

3. *Lovecraft H.Pf. The Supernatural Horror in literature.* — New York, 1975. — P. 108.

4. *Библер В.С. От наукоучения к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век.* — М., 1991. — С. 267.

В. М. Новік,
суіскальнік

АСАБЛІВАСЦІ ХАРАВЫХ АПРАЦОВАК БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПЕСЕНЬ В. А. ЗАЛАТАРОВА

Васіль Андрэвіч Залатароў — буйнейшы кампазітар-поліфаніст, які працаваў на ніве беларускай музыкі ў 30–40-я гг. XX ст. Яго творчая і педагогічная дзейнасць аказала значны ўплыў як на станаўленне музычнай адукацыі ў рэспубліцы, фарміраванне нацыянальнай кампазітарскай школы, так і на адметную манеру яго вучняў. Ён выхаваў плеяду вядомых беларускіх кампазітараў: А. Багатырова, М. Крошнера, П. Падкавырава, У. Алоўнікава, Л. Абеліёвіча і інш.

Праца таленавітага рускага кампазітара распачалася пасля яго пераезду ў Беларусь у 1933 г. На нацыянальнай аснове ім былі створаны “Танцавальная сюіта”, сімфонія “Беларусь”, балет “Князь Возера”, кантата “Слава”, хары і песні на словы беларускіх паэтаў, цыкл апрацовак беларускіх народных песень для голасу з сімфанічным аркестрам “Кантрасты”. У гэтым шэрагу творчай арыгінальнасцю вылучаецца і харавая апрацоўка беларускіх народных песень. Першыя ўзоры аўтарскіх апрацовак былі надрукаваны ў другой палове 30-х гг. Гэта “Дзевяць беларускіх народных песень для мужчынскага хору а *capella*” (М., 1936) і дзве апрацоўкі, змешчаныя ў зборніку “Беларускія народныя песні” (М., 1937). Мы звернемся да харавых твораў ваеннага і пасляваеннага перыяду.

“Маленькая сюіта” на тэмы заходнебеларускіх народных песень у запісе Р. Шырмы для змешанага хору а *capella* напісана ў ваенны час (1943) і складаецца з чатырох апрацовак.

У першай, “Вяснянка”, адлюстравана любоўна-інтымная тэматыка. Структура музычнай страфы (ААББ) указвае на танцавальны характар мелодыі, які падмацаваны сінкопамі і акцэнтамі на канцах фраз у 2-долевым памеры. У аснову апрацоўкі

пакладзены варыяцыйны прынцып (па тыпу “глінкінскіх варыяцый”), дзе галоўная мелодыя нязменна праходзіць у верхнім голасе (С I–II), а астатнія партыі хору дапаўняюць яе падгалоскамі, арганым пунктам, зменлівай інструментальнай фактурай (4- і 7-галоснай, за кошт падваення галасоў). Важная роля ў вар’іраванні нададзена і ладагарманічным функцыям: “падсвечванне” e-moll паралельным мажорам, адхіленні ў аднайменны мажор. Храматызаваныя ступені VI # і V_b, якія парушаюць дыятоніку асноўнай танальнасці, дапаўняюць гармонію мажорнай субдамінантай, септакордамі VI ступені ў залежнасці ад зменлівага настрою песні. Так, “нагавор” на дзяўчыну адзначаны паніжанай квінтай у канцы трэцяй страфы. Народнае шматгалоссе выяўляецца пераважна ў сапраўнай партыі праз эпизадныя тэрцовыя падваенні (водгалас масавай савецкай песні). Мелодыя заключнага радка, паўтараючыся на сыходным пентахордзе да тонікі, інтанацыйна і тэмбрава трансфармуецца. Разам з кварта-квінтавымі заканчэннямі, зменлівай агогікай і кантрастнай дынамікай (f-pp) яна ўносіць дадатковую разважліва-рашучую рысу ў вобраз дзяўчыны: “А на мяне, маладую, нагавор”.

Другая апрацоўка, “Бяседная”, па тэксце – варыянт вядомай любоўнай песні “Зелянеюць лугі, сенажаці”. У згаданай песні перавага ў выбары нявесты аддаецца беднай, але прыгожай і працавітай дзяўчыне, у “Бяседнай” тэма выбару трансфармуецца на бліzkую чарнабровую суседачку ў адрозненне ад далёкай і багатай. Разгорнуты сюжэт песні (5 куплетаў), мелодыя з элементамі распева ў пераменным метры (4/4, 2/4, 3/4) спрыялі больш шырокаму выкарыстанню поліфанічных і варыяцыйных прыёмаў пры захаванасці дыятонікі народнай песні. Што тычыцца метрыкі, то аўтар апрацоўкі не заўсёды ўлічваў лагічныя акцэнты тэксту (напрыклад, пачатак 1-га і 2-я палова трэцяга куплета).

Першы, “уводны”, куплет пабудаваны па прынцыпе запеву і прыпева. У запеве галоўная мелодыя гучыць у сапраўна на фоне кантрапунктуючых астатніх галасоў 4-галоснага хору, а прыпеўная частка – гамафонна-гарманічная з падгалоскам у тэнараў. Звязкай між імі служыць выдзеленае акцэнтам прыпеўнае слова-вокліч “Эх!”. Народныя элементы ў выглядзе эпизадных тэрцовых падваенняў (С–Б), падгалоска і актаўных разыходжанні галасоў у канцы куплета (на гіт., росо) падкрэсліваюць галоўны сэнс прыпеўнай часткі.

Другі куплет, дзе выказваецца каханне да суседачкі, вылучаецца элементамі дваінога кантрапункта пры

суправаджэнні вядучай сапранавай партыі і ладавай пераменнасцю ў другім паўвершы (G-e). Прынцып дзялення на дзве часткі ў ім згладжаны, аднак захоўваецца дынамічны падзел (f-p) – “далёкая і блізкая суседачка”.

У трэцім куплеце – замацаванне асноўнай тэмы песні праз гамафонна-гарманічную фактуру ў аднайменнай танальнасці (g-moll). Вобраз суседачкі падкрэслены альтэрыраваным тэрцквартакордам III ступені і мінорнай дамінантай.

Наступны куплет кульмінацыйны ў пачуццях хлопца. Прывабнаму вобразу суседачкі адпавядаюць і больш багатая поліфанічная распрацоўка ў C-dur, харавой фактуры праз divisi (T-C), тэкставыя паўторы, падгалоскі (C), дамінантавы арганны пункт (A). Галоўны напеў даручаны тэнаровай партыі.

Заклучны, пяты, куплет з гамафонна-гарманічнай фактурай і кантрастнай дынамікай вяртае да асноўнай танальнасці. Мажорны лад з міксалідзійскай афарбоўкай у асноўным голасе, альтэрыраваныя септакорды III і I ступеней дамаляюцца вобраз выбранай дзяўчыны. Змест трэцяй апрацоўкі, “Жніўная”, – гэта жальба маладой нявесткі на сваю свякроў. Мелодыя альтовага зачыну пабудавана на гуках пераменнай тонікі: e-G з замацаваннем у наступным такце праз сапранавую імітацыю ў квінту G-dur. Характэрнай асаблівасцю апрацоўкі з’яўляецца яе ладава-тэмбральнае вар’іраванне. Амаль увесь музычны матэрыял I-га куплета, як у люстэрку, адбіваецца пры яго паўторы. Тое, што першы раз спявалася ў жаночых галасах, паўтараецца ў мужчынскіх і наадварот. Так, першая палова запеву пры паўторы гучыць у басоў у B-dur, абстраючы слухавое ўспрыманне, з другой часткі вяртаюцца фактура і танальнасць першага правядзення (G-dur) з замацаваннем у кодзе дамінанты праз IV# (DD’).

У адлюстраванні характару песні важная роля нададзена дамінантаваму арганнаму пункту, акцэнтам, рухомай дынаміцы, агогіцы, кантрапунктнаму правядзенню харавых груп, што разам з павольным тэмпам “largo” садзейнічае больш глыбокаму яго спасціжэнню, падкрэсленай перадачы розных пачуццяў: ад жальбы да схованага пратэсту. А ўключэнне ў апаздальны жаночы кантэкст мужчынскіх галасоў не толькі ўзбагачае фактуру тэмбральна, але і другім планам служыць як бы мужнінай апорай жанчыне ў непакорнасці лёсу.

Чацвёртая апрацоўка, “Плясавая”, у агульным настроі пераклікаецца з першай, аднак пабудавана ў адпаведнасці з

жанрам па прынцыпе прыпевак-падтанцовак. Кожны куплет (прыпеўку) спявае якая-небудзь харавая партыя, астатнія ёй акампануюць рытмічным асціната на словах “Гоп, тра-ля!.. Топну!” ў гамафонна-гарманічнай фактуры. Адпаведна праз падваенні галасоў яна ўзрастае ад 5- да 8-галосся. Тэматыка “Плясавой” сямейна-бытавая, ад імя жонкі спяваецца аб няверным, “гуляшчым” мужу. Аднак у трэцім куплеце, уносячы элемент дыялогу, кампазітар парушае логіку тэкставага выказвання, даручаючы тэму басам з мадуляцыяй у В-Dur (III ступень) на “f”. З гэтага ж куплета прымяняецца і ўнутрыскладовая сінкопа (), якая праз зацягванне шаснаццатай ноты рытмічна вар’іруе напеў, адначасова надаючы яму больш “разгульны” характар. Сродкамі для вар’іравання служаць таксама эпізадычныя драбленні асноўнай метрычнай долі і рытмічная імітацыя паміж басамі і альтамі.

Для традыцыйнай поліфанізацыі фактуры В.Залатароў прымяняе імітацыю праз адзін ці два такты (V–VI куплеты). У другой палове заключнага куплета праз стрэта падрыхтоўваецца заключная кульмінацыйная фраза харавога tutti: “Каб ён не разжыўся” ў характары “pesante”.

Аркестравыя прыёмы, выяўляючыся праз змену дынамікі, танальнага плана, шырокія скачкі і актаўныя хады басоў, арганныя пункты, надаюць “Плясавой” вуглавата-гратэскны характар.

Сярод апрацовак кампазітара, зробленых па просьбе Р.Шырмы і змешчаных у складзеных ім зборніках (Беларускія народныя песні для хору. — Мн., 1971, 1973. — Т. 1–2.), найбольшай поліфанізаванасцю вылучаецца “Калядная”. У ёй паступовая кананічная імітацыя паміж рознымі галасамі хору на фоне вытрыманага танічнага арганнага пункта прыводзіць да трайнага кантрапункта. У аснове харавой фактуры ляжыць варыянтна-папевачны прынцып з ладавай пераменнасцю (F-As-G-F) і нацыянальна адметнай міксалідзійскай афарбоўкай (As). Для фактурнага ўзбагачэння кампазітар выкарыстоўвае *divisi* (да 6-ці галасоў), пашырэнне дыяпазону, тэмбравы кантраст і гібкую нюансіроўку. Усю апрацоўку пранізваюць інструментальныя прыёмы ад “валыначных квінтаў” уступу і спявання з закрытым ротам танічнага арганнага пункта да чыста аркестравай коды. Усё пералічанае паслужыла стварэнню вобраза абрадавай зімовай песні — маштабнага і ўрачыста-ўзнёслага. У другім томе названага зборніка Р.Шырмы змешчаны дзве любоўныя песні ў апрацоўцы

кампазітара. Першая, “Ой, у полі дуб, дуб”, – дыятанічная з гамафонна-гарманічнай фактурай, у якой варыяцыйнасць дыялога паміж дзяўчынай, маці і казаком выяўляецца праз танальныя мажорныя адхіленні, ладавую афарбоўку (міксалідзійскую), перадачу меладычнага матэрыялу ад жаночых да мужчынскіх галасоў. Элементы народнага шматгалосся, як тэрцовая ўтора, падкрэсліваюць пераважна мужчынскае спяванне з унісоннымі ці актаўнымі канцоўкамі строф. Вобразная сфера песні дапоўнена рухомай дынамікай, рознымі выканаўчымі штрыхамі.

Другая, “Я з казакам стаяла”, па сваім мастацкім рашэнні ўступае адшайменнай апрацоўцы К.Галкоўскага, змешчанай у тым жа зборніку. Фактура песні змешаная, 4-галосная. Вядучаму голасу сапрана катрапунктуюць сваімі меладычнымі рухамі астатнія партыі хору, аднак гэтая фактурная аднастайнасць супярэчыць дыялагізацыі, дзе словы ад імя хлопца спяваюцца жаночымі галасамі. У названым зборніку змешчаны і дзве музычныя карцінкі для змешанага хору і фартэпіяна, запіс мелодый І.Здановіча. У “Калыханцы” акампанемент ілюстрацыйны, пабудаваны на трыэльных, квінтолевых і септголевых пасажах. Сінкапіраваная мелодыя ў 6-долевым памеры нязменная праходзіць у альтоў пры 4-галоснай фактуры. Мернае з фаршлагамі (С–Т) рытмічнае асціната асноўных галасоў суправаджае яе. Нюансіроўка апрацоўкі не выходзіць за межы ціхай гучнасці (ріапа-“pp”-“ppp”), складаючы галоўны цяжар для выканання.

Наступная карцінка – рэкруцкая “Ой, выходзіць цёмна хмара”. Яна больш маштабная і таксама адзначана яркай ілюстрацыйнасцю акампансменту да 10-ці куплетаў, аб’яднаных у 3-часткавую структуру. У ёй апавядаецца аб “запісанні” ўдовінага сына ў рэкруты і яго юнацкай мары аб хуткім вяртанні са службы.

Акампанемент узмацняе драматызм песні як сваім уступам, так і бадзёрым кантрапунктам – асціната да e-moll-нага напеву з 4-галоснай гамафонна-гарманічнай фактурай. Яго абвострана паходны рытм (*marcato quasi trombo*) у песенным зачыне развіваецца варыяцыйна-віртуозна за кошт змены рытмічных фігур на працягу ўсяго першага раздзела (I–III куплеты).

Зусім іншы характар мае сярэдняя поліфанізаваная частка, у якой кампазітар размяркоўвае меладычны матэрыял па харавых галасах. Тэксту з элементамі баладнасці (IV–VII) адпавядае больш

пастаральная, распеўная з пераменнай метрыкай (3/4, 2/4) мелодыя ў C-dur. У цэнтры сярэдняга раздзела алегарычны вобраз народнага інструмента дудкі (меднай, сярэбранай, залатой), ад імя якой і будзеца развітальная споведзь хлопца. На працягу куплетаў тэму вядуць розныя харавыя партыі (Б.А.Т.), сольныя запевы якіх абрамляюцца ціхім спяваннем хору з закрытым ротам і падгалоскамі з нязменным танічным арганым пунктам. Акампанемент, ясна высвечваючы пачатковы басовы запеву жалобнымі секвенцыямі з адвольнай тэмы інструментальнай звязкі да раздзела, у далейшым складае рытмічны і меладычны кантрапункт адносна ўсяго хору. Узрастаючая роля харавых галасоў і ладавая мадуляцыя ў As-dur (VI ступень) прыводзяць да дынамічнай кульмінацыі ў 7-м куплеце (“ff”), адлюстроўваючы тэкставую развязку – “Як зайграю ў срэбную, то з падвор’я з’яджаю”. У высокім рэгістры пабудавана і гамафонна-гарманічная фактура акампанементу, характэрным тут з’яўляецца секставае і тэрцовае гучанне ў абрамленні танічнага арганнага пункта.

Пасля двухтактавага інструментальнага проігрышу ідзе скарачанае рэпрыза 1-й часткі (куплеты IX–X) з вяртаннем праз G-dur у e-moll. Сярод іншых асаблівасцей адзначым значэнне ў ёй ладавай пераменнасці VI ступені: “G” (уступ) – “e” (1 раздзел з частымі адхіленнямі ў VI ступень); “C” – сярэдні раздзел з адхіленнямі у “As” (VI ступень) і вяртанне праз “G” уступу ў e-moll у рэпрызе. Выкарыстанне ўсяго дыяпазону басовай партыі (мі – фа), актаўныя і больш актаўныя хады, тэмбравыя і рэгістравыя кантрасты паміж жаночымі і мужчынскімі галасамі (VI такт 2-га куплета), іх тэмбравыя суадносіны (А–Б, Т–С) – гэта галоўныя асаблівасці апрацоўкі рэкруцкай песні. З народных прыёмаў адзначым дыятанічнасць, ладавую пераменнасць, тэрцовыя падваенні, выкарыстанне як асноўнага унісону ўсяго хору, так і унісонных “сцягванняў” галасоў напрыканцы куплетаў.

Кампазітар падкрэслівае ілюстрацыйнасць акампанементу рознымі выканаўчымі штрыхамі (staccato, акцэнты, фаршлагі, рэгістравае перамяшчэнне, квінтолі). У выкарыстанні прыёмаў гэтай апрацоўкі, а таксама “Сюіты” адчуваецца адбітак шматгалосных традыцый песень казацкай вольніцы.