анализируются труды Костюковец в данной области, подчеркивается основополагающая роль ученого в становлении белорусской школы музыкальной медиевистики. Акцентируется один из основных тезисов исследовательницы о неразрывной связи, взаимообогащении и взаимовлиянии профессиональной, народно-песенной и бытовой музыкальной культуры XV–XVII вв., времени наивысшего расцвета белорусской знаменной монодии.*

**Введение.** Научные интересы Ларисы Филипповны Костюковец<sup>1</sup> в полной мере раскрылись в трех основных направлениях музыкальной науки: традиционный фольклор, бытовая музыкальная культура, музыкальная медиевистика.

Лариса Филипповна являлась бессменным научным руководителем студенческих фольклорных экспедиций Белорусской государственной консерватории (Белорусской государственной академии музыки /далее – БГАМ/), с которыми она объехала всю республику, записала бесценные образцы белорусского, русского, польского, украинского, литовского фольклора. Фольклорные записи Костюковец сегодня составляют центральную часть архива этномузыки кабинета традиционных музыкальных культур БГАМ<sup>2</sup>.

Так сложилось, что в большей степени ученого знают именно как исследовательницу кантов, музыкально-поэтическую стилистику которых она досконально изучила и раскрыла в своих монографиях, посвященным этому удивительному явлению бытовой музыки. В основу первой монографии, «Кантовая культура в Белоруссии» [12] легли материалы ее кандидатской диссертации. Книга с тиражом в 1000 экземпляров быстро стала библиографической редкостью. Изданная в 2006–2008 гг. монография «Стилистика

---

<sup>1</sup> Л. Ф. Костюковец (1939–2014) – доктор искусствоведения (2012), профессор кафедры белорусской музыки БГАМ. Автор четырех монографий, свыше 100 научных работ по вопросам музыкального фольклора, истории белорусской музыки, бытовой кантовой культуры, музыкальной медиевистики. Являлась научным руководителем фольклорных экспедиций БГК (БГАМ) на протяжении 1972–2014 гг.

<sup>2</sup> Коллекция включает свыше 19000 народно-песенных образцов и инструментальных наигрышей.

канта и ее претворение в кантах белорусско-украинской традиции» (в двух частях) [18] включает основную часть докторской диссертации<sup>1</sup>. Последняя прижизненная монография Костюковец – «Фольк-лоризация канта» [21] – первоначально задумывалась как пятая глава докторской диссертации. В приложении к монографии Лариса Филипповна приводит инципитарий псалм, записанных ею на территории Беларуси в течение своей экспедиционной деятельности (1972–2011). В списке – 831 псалма различных жанров из всех областей Беларуси.

Гораздо в меньшей степени известны труды Костюковец, посвященные музыкальной медиевистике, так как эта наука, занимающая особое положение в современном музыкознании, является весьма сложной даже в смысле восприятия относящихся к этой сфере исследований. Расшифровка безлинейных невменных рукописей, рукописей квадратной нотации, до сих пор во многом открытые вопросы мутации, сложности прочтения самого скорописного почерка переписчиков и составителей рукописных певческих сборников – это только небольшая часть вопросов, встающих перед исследователем-медиевистом. Работа в рукописных отделах библиотек Беларуси и зарубежных стран требует от ученого-медиевиста полной отдачи и огромных затрат времени.

**Основная часть.** Научный путь Л. Костюковец охватывает практически 40 лет. Среди четырех опубликованных ученым монографий только одна полностью посвящена проблеме музыкальной медиевистики – «Рукописный белорусский Ирмолой на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение “Наславник царевича Ярослава”» [15]. К сожалению, этот труд во многом из-за своего малого тиража (50 экз.) практически неизвестен в кругах белорусских и зарубежных исследователей.

В научном багаже Костюковец – 17 статей<sup>2</sup>, написанных по результатам работы с музыкальными рукописями невменной и квадратной нотации XVI–XIX вв.<sup>3</sup> В 2002 г. Лариса Филипповна

---

<sup>1</sup> Защита состоялась в декабре 2012 г.

<sup>2</sup> В энциклопедических изданиях Л. Костюковец опубликовала свыше 30 статей, посвященных вопросам музыкальной палеографии.

<sup>3</sup> Ряд статей, посвященных музыкальной медиевистике, представлен в виде материалов научных конференций, многочисленных неопубликованных выступлений, которых было особенно много в период 1988 – 1990-х гг. Именно тогда проходили юбилейные торжества в связи с 1000-летием Крещения Руси, а затем и Беларуси. В разных городах Беларуси и России со-

подготовила к печати учебную программу по музыкальной палеографии, курс которой был разработан ею специально для Белорусской академии музыки. Чтобы разработать и ввести в курс обучения такую сложнейшую дисциплину, как музыкальная палеография, которая является одной из самых молодых музыковедческих дисциплин, понадобился не один год кропотливой работы в архивах, отделах рукописной, редкой и старопечатной книги Москвы, Санкт-Петербурга, Вильнюса, Киева и многих других городов бывшего СССР. Исследовательница изучила церковно-славянский язык, что позволяло не только читать рукописи и старопечатные издания, но и редактировать их текст для последующих публикаций (проставление практически отсутствующих знаков препинания, трактовка/объяснение малоизвестных для современного читателя слов и т. д.). В наши дни в БГАМ «Музыкальная палеография» читается для музыковедов I курса на протяжении двух семестров (70 часов), а ведь еще в конце 1980-х – начале 1990-х гг. эта дисциплина была факультативной, рассчитанной на один семестр.

Отмечая вспомогательный характер дисциплины «Музыкальная палеография» для музыкологии в целом, Костюковец подчеркивала: «Необходимость изучения предмета объясняется в первую очередь тем, что в России и Беларуси до сих пор еще мало исследованы рукописные источники, содержащие в себе богатейшие образцы профессиональной музыкальной культуры прошлых веков – древнерусского знаменного пения. Огромное количество музыкальных рукописей (около 22000), в том числе находящихся в Национальной библиотеке Беларуси, еще не описано. Большинство же имеющихся описаний – поверхностные, общепалеографического и чисто филологического характера. Не всегда даже даются указания на пометное или беспометное, призначное или беспризначное письмо, не говоря уже о подробном описании самого музыкального содержания сборников» [16, с. 2-3]. Отметим, что такой всеохватный, сложнейший вопрос, как описание (общепалеографическое и собственно музыкальное) рукописи, не просто оказался активом самой исследовательницы, но и предназначался для введения в учебный процесс, что и получило отражение в монографии Костюковец «Рукописный белорусский Ирмолой на квадратных

---

стоялись научные конференции. В непростые 1990-е гг. ввиду нестабильной политической ситуации (развал СССР, образование молодых национальных республик) издание материалов научных конференций было связано с определенными трудностями.

линейных нотах 091/283к и его песнопение “Наславник царевича Ярослава”». Данная методика стала одним из главных итогов научной жизни ученого. Предельно емкий, всеохватный список обязательных пунктов описания, предложенный Ларисой Филипповной, – это, по сути, руководство для любого исследователя, приступающего к изучению музыкальной рукописи. Достаточно сказать, что и общепалеографическое, и музыкально-палеографическое описание включают 29 пунктов каждое, причем сама Костюковец считала названные пункты далеко не конечным результатом научного описания рукописи, поскольку, по ее словам, каждая рукопись уникальна.

Вклад Костюковец в становление отечественной медиевистики одной из первых в своей кандидатской диссертации «Музыкально-певческое искусство православной церкви в Беларуси» отметила Л. Густова-Рунцо: «В белорусской советской науке первые исследования в области древнепевческой православной культуры, как церковной, так и бытовой, принадлежат Л. Ф. Костюковец» [2, с. 1].

В 2015 г. была опубликована небольшая статья ученицы Ларисы Филипповны Н. Дожиной «Л. Ф. Костюковец: у истоков музыкальной медиевистики в Беларуси» [3]. Автор, справедливо отмечая заслуги Костюковец в области развития белорусской медиевистики, подчеркнула «белорусскость» ученого, ее патриотизм («Л. Ф. Костюковец – настоящий белорусский ученый-патриот, работавший на Беларусь, для Беларуси и за Беларусь» [3, с. 109]), оценила ее вклад в отечественное музыкознание. В частности, в статье говорится, что «истоки музыкальной медиевистики как области музыкознания в Беларуси берут свое начало в 80–90-е годы XX века и связаны с именем выдающегося белорусского ученого-музыковеда Ларисы Филипповны Костюковец (1939–2014)» [3, с. 107]. Однако сама Костюковец в лекциях по музыкальной палеографии называла другие даты, связанные с началом отечественной медиевистики. В этом плане она была согласна с В. Протопоповым, который считал отправной точкой развития этой ветви советского (в том числе и белорусского) музыковедения научное наследие архимандрита Мартирия – Михаила Семеновича Горбачевича (Горбачевского /1801–1873/), жизненный путь которого охватывает большую часть XIX в.

Подчеркивая неразработанность данной проблематики, вслед за Протопоповым Костюковец отмечала, что труды Мартирия еще

нуждаются в популяризации. К сожалению, над этим вопросом Лариса Филипповна начала работать только в последние годы жизни, обратившись к доступным в то время сведениям из Православной энциклопедии, опубликованным трудам Горбачевича («Христианское чтение», 1831 г., вып. 42-43) и биографическому очерку о нем Н. Глубоковского [1].

Знакомство с трудами Костюковец по музыкальной медиевистике позволяет увидеть определенную эволюцию в научном мировоззрении ученого. Уже первая опубликованная в 1981 г. статья – «Из истории древнерусского знаменного пения» [10] – концентрированно излагает основные этапы развития древнерусского знаменного распева. В этом вопросе исследовательница имела свою, несколько отличную от позиции российских медиевистов точку зрения, к которой она пришла, обобщая данные истории развития знаменного распева, музыкального фольклора, а также бытовой музыки периода X–XVII вв. Материалы статьи могут быть эффективно использованы в курсах «Музыкальная палеография» и «История русской музыки». В этой же статье прозвучала новая мысль о трактовке путевого многоголосия: «Недавно А. В. Рудневой был обнаружен рукописный сборник, в котором функция голосов трактуется по-новому: “Наколико разделены сии клявиши?.. – На трое: на главны, средний и высокий, сиречь на путь, низ, верх”. Здесь путь становится самым низким голосом и соответствует басовому в народно-песенном лирическом многоголосии. Верх – верхний... низ – средний или втора к верхнему» [9, с. 25]. Вывод Костюковец о тесной генетической связи профессионального и народного многоголосия (народного как «изначального фундамента» профессионального) неоднократно будет звучать в последующих трудах белорусского ученого. Эту мысль Лариса Филипповна часто подчеркивала и в своих лекциях по палеографии и музыкальному фольклору, заостря внимание на том факте, что в рассматриваемую эпоху XV–XVII вв. (эпоха лирики, по А. Рудневой) подчас одни и те же певцы являлись исполнителями как знаменного распева, так и зародившейся в то время протяжной лирической песни.

В 1980-е гг. Костюковец разрабатывает собственный метод анализа древней монодии, вводит оригинальный термин «линейная перекомпоновка мелодии». Наличие линейной перекомпоновки мелодии исследовательница считает одним из ярких показателей древности. По разработанному методу она с предельной тщательностью, даже с педантизмом, «расписывала» по нотам извлеченные

из рукописей и расшифрованные ею монодии, чтобы показать, как «прорастала» интонация в монодии в ходе ее горизонтального развертывания. Свой подход Костюковец так и обозначала – «метод горизонтально-вертикального анализа». В ходе теоретического осмысления разбираемой монодии исследовательница учитывала не только ее музыкальные особенности (ладовые устои, основной интонационно-попевочный фонд, особенности развертывания по горизонтали /поскольку для монодии основной фактор развития – горизонтальное развертывание во времени/). Сведение всех попевок, музыкально-поэтических строф конкретной монодии по вертикали дает возможность «сжать» во времени, увидеть процесс «роста» монодии в одновременности. В вертикальном срезе наглядно проступает и весь интонационно-попевочный ряд, становится ясной интонационная общность (родство) попевок. Здесь важен сам способ партитурной фиксации нотного материала: каждая попевка в новой нотной строке должна располагаться строго по вертикали над/под родственной ей (см. пример на с. 162-163).

Метод горизонтально-вертикального анализа наглядно демонстрируется исследовательницей в статье «Стихира Богородици на проклятие геретиков» [6].

Результатом музыкального анализа песнопений, извлеченных из рукописных сборников, часто становились выводы об иной музыкальной сущности монодии в новое время – в XVII–XVIII вв. Являясь знатоком не только знаменного распева, но и народно-песенной и бытовой музыкальной культуры (так называемого третьего музыкального пласта), Костюковец могла изнутри увидеть то, что не всегда замечали музыковеды, работающие только в одной из областей музыкальной науки. Частым выводом становилось подчеркивание тесной связи стилистических черт древнерусско-белорусского знаменного распева со стилистикой народной песни и канта. Речь идет о кантовой структуре текста (пятичастность), наличии мелодических секвенций (отсутствовавших в знаменном распеве), характерных, общих для одной эпохи интонаций (трихорд в кварте, ангемитоника квинтового амбитуса, скачки на сексту, общие каденционные интонации) и др. Исследовательница постоянно отмечала, что с переводом знаменного письма на линейную квадратную нотацию во многом изменилась музыкальная стилистика распева.

В одном из своих последних трудов, «Стихира на стиховне», касаясь стилистики белорусских монодий, Костюковец напишет:



«Гласовость, линейная перекомпоновка мелодии, секундовая переменность – приметы древнерусского знаменного распева РПЦ Киева. Наряду с этим мы наблюдаем целый ряд признаков нового времени, а также присущих напевам белорусской традиции, записанным квадратно-линейной нотацией. Это – типично кантовые мелодические обороты (попевки), секвентный метод развития (мелодика стихирь изобилует секвенциями!); в ритмике – синкопы, реже пунктирность; песенность – вся мелодика пронизана квинтовостью; мелодические ходы на кварту, что не характерно для древнейшего знаменного распева, квартная переменность устоев, лады-планы, новые методы мелодико-интонационной драматургии, т. е. новый метод мышления, закрепленный за новой, квадратно-линейной нотацией» [19, с. 20].

Среди работ Костюковец по музыкальной медиевистике особо выделяется статья «О датировании певческой рукописи “Ирмолой” (091/4287) из Национальной библиотеки Беларуси» [14]. Обращаясь к одному из ирмологионов из фондов НББ, ученый приводит научно аргументированные доказательства того, что данная певческая рукопись гораздо старше времени, к которому ее первоначально отнесли работники библиотеки. Лариса Филипповна выстраивает свою статью по строгому плану. После аргументированной постановки темы она дискутирует с предшественниками, обращаясь к работам специалистов в данной области. Как правило, ссылки на труды авторитетных ученых-медиевистов (М. Бражников, С. Смоленский) приводятся в качестве либо неопровержимого подтверждения своих гипотез и находок, либо повода для полемики с их идеями. При этом необходимо отметить свойственную Костюковец объективность ведения научного спора.

Проведя скрупулезный общепалеографический анализ, исследовав музыкальные особенности рукописного ирмологиона 091/4287, в частности, характер употребления и написания знамен, почерк переписчиков-составителей и др., Лариса Филипповна пришла к выводу, что эта рукопись была создана в XVI в. и в настоящее время является самой ранней из хранящихся ныне в НББ певческих рукописей.

Начало 2000-х гг. – время создания ярких, во многом новаторских работ Костюковец по музыкальной медиевистике, в которых ученый обращается к рассмотрению отдельных неординарных личностей, возвращая белорусской музыкальной культуре имена [7], а также раскрывает неизвестные страницы истории духовных

а б в г д е ж з и и1 и2 и3 и4 и5 и6 а1 а2 а3 а4 а5 а6 б1 б2 б3 б4 б5 б6 б7 в1 в2 в3 в4 в5 д1 д2 д3 д4 д5 д6 д7 е1 е2 е3 е4 е5 ж1 ж2 ж3 ж4 ж5 з1 з2 з3 з4 з5 и1 и2 и3 и4 и5 и6

1 Приими мя пустыни - и я - ко ма - ти ча - да сво - е  
 2 во ти - хо - е и бе - змо - лве - но - е не - дра сво - е о пре - кра - сна - я пу - сты - ни  
 3 е во злю - бил бо тя па - че ца - рских че - ртог / и по - зя - ще - нных по - ла - ть  
 4 о - тбе - гши - я от лу - ка - вы - я блу - дни - ца се - го  
 5 ми - ра ни пу - сты - ни стра - ши - ли - ци сво - и - ми  
 6 и по - йду в лу - зе по кра - сно - му тво - е - му ви - но - - гра - ду  
 7 ве - тви - е тво - е ку - д - ря - во - е дви - жа - ще - ся из во - зду - ха ма - лым ве - тром

Музыкальный фрагмент с нотной записью и русскими текстами. Музыка написана на шести пятилинейных системах. В начале каждого такта (8, 9, 10, 11, 12, 13, 14) указан номер такта. Над нотными системами и под ними размещены буквы, обозначающие аккорды: К, Л, Б, М, Н, О, П, Р, Дз, А7, Т, Г, Ф, Х, Ц, Д, б2, ч, Д6, А8. Текст песни: и бу-ду я вас зве-ри!е лич ски-та-я-ся / и бе-га-я че-ло-век и мно-го-мя-те-жны-я се-я жы-зни и ры-да-я се-дя пла-ча и ры-да-я во-гу-бо-ком и ди-ком не-дра тво-емь к Хри-сте у-всех Ца-рю не ли-ши ме-не ца-рстви-я Тво-е-го.

культурных центров белорусской земли [8]. В статье «Жировицкий монастырь і Херувимська пісня жировицького напіву» [8] белорусская исследовательница обращается к вопросам музыкально-поэтической стилистики херувимской жировицкого распева.

На наш взгляд, одним из наиболее значимых как для самой Ларисы Филипповны, так и для развития отечественной медиевистики стало масштабное исследование «Обиходный звукоряд-лад» [15]. Костюковец широко трактовала само понятие обиходного звукоряда-лада, раздвигая рамки привычного рассмотрения обиходности только в знаменном церковном пении: «Обиходный звукоряд-лад – это универсальная мажоро-минорная система, присущая в равной степени профессиональной музыке, народно-песенному творчеству, а также бытовой культуре разных времен и народов» [15, с. 51]. Обращение к этой сложной системе было вызвано целым рядом причин, среди которых автор называет непонимание самого понятия обиходности и отсутствие «точной дефиниции (определения) обиходного звукоряда-лада» [15, с. 4].

Исследование Костюковец содержит необходимые исторические сведения о становлении обиходного звукоряда-лада – «горовосходного холма» («горовосходной лестницы», «высоковосходной лестницы»). Обобщая сведения ученых-медиевистов, которые в разное время обращались к «обиходному звукоряду» (М. Бражников, Д. Разумовский, Б. Асафьев, А. Руднева, В. Холопова, В. Вахромеев), Костюковец особо выделяет положения Рудневой и Вахромеева, отмечая сущность наблюдений последнего в области возникновения и теоретического обоснования обиходного звукоряда-лада.

В последние годы жизни Л. Костюковец очень активно занималась разработкой теоретических проблем знаменной монодии, связанных с вопросами ее музыкально-поэтической формы. В музыкально-теоретическом журнале «Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі» были опубликованы ее статьи, посвященные монодиям, извлеченным (и транскрибированным) ею из белорусского Ирмоля 11Рк 922к, памятника конца XVII – начала XVIII в. Это «Стихира на пострижение монахов “Да познаем, братие” из белорусского рукописного ирмоля квадратно-линейной нотации 11Рк 922к» [19]; «Стихира на стиховне восьмого гласа в день Пятидесятницы (Святой Троицы) из белорусского рукописного ирмоля 11 Рк 922к» [20].

Статья «Катавасия на осемь гласов из белорусского рукописного ирмоля квадратно-линейной нотации 11Рк 922к» [13] по-

строена на сравнительно-типологическом анализе музыкальной стилистики, текстологических особенностей церковных обиходных и аналогичных им тропарных гласов, представленных в учебнике церковного пения В. Вахромеева. Костюковец пришла к выводу, что в различные эпохи с их конкретной музыкальной стилистикой подход к гласовости был обусловлен историческими, политическими, конфессиональными и другими факторами.

Неординарностью мышления отличается статья Костюковец «Знаменный и столповой распев» [9]. Проведя анализ трудов русских, советских, российских, украинских медиевистов, автор приходит к выводу, что столповой распев «с центонным, попевочным принципом развития является типичным показателем Московского государства», в то время как «древнейший знаменный распев с основополагающей знаменной строкой – это распев РПЦ Киева и земель, относящихся к ней» [9, с. 53]. Однако столповой распев, получивший развитие в Великом княжестве Литовском, а также на русских территориях (Тверской, Новгородской и Псковской землях), был иным. Он возник гораздо раньше под непосредственным влиянием РПЦ Киева и отличался неповторимыми стилистическими чертами, «в первую очередь, нетайнозамкнутостью попевок» [9, с. 54].

Свои воззрения Костюковец всегда излагала ясным, доступным языком. Умение о сложном говорить просто отличает все исследования ученого, касающиеся как вопросов медиевистики, так и фольклора и кантовой культуры.

Говоря о широте научных интересов Костюковец, подчеркнем, что к лекциям по палеографии ею был разработан материал об «Армянском хазовом письме», который включает полемические замечания исследовательницы, возникшие в процессе знакомства с монографией Н. Тагмизяна «Теория музыки в древней Армении» [22]. Тщательно анализируя и отбирая материал, Лариса Филипповна выстроила логичную схему будущей лекции, порой эмоционально (с обязательными восклицательными знаками: «Везде – “тоника”. Это – монодии!») дискутируя с автором монографии: «Не согласна с определением ладов более поздних (с. 221) – “лад третьего побочного гласа – эолийский минор с тоникой на g...”». Костюковец, автор обстоятельного исследования о ладовой системе в монодии «Обиходный звукоряд-лад», добавляет: «Это не тоника, а устой, и не эолийский минор, а обиходный звукоряд: соль-ля-бемоль-си-бемоль-до-ре-бемоль – 5-ступенный».

**Заключение.** Сегодня можно говорить о полноправно существующей в белорусском музыкознании научной школе, созданной Ларисой Филипповной Костюковец. Эту школу представляют ее ученики – медиевисты, фольклористы, музыковеды: кандидаты искусствоведения Н. Дожина, Е. Сакович, Л. Баранкевич, исследовательница Г. Сорока-Скиба, преподаватели Л. Зыкова, С. Федоринчик и др. Под руководством Костюковец были выполнены дипломные работы по музыкальной медиевистике (Т. Антанович, Е. Рутка, Е. Сергиевич, М. Уляшина).

Современная школа музыкальной медиевистики, у истоков которой стоит Л. Костюковец, объединяет многих исследователей, представляющих российскую и украинскую науку. Так, находившиеся в тесном общении с ней И. Герасимова и Т. Каплун по праву считают себя учениками Ларисы Филипповны. Дальнейшее развитие белорусской медиевистики видится в продолжении начатого ею труда по научному освоению того огромного богатства, которое хранят рукописные певческие памятники.

#### **Список использованных источников**

1. Глубоковский, Н. Бакалавры С.-Петербургской духовной академии иеромонах Серафим Азбукин (1822–1854) и иеромонах Мартирий Горбачевич (1831) [Электронный ресурс] / Н. Глубоковский. – Христианское чтение. – 1909. – № 8-9. – С. 1159-1187. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/bakalavry-s-peterburgskoy-duhovnoy-akademii-ieromonah-serafim-azbukin-1822-1854-gg-i-ieromonah-martiriy-gorbachevich-1831g>. – Дата доступа: 31.01.2019.

2. Густова-Рунцо, Л. Музыкально-певческое искусство православной церкви в Беларуси: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Л. Густова-Рунцо; Беларус. гос. ун-т культуры. – Минск, 2001. – 20 с.

3. Дожина, Н. Л. Ф. Костюковец: У истоков музыкальной медиевистики в Беларуси / Н. Дожина // Культура: открытый формат – 2015: сб. науч. ст. / Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2015. – С. 107-110.

4. Касцюкавец, Л. Беларускі рукапісны ірмалой / Л. Касцюкавец // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: новыя даследванні: зб. арт. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. С. Марцэлеў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – С. 149-154.

5. Касцюкавец, Л. Палеаграфія / Л. Касцюкавец, У. Свяжынскі // Беларус. энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 2000. – Т. 11. – 2000. – С. 543-544.

6. Касцюкавец, Л. «Стихира Богородици на проклятие геретыков» / Л. Касцюкавец // Питанні культуры і мастацтва Беларусі: рэсп. міжвед. зб. навук. прац / Беларус. ун-т культуры, Беларус. акадэмія музыкі. – Мінск, 1994. – Вып. 13. – С. 54-58.

7. Костюковец, Л. Герман – поэт и композитор (из истории белорусской музыки XVII века) / Л. Костюковец // Беларуская музыка: гісторыя і традыцыі: зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі; склад. і навук. рэд. В. Антаневіч. – Мінск, 2003. – С. 188-204.

8. Костюковец, Л. Жировицкі монастыр і Херувимска пісня жировіцкага напіву / Л. Костюковец // КАЛЮФОНІЯ: навук. зб. / Ін-т літургікі Львівскай богаслов. акадэміі; навук. рэд. Ю. Ясіновскі. – Львів, 2004. – Т. 2: З історыі царквеннай монадыі та гімнаграфіі. – С. 92-97.

9. Костюковец, Л. Знаменны і столповы распев / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2010. – № 17. – С. 50-55.

10. Костюковец, Л. Из истории древнерусского знаменного пения / Л. Костюковец // Вопросы музыковедения: сб. тр. / Беларус. гос. консерватория; редкол.: К. Степанцевич (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1981. – С. 24-30.

11. Костюковец, Л. К истории рукописного сборника / Л. Костюковец // Вопросы теории и истории музыки: сб. тр. / Беларус. гос. консерватория; редкол.: К. Степанцевич (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1976. – С. 206-230.

12. Костюковец, Л. Кантовая культура в Белоруссии / Л. Костюковец. – Минск: Высш. школа, 1975. – 95 с.

13. Костюковец, Л. Катавасия на осем гласов из белорусского рукописного ирмоля квадратно-линейной нотации 11Рк922к / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2013. – № 21. – С. 70-87.

14. Костюковец, Л. О датировании певческой рукописи «Ирмой» (091/4287) из Национальной библиотеки Беларуси / Л. Костюковец // Музыкальная культура Беларусі і свету: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай: зб. навук. прац / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі; склад. Т. С. Якіменка. – Мінск, 2006. – Вып. 12. – С. 187-199.

15. Костюковец, Л. Обиходный звукоряд-лад / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 11. – С. 4-13; 2008. – № 12. – С. 36-52.

16. Костюковец, Л. Палеография музыки православной традиции: программа-конспект для муз. вузов; специальность 1-21 04 02-01 04 / Л. Костюковец; Беларус. гос. академия музыки. – Минск, 2003. – 32 с.

17. Костюковец, Л. Рукописный белорусский Ирмой на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник царевича Ярослава» / Л. Костюковец. – Минск: Беларус. гос. академия музыки, 2011. – 95 с.

18. Костюковец, Л. Стилистика канта и ее претворение в белорусских народных песнях: в 2 кн. / Л. Костюковец. – Минск: Беларус. гос. академия музыки, 2006–2008.

19. Костюковец, Л. Стихира на пострижение монахов «Да познаем, братие» из белорусского рукописного ирмоля квадратно-линейной нотации 11Рк922к / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2009. – № 14. – С. 27-31.

20. Костюковец, Л. Стихира на стиховне восьмого гласа в день Пятидесятницы (Святой Троицы) из белорусского рукописного ирмоля 11Рк922к / Л. Костюковец // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2011. – № 18. – С. 18-30.

21. Костюковец, Л. Фольклоризация канта / Л. Костюковец. – Минск: РИВШ, 2014. – 178 с.

22. Тагмизян, Н. Теория музыки в древней Армении / Н. Тагмизян. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1977. – 320 с.

## *Приложение*

### **Список работ Л. Ф. Костюковец по музыкальной палеографии**

#### *Монография*

Рукописный белорусский Ирмолой на квадратных линейных нотах 091/283к и его песнопение «Наславник царевича Ярослава». – Минск: Белорус. гос. академия музыки, 2011. – 95 с.

#### *Статьи*

К истории рукописного сборника // Вопросы теории и истории музыки: сб. тр. / Белорус. гос. консерватория; редкол.: К. Степаневич (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1976. – С. 206-230.

Из истории древнерусского знаменного пения // Вопросы музыкознания: сб. тр. / Белорус. гос. консерватория; редкол.: К. Степаневич (гл. ред.) [и др.]. – Минск, 1981. – С. 24-30.

Белорусская знаменная монодия: к вопросу о методе ее анализа // Христианизация Руси и белорусская культура: сб. науч. ст.: в 2 ч. / Минское Епархиальное управление; редкол.: О. Терещатова [и др.]. – Ч. 2. – Минск, 1988. – С. 388-399.

Беларускі рукапісны ірмалой // Помнікі мастацкай культуры Беларусі: новыя даследаванні: зб. арт. / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. С. Марцэлеў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1989. – С. 149-154.

«Стихира Богородици на проклятие геретьков» / Л. Касцюкавец // Пытанні культуры і мастацтва Беларусі: рэсп. міжвед. зб. навук. прац / Беларус. ун-т культуры, Беларус. акадэмія музыкі. – Мінск, 1994. – Вып. 13. – С. 54-58.

Восточнославянские певческие азбуки // Введение в музыкознание: сб. науч. ст. / Белорус. гос. академия музыки; науч. ред. Т. Щербакова. – Минск, 1999. – С. 54-61.

Историография древнерусского певческого искусства // Введение в музыкознание: сб. науч. ст. / Белорус. гос. академия музыки; науч. ред. Т. Щербакова. – Минск, 1999. – С. 50-54.

Герман – поэт и композитор (из истории белорусской музыки XVII века) // Беларуская музыка: гісторыя і традыцыі: зб. навук. арт. / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі; склад. і навук. рэд. В. Антаневіч. – Мінск, 2003. – С. 188-204.

Палеография музыки православной традиции: программа-конспект для муз. вузов; специальность 1-21 04 02-01 04; Белорус. гос. академия музыки. – Минск, 2003. – 32 с.



- Жиrowицький монастир і Херувимська пісня жиrowицького напіву // КАЛОФОНІЯ: навук. зб. / Ін-т літургіки Львівської богослов. академії; навук. ред. Ю. Ясіновский. – Львів, 2004. – Т. 2: З історії церковної монодії та гимнографії. – С. 92-97.
- О датировании певческой рукописи «Ирмолой» (091/4287) из Национальной библиотеки Беларуси // Музыкальная культура Беларуси і свету: да 100-годдзя Л. С. Мухарынскай: зб. навук. прац / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі; склад. Т. С. Якіменка. – Мінск, 2006. – Вып. 12. – С. 187-199.
- Обиходный звукоряд-лад // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 11. – С. 4-13; 2008. – № 12. – С. 36-52.
- Стихира на пострижение монахов «Да познаем, братие» из белорусского рукописного ирмолая квадратно-линейной нотации 11Рк922к // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2009. – № 14. – С. 27-31.
- Знаменный и столповой распев // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2010. – № 17. – С. 50-55.
- Стихира на стиховне восьмого гласа в день Пятидесятницы (Святой Троицы) из белорусского рукописного ирмолая 11Рк922к // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2011. – № 18. – С. 18-30.
- Катавасия на осмь гласов из белорусского рукописного ирмолая квадратно-линейной нотации 11Рк922к // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2013. – № 21. – С. 70-87.

#### *Стат'ы в энцыклопедыях*

- Антыфоннае спяванне // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва: у 5 т. – Мінск, 1984. – Т. 1. – С. 132.
- Антыфоннае спяванне // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 1996. – Т. 1. – С. 403.
- Асмагласе. Осмогласие // Музыканы слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны сло-варь русско-белорусский. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 31-32; 410-411.
- Асмагласе // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 1996. – Т. 2. – С. 37.
- Багагласнікі // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва: у 5 т. – Мінск, 1984. – Т. 1. – С. 251-252.
- Багагласнікі // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 1996. – Т. 2. – С. 197.
- Дзямественны спеў // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 1998. – Т. 6. – С. 139.
- Дзямественны спеў (дзямества). Демественное пение (демество) // Музыканы слоў-нік беларуска-рускі. Музыкальны сло-варь русско-белорусский. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 92; 315-316.
- Знаменны распев // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва: у 5 т. – Мінск, 1985. – Т. 2. – С. 536.
- Знаменны спеў // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 1998. – Т. 7. – С. 100.
- Ирмалогій // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 1998. – Т. 7. – С. 324.
- Ирмолой белорусские. Ирмалоі беларускія // Музыканы слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны сло-варь русско-белорусский. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 92-93; 339-340.
- Ирмолой иеромонаха Тарасия. Ирмалой іераманаха Тарасія // Музыканы слоўнік беларуска-рускі. Музыкальный словарь русско-белорусский. – Мінск: Бел. на-вука, 1999. – С. 93; 340-341.

- Ирмолы супрасльскі. Ирмалы супрасльскі // Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны слоўнік руско-белорусскі. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 93; С. 341.
- Крукі, знамёны // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва: у 5 т. – Мінск, 1986. – Т. 3. – С. 130-131.
- Крукі, знамёны // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 1999. – Т. 8. – С. 484-485.
- Літургія. Літургія // Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны слоўнік руско-белорусскі. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 123-124; 372-373.
- Палеаграфія // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 2000. – Т. 11. – С. 543-544 (у сааўт. з У. Свяжынскім).
- Псалом // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 2001. – Т. 13. – С. 98.
- Радковыя спевы // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва: у 5 т. – Мінск, 1987. – Т. 4. – С. 454-455.
- Радковыя спевы // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 2001. – Т. 13. – С. 222-223.
- Роспевы беларускія. Роспевы беларускія // Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны слоўнік руско-белорусскі. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 175; 436.
- Строчное пение // Беларуская ССР: краткая энцыклапедыя: в 5 т. – Мінск, 1981. – Т. 4. – С. 579-580.
- Царкоўная музыка // Беларуская савецкая энцыклапедыя: у 12 т. – Мінск, 1979. – Т. 11. – С. 95.
- Царкоўная музыка // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 2003. – Т. 17. – С. 86-87.
- Царкоўная музыка Беларусі. Царкоўная музыка Беларусі // Музычны слоўнік беларуска-рускі. Музыкальны слоўнік руско-белорусскі. – Мінск: Бел. навука, 1999. – С. 229-331; 494-495.
- В. Цітоў // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. – Мінск, 2003. – Т. 17. – С. 116.

#### *Матэрыялы навуковых канферэнцый*

- «Стихира Богородици на проклятие геретиков» // Історыя рэлігій в Украіні: тэзі міжнарод. навука. канф., Львів, 1993 г. / Акадэмія навукаў Украіны, Ін-т украін. археаграфіі, Львівскі музей історыі рэлігій.– Львів, 1993. – С. 190-193.
- Жанр плачу в давньоруської гімнаграфії і в кантовай культуры на прыкладзі «Плачу бранців» із 137 псалму // Історыя рэлігій в Украіні: тэзі паведамлень V Міжнарод. круглага стілу, Львів, 3-5 травня 1995 р. / НАН Украіны, Ін-т украін. археаграфіі, Львівскі музей історыі рэлігій, Ін-т рэлігіязнаўства, Ін-т нац. відносін і політалогіі; рэдкал. Ю. Ясіновскі [та ін.]. – Ч. 2. – Кіў; Львів, 1995. – С. 192-194.
- Методы стылевага аналізу прымятальна к беларускай гімнаграфіі на прымере Богародічных мірскага роспева // Славянская этномузыкалогія: Направленья. Методы. Канцэпцыі: тез. докл. Міжнарод. навука. канф., посв. 90-летію Л. С. Мухарінскай, Мінск, 23-26 окт. 1996 г. / Беларус. гос. акадэмія музыкі; сост. И. Назіна, Т. Якіменка. – Мінск, 1996. – С. 83-85.
- Жанр плачу ў старажытнарускай гімнаграфіі і кантавай культуры на прыкладзі «Плачу палоннікаў» з 136 псалма // Сучасны стан пеўчых традыцый на Беларусі: тэзі рэсп. навука.-практ. канф. «І Пеўчая акадэмія», Гомель, 7-9 лют. 1995 г. / Гомельскі каледж мастацтваў імя Н. Ф. Сакалоўскага; рэдкал.: Е. Гайкова [і інш.]. – Гомель, 1997. – С. 16-18.

### **Summary**

The article is devoted to the Belarusian musicologist L. F. Kostyukovets (1939–2014), who made a significant contribution to the development of modern musical medieval studies. The article analyzes the works of Kostyukovets in this area, emphasizes the fundamental role of the scientist in the formation of the Belarusian school of musical medieval studies. One of the main theses of the researcher is emphasized on the inextricable connection, mutual enrichment and mutual influence of professional, folk song and everyday musical culture of the 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> centuries, the time of the highest heyday of the Belarusian znamenny monody (principal type of old Russian church singing).

Статья поступила в редакцию 9.10.2020 г.

## Сведения об авторах

- Баранкевич Лилия Фаильевна**, заведующий научно-исследовательским отделом Белорусской государственной академии музыки, кандидат искусствоведения, доцент (Беларусь, Минск)
- Воскобойникова Юлия Васильевна**, доцент кафедры хороведения и хорового дирижирования Харьковской государственной академии культуры, доктор искусствоведения, доцент (Украина, Харьков)
- Густова-Руңцо Лариса Александровна**, профессор кафедры белорусской и мировой художественной культуры Белорусского государственного университета культуры и искусств, доктор искусствоведения, профессор (Беларусь, Минск)
- Дайнеко Татьяна Владимировна**, младший научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (Россия, Новосибирск)
- Ефремова Людмила Александровна**, ведущий научный сотрудник отдела музыковедения и этномузыкологии Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рылского Национальной академии наук Украины, доктор искусствоведения (Украина, Киев)
- Исмаилова Екатерина Игоревна**, научный сотрудник сектора фольклора народов Сибири Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук, кандидат искусствоведения (Россия, Новосибирск)
- Камалова Эльвира Фатавиевна**, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Казанской ДМШ № 21, главный хормейстер Государственного фольклорного ансамбля кряшен Республики Татарстан, кандидат искусствоведения (Россия, Казань)
- Карасёва Ольга Владимировна**, доцент кафедры фортепиано Белорусской государственной академии музыки (Беларусь, Минск)
- Карпиевич Евгений Юрьевич**, младший научный сотрудник Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси (Беларусь, Минск)
- Леонова Наталья Владимировна**, профессор кафедры этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Новосибирск)
- Лисова Елена Васильевна**, заведующий кафедрой истории музыки и музыкальной белорусистики, кандидат искусствоведения, доцент (Беларусь, Минск)
- Мурзалиева Саджана Садырбековна**, старший преподаватель кафедры кобыза и русских народных инструментов Казахского национального университета искусств (Казахстан, Нур-Султан)

***Осташкина-Мысливчик Елена Сергеевна***, доцент кафедры специального фортепиано Белорусской государственной академии музыки (Беларусь, Минск)

***Рудь Полина Валентиновна***, заведующий цикловой комиссией музыкально-теоретических дисциплин и фортепиано Харьковского высшего колледжа искусств (Украина, Харьков)

***Сарварова Лилия Илдусовна***, заведующий кафедрой татарской музыки и этномузыкологии Казанской государственной консерватории, кандидат искусствоведения, доцент (Россия, Казань)

***Синецкая Ольга Борисовна***, доцент кафедры камерного ансамбля Белорусской государственной академии музыки (Беларусь, Минск)

***Супранкова Татьяна Сергеевна***, старший преподаватель кафедры культурологии Белорусского государственного университета (Беларусь, Минск)

## ***Информация для авторов***

В сборники научных трудов Белорусской государственной академии музыки принимаются ранее не публиковавшиеся материалы, оформленные в соответствии с изложенными ниже требованиями.

Материалы передаются в редакцию в формате файлов Microsoft Word на электронном носителе и в распечатанном виде.

Статьи авторам не возвращаются.

Согласие на предоставление Белорусской государственной академии музыки неисключительного права использовать свое произведение науки закрепляется письменным договором.

Объем статьи, включая сноски и список литературы, – 0,5–1,0 п. л. (20000–40000 печатных знаков с пробелами); статьи большего объема могут быть приняты к публикации по решению редколлегии.

Материалы должны быть набраны в текстовом редакторе, шрифт Times New Roman. Текст должен быть напечатан на белой бумаге формата А4 на одной стороне листа. Поля: верхнее – 20 мм, нижнее – 20 мм, левое – 30 мм, правое – 15 мм. Настройка основного стиля: шрифт – кегль 16 пунктов, примечания – кегль 14 пунктов, междустрочный интервал – 1,3, отступ красной строки – 1,25 см; отступы до и после абзаца отсутствуют; нумерация страниц – внизу (по центру). Выравнивание – двухстороннее. В статье могут быть использованы стили «курсив» и «полужирный» (использование иной гарнитур должно быть специально обозначено).

Статьи могут содержать нотные примеры и графические изображения (рисунки, таблицы). Они должны быть вставлены в документ, а также приложены в виде отдельных файлов. Нотные примеры принимаются в формате MUS (расширение \*.mus), набранные в нотном редакторе, или TIFF (расширение \*.tiff или \*.tif). В тексте ссылка на нотный пример – в круглых скобках: (*пример 12*). Все графические материалы должны быть в растровых форматах TIFF или JPEG с разрешением 600 ppi (сканирование в натуральную величину). В имени файла следует указать автора. Должны быть указаны порядковые номера фотографий, рисунков, схем. К тексту статьи должен прилагаться полный перечень иллюстраций (с соответствующими подписями) и нотных примеров.

Примечания должны быть подстрочные. Номера сносок обозначаются арабскими цифрами. Список литературы (список использованных источников) оформляется в соответствии с межгосударственным стандартом ГОСТ 7.1-2003 «Библиографическая запись. Библиографическое описание» системы стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Он помещается в конце текста (используется алфавитный порядок). Иностранные источники перечисляются после литературы на русском языке. В списке обязательно указывается название издательства и количество страниц в книгах; для статей – страницы в сборниках и журналах.

Название источника приводится на языке оригинала. Названия источников на языках, использующих любые алфавиты, кроме кириллицы и лати-

ницы (например, на арабском, греческом, иврите и др.), должны даваться в транслитерации латинским шрифтом. В конце ссылки в круглых скобках необходимо указать язык оригинала.

Указания на архивные источники даются в тексте (сносках) в виде аббревиатуры. Аббревиатуры расшифровываются при первом упоминании.

Авторы статей несут полную ответственность за точность и достоверность сведений, цитат, ссылок и списка литературы.

Исправления фактологического характера согласовываются с автором.

К статье должны быть приложены аннотации (до 700 печатных знаков с пробелами) на русском и английском языках.

С аспирантов плата за публикацию рукописей не взимается.

Все научные статьи, поступившие в редакцию, проходят независимое рецензирование (одна рецензия – внутрикафедральная, другая – от специалиста смежной кафедры). Решение о публикации принимается на основании рецензий.

Кроме того, все материалы, вошедшие в сборник, передаются на рецензирование специалисту другого учреждения, имеющему наиболее близкую к тематике сборника научную специализацию и научную степень доктора искусствоведения. Объем такой рецензии – не более 0,25 листа (10000 печатных знаков с пробелами).

Рецензирование проводится конфиденциально. Рецензенты уведомляются о том, что присланные им рукописи являются частной собственностью авторов и относятся к сведениям, не подлежащим разглашению.

Рецензенты оценивают актуальность содержания статей, их соответствие современному уровню научного знания в рассматриваемой области, указывают на достоинства и недостатки статей, дают заключение о целесообразности их публикации.

Если рецензия содержит рекомендации по доработке статьи, автору направляется текст рецензии с предложением внести необходимые изменения в статью или аргументированно опровергнуть замечания рецензента. Если статья по рекомендации рецензента подверглась значительной авторской переработке, она направляется на повторное рецензирование тому же рецензенту.

## СОДЕРЖАНИЕ

### **Национальная идентификация и интегративные процессы в музыкальном фольклоре**

От составителей.....	3
<i>Ю. В. Воскобойникова.</i> Духовный стих в творчестве современных белорусских композиторов .....	5
<i>Е. И. Исмаилова.</i> Музыкальная организация постовых песен белорусов Сибири.....	19
<i>Н. В. Леонова.</i> Белорусский фольклор в аудиофонде Архива традиционной музыки Новосибирской консерватории.....	30
<i>Т. В. Дайнеко.</i> Календарные песни белорусов Сибири и Дальнего Востока в комментариях носителей традиции.....	39
<i>Л. А. Ефремова.</i> Детский песенный фольклор центрального и восточного украинского Полесья.....	48
<i>С. С. Мурзалиева.</i> Особенности бытования кобыза и кобызовой музыки на современном этапе.....	60
<i>Л. И. Сарварова.</i> Напевы <i>көйләп уку</i> в музыкально-поэтической традиции татар-мишарей: особенности ладомелодической организации.....	72
<i>Э. Ф. Камалова.</i> Формульные напевы кряшен Закамья: музыкально-стилистические особенности.....	80

### **Вопросы истории музыкальной культуры: композиторское творчество, исполнительская практика, музыкальная медиевистика**

<i>Е. В. Лисова.</i> Настроения севера: некоторые страницы музыкальной культуры Канады.....	90
<i>О. В. Карасёва.</i> Произведения Михаила Клеофаса Огинского в классе фортепиано в учреждении высшего образования.....	100
<i>Е. С. Осташкина-Мысливчик.</i> Особенности исполнения аккомпанемента в пьесах кантиленного характера (на примере ноктюрнов Ф. Шопена).....	108
<i>Т. С. Супранкова.</i> Інтэртэкстуальнасць оперы А. Г. Радзівіла «Фаўст» на лібрэта І. В. Гётэ як сродак полістылістыкі.....	115
<i>Е. Ю. Карпиевич.</i> Образно-стилевые черты фортепианной музыки В. Кузнецова.....	124
<i>П. В. Рудь.</i> «Симфонические портреты» Александра Щетинского: стилевой синтез поставангардного периода.....	130
<i>О. Б. Синецкая.</i> Саксофон в классе камерного ансамбля: проблемы, поиски, решения.....	140



<i>Л. А. Густова-Руңцо</i> . Особенности литургической певческой практики белорусских полесских православных приходов Республики Польша	146
<i>Л. Ф. Баранкевич</i> . Л. Ф. Костюковец – медиевист.....	155
Сведения об авторах.....	172

Научное издание

**Музыкальное искусство  
в динамике художественных традиций:  
от фольклорных истоков  
к современной стилевой интеграции**

Научные труды  
Белорусской государственной академии музыки

*Выпуск 50*

Составители **Баранкевич** Лилия Фаильевна  
**Волкова** Людмила Анатольевна

Редактор М. И. Клестова  
Компьютерная верстка М. А. Казимиров  
Оформление обложки Ю. В. Шабан

Подписано в печать 11.11.2020. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная.  
Уч.-изд. л. 9,18. Тираж 100 экз. Заказ № .

УО «Белорусская государственная академия музыки».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя,  
изготовителя, распространителя № 1/243 от 25.03.2014.  
Ул. Интернациональная, 30, 220030, г. Минск.

РУП «Информационно-вычислительный центр  
Министерства финансов Республики Беларусь».  
Свидетельство о государственной регистрации издателя,  
изготовителя, распространителя № 2/41 от 29.01.2014.  
Ул. Кальварийская, 17, 220004, г. Минск.