

Министерство образования Республики Беларусь

Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
Имени Максима Танка»

Е. С. Бондаренко

**ИСТОРИЯ
БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ДО XX ВЕКА**

Учебно-методическое пособие

Минск 2007

ВВЕДЕНИЕ

Курс истории белорусской музыки – музыки нашей страны – занимает одно из важнейших мест в ряду музыкально-исторических дисциплин. Закономерно, что изучение национальной музыки является завершающим этапом прохождения общей истории музыкального искусства. Знания и навыки, полученные в курсах зарубежной, русской и советской музыки, служат тем фундаментом, на основе которого выстраивается стройная система представлений об историческом развитии белорусской музыки, об особенностях существования и функционирования национальной музыкальной культуры в различные эпохи.

Для будущего учителя музыки в школе одной из главнейших задач является пропаганда национального музыкального искусства, которую необходимо осуществлять на основе лучших образцов белорусской музыки, рассматриваемых в контексте истории их возникновения. Исторический контекст, важный при изучении различных искусств, приобретает особое значение для белорусской культуры периода IX – XIX вв. Небольшое количество сохранившихся музыкальных памятников обуславливает необходимость своеобразной реставрации, реконструкции явлений, о которых сохранились лишь косвенные свидетельства. Методологическим «ключом» к их изучению становится понятие «музыкальная культура», которое даёт возможность собрать, смоделировать, восстановить из разрозненных осколков (каковыми являются выявленные музыкальные памятники) целостную картину существования и развития музыки на белорусских землях.

Понятие музыкальной культуры включает в себя музыкальную жизнь общества на определённом этапе его развития, музыкальное творчество (сочинение), исполнительство, образование, теоретико-эстетическую деятельность в области музыки, то есть всю совокупность явлений, так или иначе связанных с музыкальным искусством. Творческий компонент музыкальной культуры любого народа складывается из фольклора и профессиональной деятельности. В данном учебном пособии сделан акцент на профессиональное музыкальное творчество, осуществлявшееся на белорусских землях в период с IX до конца XIX вв. и заложившее фундамент для развития белорусской музыки в XX веке.

Кропотливую работу по реконструкции явлений, связанных с музыкальной культурой нашей страны в период с IX по XIX вв., белорусские исследователи начали на рубеже 1980 – 1990-х гг. Их многолетняя плодотворная деятельность привела к ряду интереснейших открытий и позволила сформировать целостную научную картину музыкальной жизни Беларуси на протяжении многих веков. Ведущим специалистом в данной области является доктор искусствоведения О. В. Дадиомова. Значительный вклад в исследование музыкальной культуры Беларуси до XX столетия внесли такие белорусские учёные как А. И. Мальдис, Г. И. Барышев, В. П. Прокопцова, А. Л. Капилов, Е. И. Ахвердова, Л. Ф. Костюковец, Т. В. Лихач и мн. др.

Данное учебное пособие является кратким обобщением материалов, собранных современными белорусскими музыковедами. Оно выстроено как курс лекций, в темах которых отражены этапы периодизации отечественной музыкальной культуры до XX века. Канвой данной периодизации являются исторические события, происходившие на этнической территории Беларуси: возникновение и рост Полоцкого княжества в IX – XIII вв., расцвет белорусской культуры в эпоху Великого княжества Литовского (XIII – XVI вв.), преобладание общеевропейских тенденций в белорусском искусстве времён вхождения в состав Речи Посполитой (XVII – XVIII вв.), переориентация культурной деятельности по русскому образцу во время пребывания Беларуси в составе Российской империи (XIX в.).

Вместе с тем, рамки периодов, характеризующих явления музыкального искусства, далеко не всегда совпадают с принятыми в историографии. Согласно последним исследованиям отечественных музыковедов, в частности, работам О. В. Дудиной, наиболее целесообразным является разделение музыкальной культуры Беларуси от древности до конца XVIII в. на три неравнозначных этапа. Первый из них объединяет эпохи средневековья и Ренессанса и охватывает временной промежуток с IX до конца XVI в. Второй – XVII – первая половина XVIII в., – освещает музыкально-художественные явления эпохи барокко. Третий – вторая половина XVIII в., – раскрывает особенности музыкальной культуры Беларуси эпохи классицизма.

Белорусская музыкальная культура XIX в., наиболее полно освещённая в исследовании А. Л. Капилова и Е. И. Ахвердовой, в первой половине века (1800 – 1863 гг.) находилась под влиянием романтических тенденций. Во второй половине столетия (1863 – 1900 гг.) в ней усилилось влияние реализма. Соответствующие периоды отражены в последних главах пособия.

Автор выражает глубочайшую благодарность и признательность доктору искусствоведения Ольге Владимировне Дудиной, чьи монографии, учебно-методические пособия, статьи и нотные хрестоматии послужили основой для написания первых четырёх глав данной книги, а также кандидатам искусствоведения Александру Львовичу Капилову и Елене Иосифовне Ахвердовой, чьё исследование музыкальной культуры Беларуси XIX – начала XX веков легло в основу последних трёх глав.

Предлагая собственный взгляд на белорусскую музыкальную культуру до XX века, автор рассчитывает создать у студентов музыкально-педагогических ВУЗов целостную систему представлений о явлениях национального музыкального искусства и пробудить в них живой интерес к изучению и творческой интерпретации национальных музыкальных памятников, как уже найденных, так и ждущих своего открытия.

Глава 1

Особенности музыкальной культуры Беларуси эпох средневековья (IX – XV века) и Ренессанса (XVI век)

Начало формирования белорусского этноса относят к I тысячелетию н. э., к эпохе Великого переселения народов. По мнению современных историков, зарождение белорусской народности стало результатом ассимиляции славянскими племёнами живших на этнической территории Беларуси племён балтов. В дохристианский период одной из главных форм духовной жизни и художественной (в том числе и музыкальной) деятельности было устное народное творчество. Белорусский *музыкальный фольклор*, ставший впоследствии основой национальной музыки, отразил наиболее существенные черты художественного мышления древних белорусов.

Истоки профессиональной белорусской музыки восходят к эпохе средневековья, ко временам Полоцкого княжества – первого государственного образования на территории Беларуси, – по названию которого первый период истории Беларуси также называется Полоцким (IX – XIII вв.). Полоцкое княжество возникло на средней части великого водного пути «из варяг в греки» и объединило племена кривичей, дреговичей и радимичей, составившие ядро белорусского этноса. В эпоху феодализма и постоянных междоусобиц независимому княжеству часто приходилось отстаивать право на самостоятельное существование. В XI в. началась борьба за независимость от Киева, во время которой вокруг Полоцкого княжества объединились более мелкие, что обусловило расцвет древнебелорусского государства в период правления Всеслава Чародея (1044 – 1101). Полоцкое государство вело активную торговлю с Западом и Востоком, что стимулировало рост и процветание городов. Но опасность иноземного завоевания вызвала необходимость искать объединения с другими политическими силами. Так в XIII в. начало складываться Великое княжество Литовское.

Создание в XIII в. Великого княжества Литовского стало важной вехой истории отечественной музыкальной культуры. С 1245 по 1569 гг.¹ ВКЛ существовало как самостоятельное независимое государство. Прогрессивное политическое устройство, в котором власть великого князя была ограничена советом (радой, позже сеймом) шляхты, выгодное географическое положение от Балтики до Чёрного моря, экономическая мощь страны стали благоприятными факторами для развития культуры. Музыкальное искусство Беларуси, ещё сохранявшее в XIII – XV вв. черты средневекового мышления, пережило в XVI в. момент небывалого взлёта, свидетельствовавшего о наступлении национального Возрождения.

Геополитическое положение белорусских земель на краю восточнославянского ареала и в непосредственной близости от Западной Европы помимо положительных моментов (возможностей для развития торговли и культуры)

¹ От начала правления Миндовга до Люблинской унии, закрепившей конфедеративный союз ВКЛ и Речи Посполитой.

несло в себе и множество отрицательных. Беларусь с древнейших времён стала ареной разрушительных войн, в которых гибли или вывозились за границу культурно-художественные ценности, в том числе музыкальные памятники. Отсутствие государственности² вплоть до XX века обусловило некоторое отставание в сфере музыкальной культуры, снизило значимость в ней композиторско-творческого компонента, сделало подражание и эклектику одним из её отличительных свойств. Вместе с тем, кропотливое изучение истории белорусской музыкальной культуры с *территориально-этнических позиций*³ свидетельствует о том, что в своём развитии с IX по XIX вв. она прошла все этапы общеевропейского музыкально-стилевого процесса от средневековья и Ренессанса до барокко, классицизма и романтизма.

В культуре белорусского средневековья в IX – XIII вв. особое значение имели такие города, как Полоцк, Туров, Гродно, Новогрудок и Берестье. На основе раскопок древних курганов установлено, что древние белорусы были земледельцами и охотниками, умели ткать, развивали бондарное и гончарное производство, носили богатые украшения из стеклянных, бронзовых или серебряных бусин. Таким образом, развитая культура была характерна для наших предков ещё в языческие времена.

Важнейшую роль в формировании профессионального музыкального искусства сыграло принятие христианства в 988 году. После крещения в белорусских городах стали активно развиваться архитектура, декоративно-прикладное искусство, литература и музыка, основанные на *византийских традициях*. В XI – XII вв. на Беларуси сложились полоцкая, гродненско-новогрудская и другие архитектурные школы, ставшие своеобразным воплощением византийского стиля. В соответствии с византийскими традициями Софийский собор в Полоцке был построен из светлого камня, в нём преобладали вертикальные, вытянутые линии, а мозаичный пол из яркой многоцветной керамики поражал контрастными сочетаниями цветов.

В XII в. в культуре Полоцкой земли выдвигается личность исторического масштаба – просветительница, виднейшая представительница христианства, канонизированная святая Ефросинья Полоцкая (1110 – 1173). Внучка князя Всеслава, княжна полоцкого дома, она выбрала путь подвижничества, проведя жизнь в монастыре. С её именем связывают распространение духовной и светской (полоцкое летописание) литературы, развитие церковного декоративно-прикладного искусства (знаменитый крест Ефросиньи Полоцкой, созданный мастером Лазарем Богшей).

Одним из культурных центров средневековой Беларуси был город Туров, в котором работал древнерусский писатель-проповедник, епископ Кирилл Туровский (1130 – 1182). Его произведения, в число которых входят проповеди («слова»), дидактические повести, притчи, каноны и молитвы, со-

² В соответствии с исследованиями современных историков одним из первых воплощений идеи национальной независимости принято считать Великое княжество Литовское, где большую часть населения составляли белорусы, а государственным языком долгое время был белорусский.

³ Подробнее об этом в книге: Аладова Р. Н. Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры. – Мн., 2005. – С. 5.

здали золотой фонд древнеславянской литературы. Опираясь на традиции античной и византийской ораторской прозы, Кирилл Туровский поднял славянское красноречие на небывалую высоту. Во время деятельности просветителя Туров стал центром переписывания книг. Здесь создавались так называемые лицевые своды – иллюстрированные летописи с красочными живописными изображениями.

Построенные в этот период православные храмы (Полоцкий Софийский собор, Благовещенская церковь в Витебске, Борисо-Глебская в Гродно) становились центрами профессионального музыкального искусства. При храмах и монастырях возникали певческие школы, развивавшие традиции византийской гимнографии. Белорусская культовая музыка Полоцкого периода была исключительно вокальной (орган в богослужении был запрещён). Из числа одноголосные песнопений, исполняемые певчими (особой группой монахов, постепенно превращавшейся в профессиональных музыкантов), выделились особые жанры, музыкальные признаки которых диктовались законами строения канонического текста. Среди них важное значение имели:

- тропари – песенно-поэтические импровизации на библейские сюжеты или апокрифические тексты религиозно-морализаторского характера;
- стихиры – хвалебные песнопения в честь праздника;
- кондаки – многострофные поэмы на тексты фрагментов из Библии, славословий Деве Марии и святым великомученикам христианской церкви, состоявшие из большого количества тропарей;
- каноны – песнопения из девяти песней, каждая из которых состояла из четырёх строф. Среди строф особое значение имела первая (икос), содержащая повторяющуюся мелодическую модель.

Основой музыкального оформления богослужения в белорусских храмах был *знаменный распев* – основной вид древнерусского (шире: восточнославянского) церковного пения, получивший название от старославянского слова «знамя» (знак). Знамёнами или крюками назывались безлинейные знаки, применявшиеся для записи напевов. Заимствованный (как и система жанров) из Византии, знаменный распев сложился как самостоятельный вид пения в XII в., когда христианство распространилось в народе и византийские формы стали подвергаться воздействию народного музыкального языка. Музыкально-практической основой знаменного пения была система *осмогласия*, в которой восемь гласов с их особыми гимническими текстами составляли особый цикл («столп»), повторявшийся каждые восемь недель. В основе системы осмогласия была сумма устоявшихся мелодических формул (попевок), служивших материалом для распевания текста на тот или иной глас⁴. Важно отметить, что подобный попевочный тип музыкальной композиции был свойствен как византийскому стилю, так и западноевропейскому григориан-

⁴ Определённая консервативность музыкальных традиций православной церкви позволила сохранить систему осмогласия до наших дней, дополнив мелодии разных гласов четырёхголосной гармонизацией в стиле партесного пения.

скому пению и в целом отражал общие черты средневекового музыкального мышления.

Из белорусских нотных рукописей Полоцкого периода до нас дошли «Песнопения о Ефросинье Полоцкой», датированные XII – XVII вв. Рукопись, представляющая собой сборник хоровых и сольных песнопений, была найдена и расшифрована⁵ в конце 1980-х гг. российской исследовательницей средневековой музыки Н. Серёгиной. Монодийные распевы из этого сборника Н. Серёгина датирует XII столетием. Им свойственно национальное своеобразие, проявившееся во взаимопроникновении черт знаменного распева и григорианского хорала. Текстовой основой музыкального памятника является «Житие Ефросиньи Полоцкой». В характере музыки возвышенность и просветлённость сочетаются со сдержанностью и суровостью. Диатоническая мелодика, построенная на основе попевочных принципов, помещена в условия медленно-степенной нетактовой ритмики, подчинённой дыханию певцов. Принципы развития – вариантность строфы, повторность, секвенции, – типичны для средневековой монодии. Речитативные построения псалмодического типа, отвечающие нормам аскетического бесстрастия, чередуются с распевными, импровизационными фрагментами, передающими тепло живого человеческого чувства.

Несмотря на главенство духовной музыки, в средневековом белорусском обществе получила распространение и *светская музыкальная традиция*, отразившая некоторые особенности городской и сельской жизни. О распространении музыкальных инструментов и игры на них свидетельствуют археологические материалы и летописные источники. Так, в «Слове о полку Игореве» (XII в.) упоминаются «трубы городенские» и полоцкий звон, в Оршанском евангелии (XIII в.) помещены многочисленные живописные миниатюры, изображающие музыкантов. Ими были *скоморохи* – первые представители профессиональной музыки на восточнославянских землях, странствующие актёры, певцы, танцоры, сказители (нередко и авторы) эпических произведений, акробаты, фокусники, позднее дрессировщики животных и кукольники. Пение и танцы скоморохи, как правило, сопровождали игрой на музыкальных инструментах. В рукописях XIII в. сохранились разнообразные названия скоморохов: глумец, глумотворец, смехотворец, плясец, игрец, гудец, свирец (свирельщик). Эти названия свидетельствуют о том, что одной из основных задач древних артистов было веселить, потешать публику. Скоморохи, творчество которых было связано с языческими народными обрядами, противостояли аскетичной культуре церкви. Их высоко ценил как простой народ, так и высшие сословия.

Скоморохи играли на самых разных музыкальных инструментах: органе, который использовался в Древней Руси для придворных торжеств, гусях, дуде, сопелях, свирелях, трубах, бубнах⁶. Известно о существовании на

⁵ Знаменная запись музыки, являющаяся разновидностью невменной (знаковой) нотации, нуждается в достаточно сложном процессе «перевода» на современный музыкальный язык, называемом расшифровкой.

⁶ Подробные сведения о древних белорусских музыкальных инструментах помещены в книгах: Назина И. Дз. Беларускі народныя музычныя інструменты. – Мн., 1997; Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные

территории Беларуси профессиональных и непрофессиональных скоморохов⁷. Последние жили в городах и деревнях, имели собственные земельные наделы и изредка выступали на праздниках. Среди профессиональных скоморохов выделялись странствующие, которые кормились за счёт своего искусства, и оседлые, жившие при княжеских дворах. Деятельность оседлых музыкантов-скоморохов в эпоху Великого княжества Литовского повлияла на формирование придворных инструментальных капелл.

Музыкальная культура Полоцкого периода, воспринявшая восточнославянские традиции, стала основой для формирования на белорусских землях духовной музыки, связанной с музыкальным оформлением православного богослужения, и светского искусства скоморохов, в рамках которого начали развитие вокальное и инструментальное музицирование, а также первичные формы композиторского творчества и музыкального театра.

Политические преобразования, связанные с созданием Великого княжества Литовского, не означали коренной ломки в истории белорусской культуры. Напротив, для белорусского искусства XIII – XV вв. характерна преемственная связь с достижениями Полоцкого периода⁸. Она сказалась в архитектуре и литературе, изобразительном искусстве и музыке. Вместе с тем, некоторые особенности религиозной жизни в ВКЛ изменили первоначальную однонаправленность белорусского искусства на многовекторность, создали предпосылки для включения национальной культуры в общеевропейский художественный процесс. С момента возникновения белорусско-литовского государства в нём в согласии существовали различные вероисповедания и конфессии, среди которых ведущая роль принадлежала православию и католицизму. Во времена правления Витовта (1392 – 1430) на белорусских землях селились татары и евреи, принося сюда свои музыкальные традиции. Политика веротерпимости содействовала развитию всех церковных культур, не препятствуя проявлению их региональных особенностей.

Особенно интенсивным было в этот период развитие православных музыкальных традиций. В монастырях продолжалось создание нотных рукописей, в которых музыкальный текст песнопений фиксировался знаменной нотацией. Освоение византийской традиции постепенно уступало место формированию местных региональных циклов церковных распевов: белорусского знаменного, киевско-литовского, супрасльского, витебского, могилёвского, мирского, слуцкого, несвижского и ряда других. Белорусская православная церковь XIII – XV вв. была открыта для иноземных влияний – в богослужении звучали торжественные распевы, привезённые из Греции, Болгарии и Сербии.

Развитие и усложнение песнопений, обогащение их мелодико-интонационной и ритмической стороны требовало создания специальных по-

инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. – Мн., 1979; Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. – Мн., 1982.

⁷ Подробнее об этом в книге: Гісторыя беларускага тэатра, том 1. – Мн., 1980.

⁸ Не последнюю роль в этом сыграло то обстоятельство, что белорусским землям удалось избежать монголо-татарского нашествия.

собий по церковному пению – так называемых служебников или «Азбук». «Азбуки» возникли в XV в., в период расцвета православной певческой культуры, и представляли собой пособия для обучения церковнопевческому искусству. Как правило, они содержали перечень знаков музыкальной нотации, помещавшийся в конце певческой книги.

С момента заключения Кревской унии 1386 г. на белорусских территориях усиливается влияние католической конфессии. Широко распространяется строительство костёлов в белорусских городах: Полоцке, Вильно, Пинске, Гродно, Бресте, Ружанах, Дрогичине и др. Католическая церковь способствует распространению на Беларуси органной музыки, и, начиная с XV в., белорусские земли становятся центром органной культуры. Миссионерско-просветительскую деятельность среди местного населения проводят католические ордена – организации, объединявшие монахов во имя какого-либо святого. Сохранились сведения о деятельности на белорусских землях орденов францисканцев, доминиканцев, кармелитов, бернардинцев, бригиток и пиаров. Новым фактором музыкального оформления богослужения становится привнесение многоголосия, которое было широко распространено в музыке католической церкви (в отличие от православия, сохранявшего традицию одноголосного унисонного исполнения).

Аскетически сдержанная выразительность *григорианского хора* воплощается в одном из важнейших жанров католического богослужения – мессе. На основе канонизированного текста мессы возник цикл из пяти частей: Kyrie eleison («Господи, помилуй»), Gloria («Слава»), Credo («Верую»), Sanctus («Свят»), Agnus Dei («Агнец Божий»). Настроение и характер музыки каждого раздела мессы определялись содержанием заключённого в нём молитвенного воззвания. Особыми музыкальными жанрами католической церкви являлись также тропы и секвенции⁹.

Следует отметить, что сосуществование на белорусских землях православия и католицизма содействовало их своеобразному «соревнованию» в деле привлечения паствы и вело к взаимному обогащению музыкальных традиций. Возможно, одним из свидетельств подобного взаимопроникновения может считаться музыкальный памятник белорусского средневековья – известный церковный гимн «Богородица» (XV в.). Он был широко распространён на многих славянских территориях в различных музыкальных и словесных версиях. Согласно историческим свидетельствам, его пели войска Великого княжества Литовского во время Грюнвальдской битвы (1410).

О дальнейшем распространении *светской музыки* в XIV – XV вв. сохранился ряд косвенных документальных свидетельств, которые позволяют сделать вывод о высокой степени интегрированности белорусских земель в музыкальную культуру средневековой Европы. Так, во время битвы с татарами полоцкого, новгородского и литовского войска в 1321 г. над полем разносились звуки труб и барабанов. С военными событиями 1327 – 1331 гг. бы-

⁹ Более подробные сведения о мессе и других жанрах католического богослужения содержатся в книге: Александрова Н. В., Болеславская Т. И. История зарубежной музыки от древности до середины XVIII века. – Мн., 2006.

ло связано и пребывание в ВКЛ известного французского поэта и композитора Гийома де Машо¹⁰, в мемуарах которого сохранились упоминания о Беларуси.

Крупными центрами развития музыкального искусства являлись в этот период дворы великих князей. Многочисленные исторические свидетельства указывают на наличие при дворах Витовта, Ольгерда и Ягайлы инструментальных капелл. Среди музыкальных инструментов, входивших в состав капелл, упоминаются флейты, трубы, лютни, арфы, виолы, портатив (небольшой орган). Это были первые ростки светского музыкального искусства, расцвет которого был связан с культурой белорусского Ренессанса.

Ренессанс – эпоха крупнейших экономических и социально-политических преобразований, великих научных и географических открытий, время возрождения традиций античности и расцвета светской гуманистической мысли. Начавшись в Италии XIV в., ренессансное культурное движение постепенно охватило всю Европу, придя в XVI столетии и на белорусские земли. Здесь, как и в ряде европейских стран, Ренессанс был тесно связан с церковной Реформацией, разрушавшей средневековую систему ценностей и обновлявшей взгляд на человеческую личность¹¹.

Реформация, оказавшая непосредственное влияние на музыкальную культуру Европы, на белорусских землях приобрела ряд своеобразных черт. Ещё в XIV – XV вв. местная молодёжь (чаще всего, дети привилегированных слоёв населения) получила возможность обучаться в европейских университетах, в частности, в Карловском университете в Праге и Ягелонском – в Кракове. Выпускники этих образовательных центров занимали позже ведущие государственные должности или становились представителями духовенства. В результате в XV – XVI вв. в Беларуси не было недостатка в грамотных людях, и даже подмастерья ремесленников часто проходили обучение в Польше, Германии и Чехии. В начале XV в. проповедническую деятельность в белорусских городах вёл Иероним Пражский – ученик Яна Гуса, видный представитель реформаторского движения. Установление связей с другими европейскими странами подготовило Реформацию, сделав, однако, её идеи достоянием не широких слоёв населения, а магнатов и крупной шляхты. Вместе с тем, с эпохой религиозных преобразований оказалось связанным ещё одно важное событие в культурной жизни Беларуси – создание униатской церкви. Брестская церковная уния 1596 г., столь неоднозначно оцениваемая историками, сыграла в целом позитивную роль для национальной музыкальной культуры. Униатское богослужение, проводимое на белорусском языке, позволило объединить вокальную музыку православия с инструментальными традициями католицизма.

Продолжение развития православных певческих традиций было связано с возникновением братств. Эти организации стали своеобразным ответом

¹⁰ Гийом де Машо (1300–1377) – французский поэт и композитор, трувер и церковный деятель. Представитель искусства *ars nova*. Автор первого образца четырёхголосной мессы (1364).

¹¹ Подробные сведения о культуре Ренессанса в разных странах Европы содержатся в книге: Кукреш Е., Щербакова Н. Культура эпохи Возрождения. – Мн., 2006.

на деятельность католических орденов и набравшее силу притеснение православного населения. Вначале сельские и городские братства объединяли крестьян, горожан, ремесленников. Позже к ним присоединились князья и бояре. Виднейший представитель православной культуры Константин Острожский сумел решить задачу получения высшего образования православными священниками. В городе Острог он основал духовную академию, куда приглашались профессора из Греции и Германии, а также библиотеку и типографию. Опекун над братствами устанавливали состоятельные люди, и в конце XVI в. эти организации достигли большой силы и богатства.

Братства содействовали развитию музыкального образования. При них открывались бесплатные школы, где желающие могли обучаться церковному хоровому пению. Сохранились сведения о хорах Могилёвского, Слуцкого, Несвижского и других братств, отличавшихся высоким исполнительским мастерством. Наметившееся в эпоху средневековья взаимообогащение традиций православия и католицизма, сказавшееся в раннем (по сравнению с русской православной церковью) проникновении в богослужение различных форм многоголосия, нашло отражение в репертуаре церковных и монастырских хоров, который содержал в конце XVI в. произведения на 4, 5, 6, 8 и 12 голосов.

Изменение отношения к личности и её вкладу в искусство в ренессансную эпоху вызывало интерес к сочинителям церковной музыки, которые ранее оставались неизвестными (анонимными). Благодаря этому нам стали известны имена некоторых музыкантов, оказавших влияние на развитие православной музыкальной культуры. Среди них – Богдан Анисимович, монах супрасльского Добровещенского монастыря, составитель сборника православных церковных гимнов, известного в истории белорусской музыки как Супрасльский ирмолой¹² (1598 – 1601). Этот памятник национального искусства свидетельствует об оригинальности и высоком уровне развития белорусской церковной музыки эпохи Ренессанса.

Песнопения Супрасльского ирмолая близки к знаменному распеву. Они предназначены для унисонного исполнения, просты по мелодике, в них отсутствует мелизматика. Этот сборник, как и многие певческие книги супрасльского монастыря, не дошедшие до нас, был создан, по свидетельствам современников, с целью сохранения и закрепления на будущие времена традиций православного знаменного пения. Рукопись ирмолая украшена монохромными и цветными миниатюрами в византийском стиле. Комментарий к сборнику написан на белорусском языке XVI в. Дополнительную ценность этому памятнику белорусского церковного пения придают напевы, посвящённые различным местным событиям и торжествам, которые не встречаются в других аналогичных рукописях.

Важно отметить, что это рукописное собрание зафиксировано квадратной линейной нотацией, появление которой было важнейшим этапом на пути

¹² Ирмолой или ирмологий – сборник ирмосов (т. е. первых тропарей в каждой песне канона) православного богослужения на весь год.

к современной нотописи. Процесс перехода к пятилинейной нотации был обусловлен реалиями музыкальной практики: развитие многоголосия требовало точной фиксации ритма, которая была невозможна в прежней системе записи. Новая мензуральная нотация, получившая распространение ещё в эпоху средневековья, была достижением католической музыкальной традиции.

Развитие католической музыки на белорусских землях в эпоху Ренессанса шло ускоренными темпами. К XVI в. в хоровой музыке, распространённой в Великом княжестве Литовском, нашли отражение такие западноевропейские музыкальные жанры, как псалом, мотет, мадригал.

Псалом (от греческого «хвалебная песнь») – первоначально гимн еврейской религиозной поэзии (наиболее известны псалмы Давида), позже воспринятый христианской церковью и ставший важной частью богослужений и домашних молитв. С XV в. псалмы стали исполняться многоголосно в полифоническом сложении *punctum contra punctum*¹³. Для итальянских псалмов было характерно применение многоголосия на *cantus firmus*¹⁴, двуххорные и многохорные композиции, привлечение инструментов для поддержки голосов. В творчестве нидерландских композиторов Жоскена Дебре, Клеменсана-Папы, а также польского композитора М. Гомулки получил распространение псалмодический мотет.

«Псалтирь» М. Гомулки (издание 1580 г.), написанный на тексты 150 псалмов Давида в переводе Я. Кохановского, был широко известен на Беларуси, так как сам композитор работал здесь некоторое время. Четырёхголосные псалмы М. Гомулки отличаются простотой и доступностью музыкального языка, опорой на образцы григорианского хорала, популярные мелодии чешских и гугенотских протестантских гимнов и светских бытовых песен своего времени. В них, в соответствии с поздними образцами жанра мотета, используется вертикально-гармоническая хоровая фактура.

Мотет (от французского *mot* – слово), наиболее широко распространённый в культуре Ренессанса, был важнейшим жанром западноевропейской духовной и светской музыки XIII – XVI вв. Первоначально мотет был двухголосным: к тенору, основанному на мелизматических напевах из католической службы, присоединялся новый голос с другим текстом, получивший название *motetus*. Развитие жанра вело к увеличению числа голосов и усложнению координации между ними. Постепенно в мотетных (дополнительных) голосах, противостоявших латыни тенора, стали отдавать предпочтение текстам на простонародном языке с юмористически-шуточным, сатирическим или эротическим содержанием. Каждый из этих голосов звучал иногда не только на особый текст, но и на другом, чем в других голосах, языке. В верх-

¹³ *Punctum contra punctum* (от латинского «точка против точки» или «нота против ноты») – простейший вид организации многоголосия, в котором каждой ноте в одном голосе соответствует одна нота в другом. Понятие послужило основой для термина «контрапункт», которым стали обозначать всю сумму явлений, связанную с линейной (мелодической) полифонией.

¹⁴ *Cantus firmus* (от латинского *cantus* – «пение» или «голос, которому поручена мелодия») – неизменная мелодия в контрапунктической (многоголосной) фактуре. Как правило, излагался более крупными длительностями, чем мелодии других голосов.

них голосах часто использовались мелодии народных песен, что отражало новый для музыки средневековья дух демократизма и человечности. Наивысшего расцвета жанр мотета достиг в творчестве Филиппа де Витри и Гийома де Машо, которые писали *изоритмические мотеты*. В основе этих изысканных произведений лежал достаточно сложный принцип: ритм части проходящего в теноре литургического напева (10 – 20 тактов) рассматривался как «остинатная» формула, которая возвращалась как на протяжении самого напева, так и при его повторениях. В результате повторяющаяся звуковысотная линия каждый раз получала иное ритмическое оформление. Возвращающаяся ритмическая формула получила название *talea*, повторяющаяся звуковысотная формула – *color*. *Color* проходила до 12 раз, после чего начиналась новая, более свободная часть мотета. Демократический характер жанра сохранялся и здесь – Г. де Машо использовал в теноре своих мотетов песенные мелодии. Изоритмические мотеты были, как правило, четырёхголосны.

В средневековых мотетах авторы не согласовывали все голоса по высоте, а следили лишь за звучанием двух соседних мелодических линий. В результате в общем звучании часто образовывались диссонансы. В дальнейшем всё большее значение стало придаваться гармонической вертикали, возрастала роль интервалов терции и сексты, наметилось осмысление ладофункциональных отношений.

В XV в. мотетом стали называть любое музыкальное произведение, которое было более развито, сложно и торжественно, чем песня. В творчестве Жоскена Дебре стал применяться единый для всего мотета текст, для подчёркивания смысла которого композитор наряду с имитационным складом стал прибегать к гармонически-аккордовому. В XVI в. в творчестве итальянских мастеров эпохи Ренессанса О. Лассо, Дж. Габриели и Палестрины возросло равноправие голосов и выработался стиль чисто вокальной (без участия инструментов) хоровой полифонии. Хоральный аккордовый склад применялся и в сочинениях французских композиторов. Важный вклад в развитие мотета в XV – XVI вв. внесли чешские и польские композиторы. В их сочинениях наряду со связью с католическими литургическими напевами одновременно проявилось воздействие национальной народной песенности. Оно сказалось и в тематизме, и в приёмах развития, где большую роль играли вариационно-распевные способы разработки материала. Лучшие образцы произведений польских авторов были известны за рубежом. Так, один из мотетов польского композитора Вацлава из Шамотул был издан в 1554 г. в Нюрнберге в собрании «Избранные псалмы», куда, как было указано в предисловии, вошли сочинения, созданные «превосходнейшими современными мастерами музыкального искусства».

К мотету примыкает светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения – мадригал. Название жанра связано с латинским словом *mater* (мать), что подчёркивает ключевую особенность мадригала, текст которого писался на родном (материнском) языке. Мадригал отличался свободной структурой поэтического текста и гибкостью в передаче его оттенков. В

XVI в. название «мадригал» приобрело значение художественного принципа, связанного со свободой выражения мыслей и чувств.

Сведения о католической музыке Беларуси эпохи Ренессанса ограничиваются отдельными фрагментами или упоминаниями некоторых произведений. Среди них три мессы (четырёх-, шести- и восьмиголосная) Вацлава из Шамотул, которые упоминаются в инвентаре королевского двора за 1572 г., а также отрывок из пятиголосной мессы и обработка пятиголосной мессы для органа Криштофа Клабана.

Больше материалов сохранилось о мотете. Известно, что на территории Беларуси исполнялись три четырёхголосных мотета Вацлава из Шамотул, шестиголосный мотет Диамеда Като, пятиголосный мотет Яна Бранта и его девять многоголосных обработок латинских гимнов. Эти композиции отличаются высоким эстетическим уровнем и творческим переосмыслением принципов европейской полифонической техники.

Конфессией, оказавшей многостороннее влияние на музыкальную культуру Беларуси, была *протестантская*. Расширение её влияния произошло в середине XVI в., когда идеи Реформации охватили значительную часть местной аристократии. Именно в протестантской типографии увидело свет первое белорусское нотное издание – Берестейский (Брестский) канционал¹⁵.

Развитие книгопечатания связано в национальной культуре с именем Франциска Скорины, напечатавшего в Праге в 1517 г. первую «Библию» на белорусском языке. Начало процесса печатания нот, ещё более кропотливого и сложного, связывают с именем одного из крупнейших представителей реформаторского движения Николая Радзивила Чёрного – берестейского старосты и виленского воеводы, крупного магната и мецената, основавшего в типографии в Берестье и Несвиже. В 1558 г. в берестейской типографии был издан первый белорусский нотный сборник протестантских гимнов, получивший название «Берестейский канционал». Фрагменты этого музыкального памятника вместе с некоторыми произведениями Циприана Базилика были в 1937 г. извлечены из обложки Библии XII – XIII вв., которая хранилась в библиотеке Кенигсбергского университета.

До наших дней дошли 10 одноголосных песен с текстами, одна песня без нот и часть песни с нотами. Авторами, переводчиками и издателями канционала были известные деятели эпохи Реформации, работавшие на территории Беларуси и Польши. Тексты песен принадлежат Сымону Зациусу – поэту, мыслителю, переводчику, знатоку латыни, греческого и древнееврейского языков, Андрею Тшетескому-младшему и Станиславу Семидалиусу – известным поэтам-гуманистам, видным представителям эпохи Возрождения. Практически не сохранилось сведений о составителе канционала Яне Зарембе. Однако предисловие к сборнику свидетельствует о высокой образованности Я. Зарембы, о глубоком знании им идей протестантизма.

¹⁵ Канционал – общее название сборников многоголосных песнопений протестантской церкви, предназначенных для совместного исполнения церковным хором и общиной.

В канционале содержатся одноголосные песни религиозного и светского содержания «на каждый час дня и ночи». Простые для исполнения и восприятия на слух, они могли быть легко разучены всеми прихожанами протестантской церкви. В подобной демократизации церковнопевческого искусства и состояла основная задача протестантизма. Вместе с тем, помимо песен в сборник были включены и многоголосные хоровые композиции, которые воплощают не протестантскую, а католическую музыкальную традицию.

Некоторые песни из берестейского издания вошли затем в Несвижский канционал 1563 г. В этом издании содержалось 54 псалма и 110 песен о труде, любви, справедливости и людской доброте. Многие из песен этого сборника носили явную антикатолическую направленность. Известно, что в 1581 и 1594 гг. Несвижский канционал был переиздан в Вильно, но уже без «еретических» песен. Традиции первых нотных изданий были затем продолжены в конце XVI – начале XVII вв. в любчанском и других канционалах.

В 1569 г. в Вильно начал деятельность орден иезуитов, созданный для борьбы с Реформацией. Иезуиты принесли на белорусские земли традиции высокого образования, открывая в городах коллегии для детей богатых и знатных людей. Движение Контрреформации, которое представлял орден иезуитов, было направлено на борьбу с местными протестантами – кальвинистами и лютеранами. Орден использовал для своих целей широкую благотворительность (строительство новых монастырей, открытие бесплатных столовых) и привлекал паству пышным оформлением богослужений и организацией театральных представлений по образцу мистериальных драм.

Характерной чертой эпохи Ренессанса было сосуществование церковного и светского музыкального искусства. Взаимопроникновение светских и культовых традиций было типично для *вокальной музыки XVI в.* В то время в богослужении использовались мелодии, имевшие хождение в быту, религиозные песнопения исполнялись со светскими текстами, наконец, одни и те же композиторы работали в культовых и светских жанрах.

Среди вокальных жанров белорусского Ренессанса ведущее место принадлежало *песне*. Песни сольные и хоровые, без аккомпанемента и с сопровождением создавали наиболее известные композиторы той эпохи: Циприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Криштоф Клабан.

Одноголосные песни этих авторов лаконичны и просты для исполнения. По строению, типу мелодики и ладовой организации они близки произведениям европейских мастеров. Их мелодической основой часто становились темы григорианских и протестантских хоралов, а также немецких, итальянских, французских и различных славянских песен. Так темой «Утренней песни, когда восходит солнце» Ц. Базилика является мелодия латинского церковного гимна «*Veni Redemptor gentium*», а «Благодарность после еды» Вацлава из Шамотул основана на мелодии популярной немецкой песни XV в., к которой позже были присоединены католические и протестантские тексты. Использование популярных церковных и светских напевов красноречиво свидетельствует о связи с традициями средневековья.

Ренессансная музыкальная стилистика с простотой оригинальной (авторской) мелодики, периодичностью структуры и четкостью оформления каденций характерна для «Песен про Барбару Радзивил» неизвестного автора и «Песен славянской Каллиопы» К. Клабана.

В многоголосных песнях, которые писал помимо названных композиторов Диомед Като, часто использовалась европейская техника *cantus firmus* и другие приёмы строгого полифонического письма. Изысканность полифонии строгого стиля характерна для четырёхголосных Восьми песен на стихи польских поэтов Вацлава из Шамотул (созданы в 1556 – 1569 гг.) и Одиннадцати песен на стихи псалмов Давида Ц. Базилика (1558 – 1567).

В эпоху Ренессанса на Беларуси развивалась *светская инструментальная музыка*. При великокняжеских и магнатских дворах получили распространение капеллы – коллективы, состоявшие из довольно большого количества исполнителей на различных музыкальных инструментах, которые можно считать прототипами будущих симфонических оркестров.

При дворах магнатов работали многие местные и зарубежные музыканты-исполнители и композиторы. Известно, что только при дворе Николая Радзивила Чёрного было около ста музыкантов. Музыкальные ансамбли содержали Сапеги и Острожские. Много европейских мастеров работало при дворе королей Речи Посполитой, которые являлись одновременно великими князьями и имели резиденции в Гродно и Вильно. Увлекались музыкальным искусством Жигимонт Старый и его жена – итальянка Бонна Сфорца. Их сын Жигимонт Август играл на цитре и клавире. Он был женат на несвижской княжне Барбаре Радзивил, трагическая история которой вдохновляла многих музыкантов.

По традиции, заведённой королевой Бонной, при великокняжеских дворах вместе с местными музыкантами работали зарубежные, преимущественно итальянские. Однако руководство музыкальными коллективами поручалось, как правило, именно местным инструменталистам и вокалистам. Так, во время пребывания Жигимонта Августа в Гродно его капеллой руководили виленский каноник Ян Вержбовский и придворный музыкант Барбары Радзивил Ежи Ясинчиц.

В XVI в. одним из центров развития инструментальной музыки был город Гродно. С 1543 по 1601 гг. здесь существовала «Литовская капелла», где работали местные музыканты. В 1586 г. при гродненском дворе короля Стефана Батория, который покровительствовал многим выдающимся музыкантам своего времени (Войцеху Длугораю, Криштофу Клабану, Франтишку Мафону), была сформирована инструментальная капелла из скрипок, шалмеев¹⁶, тромбонов, кларнетов, клавичембало и других музыкальных инструментов, руководил которой известный композитор К. Клабан.

Этот коллектив взял под свою опеку следующий король Жигимонт Ваза. Он ввёл должность распорядителя сводной королевской капеллы, которую занимали вначале Альбрехт Радзивил, а позже – канцлер ВКЛ Лев Сапе-

¹⁶ Шалмей (от немецкого *Schalmei* – свирель, дудка) – разновидность старинных духовых инструментов.

га. У самого Л. Сапеги имелась собственная капелла, где работали итальянский композитор Джованни Батиста Качола и органист Антоний (Франциск?) Мафон¹⁷.

При дворах магнатов и великих князей в XVI в. работали многие известные европейские мастера – Циприан Базилик, Вацлав из Шамотул, Миколай Гомулка, Ян Брант, Войцех Длугорай, Криштоф Клабан, Валентин Бакфарк, Лука Маренцио, Диамед Като и др.

Инструментальное музицирование стало в XVI в. одним из любимых видов времяпровождения в городском быту. Среди инструментов, на которых играли в то время, были лютня, разнообразные клавишные, которые принято объединять общим термином «клавир», специально приспособленный для домашних условий, небольшой по размерам орган. Лютневую, клавирную и органную музыку писали В. Длугорай, Д. Като, В. Бакфарк, и ряд композиторов, чьи имена остались неизвестными для потомков (анонимные авторы).

Наибольшее количество сохранилось лютневой музыки. Известные на белорусских землях произведения для лютни принадлежат В. Длугораю и В. Бакфарку. В лютневый репертуар того времени входили:

- западноевропейские (гальярда¹⁸, бергамаска¹⁹, куранта, сарабанда) и славянские (предшественники полонеза) танцы;
- переложения вокальных сочинений культового и светского характера (мотетов, канцон²⁰, вилланелл²¹);
- инструментальные пьесы в жанре фантазии, прелюдии, токкаты, ричеркара²².

Различным было социальное назначение белорусской лютневой музыки эпохи Ренессанса: лаконичные и простые для исполнения миниатюры соответствовали скромным возможностям лютниста-любителя (такие пьесы писал преимущественно В. Длугорай), развёрнутые виртуозные транскрипции хоровых полифонических композиций могли быть исполнены только

¹⁷ Сведения даюцца на аснове статьи: Дадзіёмава В. У. Кароткі нарыс музычнай культуры Беларусі эпох Сярэднявекі і Рэнесанса // Музыка Беларусі эпох Сярэднявекі і Рэнесанса: Вучэб. Дапаможнік / Склад. В. У. Дадзіёмава. – Мн., 2005. – С. 3–15.

¹⁸ Гальярда (с итальянского – весёлая, бодрая) – старинный танец романского происхождения, распространённый в Европе в XV – XVII вв. Для неё характерен трёхдольный ритм, умеренно быстрый темп, аккордовый склад, диатоника.

¹⁹ Бергамаска – итальянская танцевальная песня XVI – XVII вв., получившая название от провинции Бергамо. Для неё характерен четырёхдольный размер, чёткое членение на восьмитакты, оживлённость и энергичность. К XVIII в. становится чисто инструментальным жанром.

²⁰ Канцона – первоначально лирическое стихотворение из 5 – 7 строф, получившее широкое распространение в Италии XIII – XVII вв., позже многоголосная песня на соответствующий стихотворный текст. В XVI – XVII вв. появились канцоны для клавишных инструментов или инструментального ансамбля.

²¹ Вилланелла (с итальянского – деревенская песня) – жанр итальянской бытовой музыки XV – XVI вв. В основе его – итальянская народная песня, исполнявшаяся во время полевых работ. Вилланеллы имеют светлый характер, гомофонный склад, черты танцевальности. Чаще всего трёхголосны, близки мадригалам и канцонам.

²² Ричеркар (с итальянского – искать, разыскивать) – один из старейших жанров инструментальной музыки. В XVII в. был приближен к фуге. Отличался сложными способами преобразования полифонической темы и построением формы на основе сплошных имитаций без интермедий.

лютнистом-виртуозом, музыкантом-профессионалом (таким виртуозом являлся В. Бакфарк).

Белорусские музыканты эпох Ренессанса и барокко использовали для фиксации своих произведений *табулатуру* – применявшуюся в XIV – XVIII вв. буквенную или цифровую систему записи сольной инструментальной музыки. Внешне табулатура представляла собой ритмическую строку из особых знаков – прототипов современных штилей, помещавшуюся над буквенной или цифровой строкой. Правила и формы табулатуры зависели от техники игры на инструменте, поэтому цифровой ряд мог обозначать последовательность белых клавиш или звуков, извлекаемых на определённой струне. Сборники, записанные при помощи данной системы, также получили название табулатур.

Сохранившиеся произведения белорусской органной и клавирной музыки немногочисленны: это несколько сочинений Вацлава из Шамотул из органной табулатуры XVII в., а также фантазии, фуги и мотет Д. Като.

Анонимным памятником белорусской музыкальной культуры является Виленская табулатура начала XVII в. – сборник бытовой лютневой музыки. Виленская табулатура состоит из характерных для лютневого репертуара разнообразных танцев, переложений канцон и иных вокальных сочинений, а также ричеркаров и токкат. Авторство сборника иногда приписывают Д. Като. Помимо анонимной Виленской табулатуры на белорусских землях в XVI в. были известны Краковская табулатура В. Бакфарка и Виленская табулатура В. Длугорая.

Интересные страницы музыкальной жизни Беларуси эпохи Ренессанса были связаны с особенностями культуры городов. Многие белорусские города ещё с конца XIV в. получили магдебургское право, которое давало возможность городским властям регулировать экономическую и общественно-политическую деятельность, а также сословное положение горожан. Жители таких городов получали свободу от феодальных повинностей, от власти воевод, старост и других государственных лиц. Органом самоуправления являлся выборный магистрат. С XIV до середины XVII вв. магдебургское право имело большинство белорусских городов и местечек. Оно было отменено только в конце XVIII столетия в связи с присоединением белорусских земель к России.

Экономическая и политическая свобода городов способствовала развитию культуры. В эпоху Ренессанса характерной чертой музыкального быта белорусского города были паратеатральные действия (от греческого «para» – возле, мимо, вне, то есть находящиеся за пределами театра). Под паратеатральным действием²³ следует понимать специально подготовленный праздник с участием музыки, иллюминации, иногда с парадом войск, шествиями цехов, клира, шляхты, мещан и простонародья. Поводами для проведения подобных мероприятий становились дни церковных праздников, заседания гос-

²³ Более подробные сведения о паратеатральных действиях содержатся в книгах: Дадзіёмава В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя. – Мн., 1994; Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Мн., 1990.

ударственных органов, приезд хозяина города или другого магната, королевские именины. Празднования сопровождались сложной системой символов, аллегорий и эмблем. В создании торжественного настроения участвовали все виды искусств, среди которых важное место отводилось музыке.

Функции музыки в подобных празднествах были разнообразными: она собирала зрителей на городских площадях, начинала и оканчивала представление, выделяла кульминации праздника, наконец, давала возможность отдыха от разнообразных зрелищ, которые могли продолжаться от нескольких часов до нескольких дней. Проведение подобных мероприятий стало типичной чертой жизни белорусских городов вплоть до конца XVIII в.

Имеющиеся сведения о жизни и творчестве композиторов, работавших на белорусских землях в эпоху Ренессанса, довольно скудны. Вместе с тем, они дают возможность почувствовать дух эпохи и оценить масштаб личностей музыкантов того времени.

Циприан Базилик (1535 – после 1600) – известный деятель славянского Возрождения, писатель, переводчик, издатель, композитор, работавший в Кракове, Вильно, Берестье. Родился в Середи (Польша), образование получил в Ягелонском университете в Кракове. В юношеские годы прославился своим литературным талантом и широкими познаниями в области поэзии и музыки, благодаря чему был приглашён работать при дворе короля Жигимонта Августа. От короля он в 1557 г. получил герб и фамилию известного в то время политика Гераклита Базилика. С 1558 г. работал придворным музыкантом у князя Николая Радзивила Чёрного, благодаря которому присоединился к кальвинистам. Ц. Базилик активно участвовал в налаживании издательского дела в Вильно и Берестье, создавал и переводил тексты религиозного содержания. В 1569 г. после смерти своего покровителя он стал владельцем берестейской типографии, где издавал произведения социально-политического характера, не связанные с религиозной тематикой. С 1574 г. издавал подобную литературу в других типографиях. Сведения об этом деятеле эпохи Ренессанса обрываются в 1600 г., после выхода в свет его стихотворений в латинском переводе.

В историю ренессансной культуры Ц. Базилик вошёл прежде всего как писатель и переводчик, автор поэм, аллегорической сатиры и множества переводов с латинского языка. Из музыкальных опусов известны песни и псалмы, изданные в Берестье в период с 1558 по 1569 гг., а также 11 четырёхголосных песен, напечатанных в 1556 – 1559 гг. в краковских типографиях. Известно также, что композитор участвовал в подготовке к изданию Берестейского канционала.

Крупным представителем восточноевропейского Возрождения был также **Вацлав из Шамотул** (1526 или 1529 или 1537 – 1567 или 1568). Родился в городе Шамотулы недалеко от Познани, в мещанской семье. Учился в Краковской академии. В 1547 г. получил должность певца и композитора в придворной капелле Жигимонта II Августа, где приобрёл художественный опыт, участвуя в костельных службах и придворных концертах и изучая произведения знаменитых полифонистов франко-фламандской, итальянской и

польской школ, а также бытовую (преимущественно лютневую) музыку своего времени. В 1551 г. вместе с другими музыкантами придворной капеллы, сопровождавшими короля, побывал в ВКЛ, а в 1555 г. поступил на службу к князю Николаю Радзивилу Чёрному. При княжеском дворе сблизился с представителями кальвинизма, вместе с Ц. Базиликом занимался издательским делом, участвовал в создании Берестейского канционала.

Вацлав из Шамотул считался одним из авторитетнейших композиторов своего времени. По поручению короля в 1553 г. написал музыку к церемонии бракосочетания Жигимонта Августа с Катериной Австрийской. Музыка композитора была известна во многих странах Европы. В его творческое наследие входят мессы, мотеты, псалмы. До нашего времени дошли несколько песен, четырёхголосных мотетов и других литургических произведений, изданных в Кракове в разные годы.

Работал в Беларуси и виднейший представитель польского Ренессанса **Миколай Гомулка** (1535 – после 1591). Родился в Сандомире (недалеко от Кракова) в семье мещан. Учился, а позже работал в капелле короля Жигимонта II Августа, где играл на деревянных духовых, струнных инструментах и органе. В 50-х годах XVI в. с королевским двором посетил Краков, Петриков, Гданьск, Кралевец и Вильно. Общался с музыкантами, работавшими при королевском дворе: Вацлавом из Шамотул, Ц. Базиликом, В. Бакфарком. С 1563 г. жил в Сандомире, в 1578 – 1586 гг. – снова в Кракове. Вероятно, служил у епископа П. Мышковского, так как именно ему посвятил свои хоровые произведения.

Создал «Псалтирь» из 150 псалмов на слова Я. Кохановского (изданы в Кракове в 1580 г.) – выдающийся памятник полифонии эпохи позднего Возрождения (другие произведения М. Гомулки утеряны). Это несложные четырёхголосные силлабические песни на польском языке в куплетной форме, преимущественно без имитаций. В некоторых обнаруживаются популярные мелодические обороты и танцевальные ритмы (иногда связанные с мелодиями из канционалов), в других, произведениях программного характера, – иллюстративные элементы. В сборнике Гомулки сочетаются традиции французской шансон, немецкого протестантского хорала, популярной итальянской вилланеллы и белорусско-польской светской и религиозной песни.

Жизнь и творчество лютниста и композитора **Войцеха Длугорая** (1557 или 1558 – 1619) также были некоторое время связаны с Беларусью. Место рождения музыканта неизвестно. Музыкальное образование получил при дворе мецената Самуэля Зборовского, у которого работал до 1579 г. Позднее попал в один из краковских монастырей, откуда снова вернулся к Зборовскому. В 1583 – 1586 гг. был придворным лютнистом у короля Стефана Батория, после смерти которого покинул Речь Посполитую.

В музыкальное наследие композитора входят танцевальные пьесы для лютни, фантазии, транскрипции итальянских вилланелл. Эти сочинения помещены в сборниках Ж. Б. Безара (Кёльн, 1603), табулатурах Хайнхофера (1603 – 1604) и самого Длугорая (1619), хранящихся в Германии.

В XVI в. на территории Беларуси работал также **Криштоф Клабан** (1550 – после 1616) – высокопрофессиональный музыкант-инструменталист, певец, капельмейстер и композитор. Родился в Кралевце (позднее: Кенигсберг). До 1565 г. работал флейтистом в Петрикове, затем поступил в королевскую капеллу Жигимонта II Августа. На должности придворного музыканта работал и в годы правления Стефана Батория, и при Жигимонте III Вазе.

Во время работы у Стефана Батория композитор жил в Гродно, руководил инструментальной капеллой и писал для неё много произведений. Сохранились сведения только о произведениях, изданных в Кракове в 1588 г. Это «Песни для лютни», которые сопровождали мероприятия при дворе Батория (на стихи Я. Кохановского) и «Песни славянской Каллиопа²⁴», написанные к вступлению на трон Жигимонта Вазы (на тексты С. Гроховского).

При великокняжеском дворе и иезуитской академии в Вильно работали многие выдающиеся зарубежные композиторы: итальянец **Лука Маренцио** (1554 – 1599) – выдающийся мастер хоровой полифонии, член Флорентийской камераты, а также лютнист и композитор венгерского происхождения. **Валентин Бакфарк** (1506 – 1576). Музыкальное образование получил в Буде, совершенствовал своё мастерство в Падуе. В 1549 г. был приглашён на службу к королю Жигимонту II Августу. С 1551 г. путешествовал по Европе, но в 1554 г. вернулся к Жигимонту Августу, у которого проработал в Вильно до 1565 г. Затем уезжает в Краков, где издаёт сборник своих произведений, посвящённых Жигимонту. В последующие годы жил в Австрии, позже в Венгрии, где занимал должность придворного лютниста венгерского короля. Последние пять лет жизни провёл в Падуе.

В. Бакфарк – известнейший виртуоз-лютнист, создатель новой техники игры, основанной на использовании достижений вокальной полифонии. Писал оригинальные сочинения (фантазии, ричеркары) и транскрипции многоголосных канцон, мадригалов и мотетов других композиторов (О. Лассо, К. Жаннекена и др.).

Известен в Беларуси был итальянский композитор и лютнист **Диомед Като (Катон)** (после 1560 – после 1607). Родился в Венеции, музыкальное образование получил в Италии. С 1588 по 1593 гг. работал лютнистом при дворе Жигимонта III Вазы. В составе королевской свиты посетил разные города Швеции и Речи Посполитой, в том числе Гданьск и Вильно. В 1600 – 1602 гг. уезжал в Пруссию, но затем вернулся на службу к Жигимонту Вазе.

Писал лютневые и органые сочинения – фантазии, прелюдии, танцы, обработки мадригалов и гальярд. Считается автором «Виленской табулатуры».

Жизнь и творчество многих выдающихся музыкантов были связаны с Виленской иезуитской академией, куда приглашались преподаватели и теоретики из разных стран Европы. Среди них – **Ян Брант** (1554 – 1602), теолог,

²⁴ Каллиопа (греч. «имеющая прекрасный голос») – старшая из муз. Первоначально богиня песнопений, в классическую эпоху – муза эпической поэзии.

философ, музыкальный теоретик и композитор. Родился в Познани, учился в Браневе, Риме и Вильно (1571 – 1575). В 1593 – 1597 гг. работал в Виленской академии, где получил степень доктора теологии и преподавал различные дисциплины. Получил известность в Речи Посполитой как учёный, преподаватель и музыкант. В разные годы работал в учебных заведениях Познани, Кракова, Рима, Львова.

Музыкальное творчество не было для Я. Бранта главной сферой деятельности, однако его песни, гимны и другие хоровые (преимущественно литургические) композиции отмечены мастерством ренессансного композитора-полифониста.

Сохранившиеся сведения о музыкальной жизни Беларуси эпохи Ренессанса свидетельствуют о том, что музыкальная культура развивалась здесь в общем русле европейского Возрождения. Её формы, жанры и музыкальная лексика были тесно связаны с искусством Италии, Германии, Чехии, Польши и других стран. Действие многогранно усвоенной и творчески переработанной «европейской доминанты» пронизало белорусскую музыкальную культуру, в большей или меньшей степени, до конца XIX в.

Глава 2.

Белорусская музыкальная культура в эпоху барокко (XVII – первая половина XVIII века)

В XVII – первой половине XVIII вв. в художественной культуре Европы сосуществовали различные направления. Это была «эпоха противоречий и парадоксов, ...расцвета естественных наук, философии и зловещих событий Варфоломеевской ночи»²⁵. Ведущим для стран, где победила контрреформация, стал стиль барокко, связанный с трагическим ощущением противоречия между миром и человеком. На смену ренессансному чувству меры и ясности пришли грандиозность масштабов, монументальность форм, декоративная пышность. Стиль барокко, отмеченный рядом национальных особенностей, утвердился и на белорусских землях.

Эпоха барокко на Беларуси была связана с религиозной ситуацией. Начавшаяся в конце XVI в. Реформация, затронувшая преимущественно магнатско-шляхетские слои, не обладала особым влиянием на умы широких слоёв населения и была довольно быстро подавлена орденом иезуитов, развернувшим полномасштабную деятельность на белорусских землях. Простой народ Беларуси, не затронутый реформационным движением, придерживался православной веры. Но с момента принятия Брестской церковной унии в 1596 г. часть православных перешла в подчинение к Папе Римскому, составив униатскую церковь. Таким образом, в числе наиболее влиятельных кон-

²⁵ Цитируется по книге: Александрова Н. В., Болеславская Т. И. История зарубежной музыки от древности до середины XVIII века. – Мн., 2006. – С. 106.

фессий первое место принадлежало католической при сохранении значения православной и униатской.

Интенсивное развитие католических традиций было связано с культивированием хоровой музыки и органного исполнительства. Продолжавшие свою деятельность католические ордена занимались подготовкой профессиональных музыкантов, изданием нот и учебников. В католических храмах и монастырях создавались и исполнялись одноголосные и многоголосные песнопения различных литургических жанров. В отделе рукописей библиотеки Вильнюсского университета хранятся нотные сборники, среди которых представлены все основные костельные музыкальные книги: градуалы, антифонари, процессионалы и канционалы²⁶. Их анализ показал, что на белорусских землях сохранялись традиции григорианского хора итальянского (римского) и польского образца. Здесь представлены мессы бернардинских и доминиканских монастырей из разных белорусских местностей, в которых есть черты переосмысления и разрушения старинных традиций. Для большинства многоголосных композиций (мессы, реквиемов²⁷, антифонов²⁸, респонсориюв²⁹ и офферториев³⁰) характерно свободное прочтение канонической традиции, эмоциональная свобода, использование элементов светской музыки, простота и доступность музыкального языка. Подобные черты были характерны для культовой музыки Европы того времени. Местные традиции, в частности, использование стилистики кантов, оказались присущими сборникам костельных песен, исполнявшихся за стенами храмов, часто в домашней обстановке. Среди них следует назвать сборник «Духовная музыка» Андрея Бенкена (Слуцк, 1739).

Широкое распространение в эпоху барокко получила в Беларуси органная музыка. До наших дней дошли произведения Андрея Рогачевского и анонимных авторов, композиции которых помещены в органной книжечке 1626 г. Эта рукопись, которая хранится в библиотеке Академии наук Литвы, принадлежала, вероятно, Казимиру Леону Сапеге и была связана с францисканской средой. В сборнике помимо литургических произведений представлены также прелюдии, ричеркары, фантазии и канцоны, записанные итальянской табулатурной нотацией.

Из перечней нотных документов, сохранившихся в архивах некоторых белорусских городов, известно, что в католических храмах нередко звучали и инструментальные капеллы. В их репертуаре была как культовая, так и свет-

²⁶ Сборники различных песнопений католической церкви.

²⁷ Реквием – траурная заупокойная месса, посвящённая памяти усопших.

²⁸ Антифон (от греческого – звучащий в ответ, вторящий) – песнопение, исполняемое поочерёдно двумя хорами или солистом и хором, важнейший тип раннехристианских песнопений в европейских странах.

²⁹ Респонсорий (от латинского – отвечаю) – в католическом богослужении повторяющаяся строфа (рефрен), которую община поёт в ответ на строфу солиста (священника) или само песнопение, основанное на чередовании реплик солиста и хора.

³⁰ Офферторий (от латинского – подношу) – песнопение католической церкви, исполняемое во время обряда преосуществления святых даров – хлеба и вина.

ская музыка, что подтверждает теорию о том, что белорусские костёлы, как и западноевропейские, часто выполняли функцию концертных залов³¹.

Усложнившееся в XVII в. положение православной церкви способствовало развитию форм музыкальной деятельности, связанных с сохранением традиций. Среди подобных форм можно назвать продолжение составления ирмолоев, характерное для многих местностей Беларуси (Могилёва, Витебска, Слуцка и др.). Вместе с тем, необходимы были и новые средства выразительности, которые могли бы противостоять пышности оформления богослужений в католическом костёле. Первое место среди них заняла полифонизация церковного пения. Постепенно многоголосная музыка нашла своё место как в православном богослужении, так и за пределами церкви.

Положительное влияние на развитие православных музыкальных традиций оказала деятельность братств. Несмотря на то, что в середине XVII в. большинство братств прекратило существование, некоторые из оставшихся распространяли образцы полемической литературы и нотные рукописи. В своей деятельности братства стремились противопоставить пышной полифонической фактуре католической музыки более аскетичное, гармонически скоординированное многоголосное партесное (разделённое на партии) пение.

В целом неблагоприятная политическая ситуация, сложившаяся с середины XVII в., вызывала эмиграцию и интернирование многих православных белорусов в Московию. Одним из первых деятелей белорусской культуры, внесших значительный вклад в русскую культуру, стал воспитанник Виленской академии, замечательный композитор и теоретик Николай Дилецкий. С его именем и с принадлежащим ему теоретическим трудом «Мусикийская грамматика» связывают обоснование значения партесного многоголосия и разработку техники сочинения партесных концертов, ставших после реформы патриарха Никона основой музыкального оформления православного богослужения в России.

Православные белорусы, такие как Симеон Полоцкий, Иван Фёдоров, Василий Познанский, Леонтий Тарасевич и др., оказали влияние на развитие русской литературы, театра, архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Так, автором стихотворного текста «Псалтыри рифмотворной» (после 1682 г.), положенной на музыку русским композитором Василием Титовым (учеником Н. Дилецкого), был известный белорусский просветитель Симеон Полоцкий. Он же являлся автором текстов многих белорусских кантов.

Униатская конфессия, связанная с православной обрядовостью, но подчинявшаяся Риму, сохранила определённую двойственность и в области музыкальной культуры. Достаточно долгое время униатская церковь стремилась сохранять традиции православия. Это отразилось в униатских рукописях

³¹ Сведения о музыке католической, православной и униатской конфессий помещены в статье: Дадзіёмава В. У. Кароткі нарыс гісторыі музычнай культуры Беларусі эпохі Барока // Музыка Беларусі эпохі Барока: Вучэб. Дапаможнік. – Мн., 2005. – С. 3 – 17.

и нотных изданиях, среди которых были осмогласники, октоихи³² и ирмологионы. Однако после собора 1720 г. в музыкальном оформлении униатского богослужения проявилась тенденция латинизации. О ней свидетельствуют рукописные нотные каталоги Жировичского униатского монастыря, в которых встречаются латинские мессы, гимны и другие культовые сочинения.

Влияние католицизма проявилось и в использовании органа в униатском богослужении. Так, согласно сохранившимся документам, в униатских храмах Супрасля, Полоцка и Жировичей имелись органы и инструментальные капеллы.

В рукописных и печатных униатских богогласниках (сборниках церковных песен, исполняемых за стенами храма) использовались канонические католические напевы – *Dies irae*, *Te Deum laudamus* и др. В сопровождении литургических драм, проходивших на улицах белорусских городов, могли совместно участвовать музыканты католических и униатских храмов. О сближении католической и униатской конфессии свидетельствует и тот факт, что музыканты – воспитанники униатских школ часто становились органистами в католических костёлах.

Черты стиля барокко нашли отражение в музыкальном языке сохранившихся культовых музыкальных сочинений. Для произведений композиторов, работавших в это время на белорусских землях (Н. Дилецкого, Ж. Лауксмина, А. Рогачевского и М. Скаки) характерны яркая эмоциональность, драматическая напряжённость, насыщенность фактуры, использование приёмов концертирования, фиксация генерал-баса³³ и т. п. Показательно внимание к развёрнутым полифоническим композициям (зачастую многоголосным), соответствующим барочной пышности и декоративности. Подобными чертами отличаются мотет и канцона А. Рогачевского и в особенности хоровые концерты Н. Дилецкого – выдающиеся образцы славянского барокко.

Помимо духовной музыки в белорусской культуре эпохи барокко получили развитие некоторые новые явления, в частности, канты, батлейка и школьный театр.

Канты (от лат. *cantus* – пение), представляющие собой бытовые многоголосные песни, стали воплощением демократических традиций белорусского барокко. Они были широко распространены на восточнославянских территориях: в Беларуси с XV в., на Украине – с конца XVI в., в России – с XVII в. К музыкальным особенностям кантов можно отнести куплетную форму и трёхголосную фактуру с параллельным движением двух верхних голосов и противостоящим басом, создающим гармоническую основу. В зависимости от содержания канты подразделялись на светские (канты) и духовные песни (псалмы). Они создавались в городской среде, в духовных (православных,

³² Октоих – богослужебная книга православной церкви, содержащая восьминедельный цикл песнопений, связанных с системой осмогласия.

³³ Генерал-бас – басовый голос с цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах. Как способ сокращённой записи многоголосия возник в Италии в конце XVI в. Как метод композиции является выражением гомофонно-гармонического письма, но в качестве системы нотации несёт отпечаток полифонического понимания вертикали как суммы интервалов.

католических, униатских, протестантских) и светских учебных заведениях. Помимо преподавателей, школяров и студентов авторами кантов могли являться профессиональные артисты и музыканты. Большая популярность этих песен обеспечила им широкое распространение: канты бытовали среди мещан, солдат и крестьян, часто исполнялись во время праздников (Пасха, коляды) и свадеб, сопровождали спектакли батлейки и школьного театра. Искусство кантов занимало пограничную позицию между профессиональной и народной культурой – записанные авторами-сочинителями, канты, распространяясь в народе, обрастали многочисленными вариантами и «теряли» авторство, то есть фольклоризовались.

Исторические истоки кантов восходят к гимнам и торжественным песнопениям дохристианской и христианской эпох и связаны с хоровой музыкой европейской Реформации. Основой их музыкальной стилистики является объединение национально-самобытных черт белорусской песенности с типовыми мелодико-ритмическими «формулами» западноевропейских танцев – паваны, сарабанды, гальярды и др.

Особым разнообразием отличается тематика кантов. Среди многочисленных образцов можно найти песни философского, поучительного, покаянного, лирического, шуточного и сатирического содержания. Образцом шуточного канта является студенческий – про Жачка, школяра-семинариста. Достаточно редки исторические («Из-за Слуцка, из-за Клецка»), навигационные («Буря море раздымает») и мифологические («Про Чернобога»). В целом содержание кантов служит иллюстрацией жизни белорусского общества эпохи барокко во всём её многообразии.

Среди псалм – кантов на библейскую и евангельскую тематику, – наибольшее распространение на территории Беларуси получили псалмы-колядки, посвящённые празднику Рождества. Особой популярностью и всенародной любовью пользовались «Нова радость стала», «Новый год бежит», «Скиния золотая». Философские размышления о бренности бытия, о ничтожности человека перед лицом вечности раскрывались в псалмах «Не плачь, Рахиль, и не рыдай», «Человече бедный», «С начала света».

История сохранила до наших дней имена некоторых авторов кантов. Среди них – Симеон Полоцкий, Василий Титов, Епифаний Славенецкий, Дмитрий Ростовский.

Музыкальным памятником кантового искусства эпохи барокко является сборник «Куранты», датированный 1733 годом. Он фиксирует новый этап в развитии белорусской кантовой культуры, приведший к формированию жанра лирического канта. Этот сборник, находящийся в настоящее время в отделе рукописей Пушкинского дома РАН в Санкт-Петербурге, представляет собой четыре тетради с тридцатью одной пронумерованной песней и одной песней без номера. Подавляющее большинство песен (за исключением двух) снабжены нотной строчкой с записью мелодии квадратной киевской нотацией. Тексты песен написаны на церковнославянском и смешанном белорусско-украинском языках. С кантами их сближает характерная трёхголосная факту-

ра, хотя среди песен сборника присутствуют несколько двух- и одноголосных.

Главным содержанием сборника является лирика: любовь, предательство, расставание. В связи с этим особый интерес приобретает происхождение названия «Куранты». С одной стороны, курантой (от франц. *courante* – бегущая) назывался придворный танец итальянского происхождения, получивший распространение в XVI – XVII вв. Однако в XVIII в. курантами принято было называть любовные песни и лирические канты, связанные или не связанные с ритмом одноименного танца. В Речи Посполитой курантами называли застольные песни. Лирическая направленность сборника позволяет сделать вывод о том, что он является разновидностью распространённых в музыке XVII – XVIII вв. песен на мотив популярного танца, в данном случае – куранты.

Музыкальная стилистика сборника отражает переходный период развития кантового жанра, когда он объединил черты духовных псалм XVII в. и одноголосных светских песен с аккомпанементом. При полиэтническом характере сборника в нём присутствуют музыкальные аналогии с белорусскими псалмами-колядками (№ 5), шуточными (№ 34) и лирическими кантами (№ 6, 21, 28).

Образцы старинной музыки Беларуси зачастую служат источником вдохновения для современных композиторов. Так, на основе сборника «Куранты» композитор В. Копытько создал масштабное произведение с тем же названием.

Большое количество светских и духовных белорусских кантов помещено в рукописном сборнике 1732 г., который хранится в Государственном историческом музее России. Среди духовных кантов выделяются произведения на стихи Симеона Полоцкого и ряд псалм-колядок. Среди светских кантов, бытовавших на белорусских землях, привлекают внимание «Буря море раздымает» и «Щигол тугу мает», обладавшие чрезвычайной популярностью и даже ставшие народными.

Многие сохранившиеся анонимные сборники XVII – первой половины XVIII вв. содержат только поэтические тексты, в основном лирического характера. Среди них достаточно много белорусскоязычных образцов, о которых исследователь А. Мальдис пишет: «Любовная песня не только пелась. Она была своеобразной «игрой» в вопросы и ответы. Под её слова тацевали. Она исполнялась на балах у магнатов, «забавах» при дворах средней и мелкой шляхты, в салонах горожан; отсюда она проникала в деревенскую корчму, на крестьянские вечеринки»³⁴.

В кантовой культуре Беларуси отразились существенные черты барочного стиля: многогранность образно-семантических решений, зрелищность и аллегоричность. Канты имели выразительные локальные особенности, связывающие их с фольклором. Благодаря этому они явились одной из опреде-

³⁴ Мальдис А. На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII – XVIII ст.) – С. 97.

ляющих сфер формирования национального белорусского искусства. В то же время, являясь носителями гуманистических ценностей, канты объединили культуру многих стран и народов и создали фундамент для так называемого искусства «третьего пласта» – бытовой музыки своего времени и даже последующих эпох. В процессе распространения с Запада на Восток они двигались из Беларуси и Украины в Россию, где были самобытно переосмыслены (в Петровскую эпоху) и стали глубоко национальным явлением³⁵.

Одной из важнейших сфер включения музыки в художественную жизнь Беларуси эпохи барокко был театр. Европейские театральные традиции, истоки которых восходят к античной трагедии и средневековым мистериям, отразились в XVI – XVII вв. в искусстве батлейки и в школьном театре.

Батлейка – это вид старинного кукольного театра, распространенный на Беларуси с конца XVI в. Сюжеты батлеечных спектаклей были основаны на библейской и евангельской тематике, а также на народно-жанровых мотивах. О церковно-религиозной направленности этого театра свидетельствует и происхождение названия, которое связано со словом «Бетлеем» – польской транскрипцией названия города Вифлеем, места рождения Иисуса Христа.

Действие батлеечного спектакля проходило в специально построенном двухэтажном домике с башенкой-мезонином, конструкция которого соответствовала сюжетной иерархии. Наиболее почетное место занимали в ней сцены из Священного Писания: на верхнем ярусе разыгрывались сюжеты о прародителях человечества Адаме и Еве и о рождении Иисуса, на среднем – рассказывалось о преступлениях царя Ирода. Сценки из народного быта, в которых действовали простые люди, помещались на нижнем «этаже». Спектакли батлейки сопровождалась вокальной и инструментальной музыкой. Части пьес библейско-евангельского содержания оформлялись специально подобранными религиозными песнопениями, псалмами, кантами. Народные песни и танцы сопровождали бытовые эпизоды. Музыкальные номера звучали перед началом действия, настраивая на него, сопровождали и завершали спектакль, а также играли роль своеобразных интермедий между отдельными сценами.

Содержание спектаклей батлейки являлось отражением мировоззрения и культурного кругозора наиболее массовых сословных групп белорусского общества того времени, в частности, мещан и крестьянства. В постановках их привлекала типичность сюжетных ситуаций и образных характеристик, зрелищность и синтетический (музыкально-драматический) характер батлеечных представлений. Благодаря подчеркнутой демократичности в рамках искусства батлейки началось формирование важнейших черт национального музыкального театра.

Еще более значительное место занимала музыка в *школьном театре* – виде драматического театра, постановки которого осуществлялись силами учащихся различных религиозных учебных заведений. Белорусский школь-

³⁵ Подробнее о кантах в статье: Дадзіёмава В. У. Кароткі нарыс гісторыі музычнай культуры Беларусі эпохі Барока. – С. 12.

ный театр был основан орденом иезуитов в конце XVI в. Театральные спектакли дидактически-назидательного характера были неотъемлемой частью учебного процесса в иезуитских коллегиях Италии, Австрии и Франции. Эта западноевропейская традиция была привнесена на территорию Беларуси, и на рубеже XVI – XVII вв. распространилась в таких белорусских городах как Полоцк, Несвиж, Орша, Пинск и мн. др. Позже школьные спектакли вошли в практику других монашеских орденов – католических и униатских, стали ставиться в православных братских школах.

Авторами и исполнителями школьных пьес являлись преподаватели и школяры. Спектакли приурочивались к важным событиям учебного и церковного календаря: окончанию учебного года, началу предпасхальной (страстной) недели, началу масленицы. Для масленичных и «страстных» драм избирались сюжеты из Священного Писания, для каникулярных спектаклей – из мифологии и древней истории.

Постановки школьного театра были призваны воспитывать учеников в духе добродетели, патриотизма, любви к науке. В них превозносились высоко нравственные поступки и осуждались людские пороки. Воспитательная функция школьного театра определяла назидательный, морализаторский характер его спектаклей.

Своеобразной была структура спектакля, складывавшаяся из трёх частей: пролога, основной части или фабулы и эпилога. В прологе автор пьесы обращался к зрителям с объяснением основной идеи спектакля. Содержанием фабулы была собственно пьеса, которая подразделялась на действия и картины, причём каждое действие имело свой пролог. В эпилоге автор или актёр благодарил зрителей за внимание.

Существенное место занимали в школьном спектакле интермедии между картинами. В них, как и на нижнем ярусе батлейки, разыгрывались сюжеты из народной жизни. Главным героем этих жанрово-бытовых сценок был крестьянин-белорус, своими разговорами и поступками веселивший публику. Черты противопоставления высокого и низкого, трагического и комического проявлялись и на уровне языка спектакля: основная часть представления шла на латинском или польском языках, интермедии – на белорусском. В этих комедийных эпизодах серьёзного представления чаще всего звучали народные песни.

Участие в театральном спектакле было для школяров возможностью продемонстрировать основательность практических навыков, полученных ими во время учёбы. Актёрская игра воплощала умения, приобретенные на уроках поэтики и риторики, исполнение музыкальных номеров – успехи в обучении пению и игре на музыкальных инструментах.

Музыкальное оформление школьных спектаклей зависело от их содержания. Так, в постановках религиозного характера звучали духовные псалмы, а в каникулярных пьесах – музыка светского характера. Со второй половины XVII в., в связи с развитием в западноевропейском музыкальном искусстве жанра оперы, в представлениях школьных театров всё чаще стали звучать светские арии-дирамы, а также появились такие оперные формы, как

речитатив и дуэт. Пение и танцы сопровождала инструментальная музыка, которая, ещё не имея ярко выраженной драматургической роли, служила украшением постановки. Усиливая эмоциональное воздействие зрелища, она помогала более глубокому раскрытию идеи спектакля.

В оформлении школьных спектаклей намечался путь к музыкальному оперно-балетному театру. Впоследствии, существуя параллельно с оперой и балетом, школьная драма преобразилась в школьную оперу.

На белорусских землях в XVII – первой половине XVIII вв. продолжалось развитие *светской инструментальной музыки*. Центрами распространения инструментальной музыки оставались, как и в предшествующую эпоху, частновладельческие оркестры-капеллы. По сохранившимся сведениям, в XVII в. капеллы имели великий писарь ВКЛ Казимир Леон Сапега и мстиславский кастелян Ян Огинский. На рубеже XVII – XVIII вв. инструментальным ансамблем из местных музыкантов владел минский воевода Криштоф Завиша. В 30 – 40-е годы XVIII в. владельцами капелл были представители семьи Огинских (витебский воевода Марциан Огинский, литовский писарь Тадеуш Огинский, витебский кастелян Станислав Огинский) а также бельский староста Зигмунд Домбский, литовский подканцлер Михал Александр Сапега и другие аристократы. При дворах магнатов и великих князей, как и в эпоху Ренессанса, работали выдающиеся западноевропейские музыканты. Показателен тот факт, что при дворе Криштофа Радзивила до 1620 г. работал известный лютнист Микеланджело Галилей – сын флорентийского музыканта-теоретика Винченцо Галилея и брат знаменитого астронома.

Наиболее полную картину развития белорусской бытовой музыки в эпоху барокко можно составить благодаря памятнику XVII в. – Остромечевской (Ягелонской) рукописи, более известной как «Полоцкая тетрадь». В 1962 г. белорусский историк А. Мальдис, изучая рукопись униатского молитвенника, находившуюся в библиотеке Ягелонского университета в Кракове, обнаружил, что в обложку молитвенника вклеены листки бумаги с нотными строчками. По просьбе учёного необычные листки были извлечены из обложки, и обнаруженный нотный текст стал достоянием музыковедов. Своё название «Полоцкая тетрадь» получила от первоначального предположения о происхождении рукописи из Полоцка, которое позже было опровергнуто. В настоящее время установлено, что местом создания рукописи были брестские земли, деревня Остромечево.

На 64 нотных страницах «Полоцкой тетради», записанных пятилинейной нотацией, размещены типичные произведения инструментального репертуара того времени и большое количество вокальных сочинений. Среди инструментальных пьес значительное место занимают танцы. Это западноевропейские бергамаска, павана, сарабанда, украинский казачок, польские мазур (предшественник мазурки), гонёна и ходзона (предшественники полонеза). Сборник содержит также некоторое количество инструментальных ансамблей и крупных сольных произведений. В числе последних – Фантазия для органа П. Желяховского (единственное сочинение с указанием имени автора) и Канцона для двух скрипок.

Чертой принадлежности сборника к эпохе барокко можно считать неопределённость состава исполнителей ансамблей. В ряде номеров сборника, как и в «Искусстве фуги» И. С. Баха, нет указаний на то, предназначены они для пения, игры на нескольких инструментах или для смешанного вокально-инструментального исполнения.

В числе помещённых в «Полоцкой тетради» 60 образцов вокальной музыки находятся популярные песни и канты (на религиозную и светскую тематику) на латинском, польском и церковнославянском языках. Полностью подтекстованы только 4 образца, остальные же содержат инципиты – начальные слова. Использование инципитов, вероятнее всего, указывает на то, что полный текст был известен певцам, и является свидетельством популярности вокального произведения.

Зафиксированные в рукописи начальные слова песен позволили провести реконструкцию текстов. Было установлено, что в сборнике содержатся две группы вокальных сочинений:

- 1) религиозные произведения из католического и униатского обихода, среди которых «Слава Духу Святому», «Езус Хрысце», «Езус Салодкі» и др.;
- 2) светские городские лирические песни из сборников XVI («Дама», «Яшчэ сонца», «Каля вясёлага танца») и XVII веков («Сардэчная дзяўчына», «Уражаны табою», «Служыў табе доўга»³⁶). Тексты некоторых песен принадлежат польским и белорусским поэтам Николаю Шажинскому, Яну Морштину, Ежи Шлыхтингу и др.

Запись большинства произведений из «Полоцкой тетради» представляет собой клавирный тип изложения. Это может свидетельствовать о том, что рукопись принадлежала органисту или клавичембалисту, который использовал её в своей концертной практике.

Продолжением традиций Ренессанса стало проведение в белорусских городах паратеатральных действ. Широкое распространение получили грандиозные религиозные представления, связанные с праздничными датами церковного календаря или многочисленными торжествами по различным случаям. Паратеатральные действия стали тем феноменом, который наиболее полно отразил черты эпохи барокко с её масштабностью, эмоциональным накалом, стремлением к зрелищным эффектам и синтезу искусств.

Собственно театральные спектакли ещё не были широко распространены на белорусских землях. Тем не менее, сохранились документальные свидетельства о том, что в столице Великого княжества Литовского в XVII в. уже ставились оперные спектакли. По сведениям польских учёных, в 1636 г. в Вильно при дворе Владислава IV была поставлена *dramma per musica*³⁷ «Андромеда», а в 1644 г. – опера «Похищение Елены» с музыкой, принадлежащей, вероятно, Марко Скаки. Факты достаточно раннего появления на белорусских землях оперных постановок являются очередным свидетельством

³⁶ Названия песен даются на белорусском языке в современном переводе.

³⁷ *Dramma per musica* (драма на музыке) – первичное название жанра оперы, введённое участниками Флорентийской камераты.

глубокой интеграции местной музыкальной культуры в европейскую художественную среду.

Сведения о композиторах, работавших на белорусских землях в эпоху барокко, не отличаются полнотой. Достаточно точные данные имеются лишь о **Николае Павловиче Дилецком** (около 1630 – около 1680) – композиторе и теоретике, внесшем значительный вклад в развитие белорусского, украинского и русского музыкального искусства. Вопрос о национальной принадлежности (украинец, литовец, белорус) и вероисповедании (православный, униат, католик) Н. Дилецкого не решён. Уроженец Киева, он получил образование в Виленской академии и провёл в Вильно большую часть жизни, иногда посещая Варшаву и Краков. Известно, что первоначальный вариант своего теоретического труда «Музыкальная грамматика» он написал на польском языке именно в Вильно (1675, рукопись не сохранилась). С 70-х годов XVII в. композитор жил в России. Здесь он переработал и перевёл «Музыкальную грамматiku» на церковнославянский язык (1677, Смоленск), а в 1697 г. в Москве сделал русский перевод с польского языка. Теоретический труд Дилецкого отличается рационалистической направленностью и стремлением истолковать выразительные возможности музыки в духе главенствовавшей в эпоху барокко теории аффектов³⁸.

В Москве композитор был связан с группой прогрессивных деятелей, поддерживающих новые течения в литературе и искусстве. Он руководил хоровыми коллективами, издавал свои произведения, которые оказали значительное влияние на введение теории и практики многоголосного пения в русскую музыкальную культуру.

В творчестве Дилецкого нашли отражение традиции хорового концерта, идущие от Дж. Габриели и Т. Шютца. В теории и практике партесного пения он придерживался концертного типа изложения материала с попеременным звучанием голосов. Ладогармоническую основу его произведений создало единство новой на то время мажоро-минорной системы и традиционной для ренессансно-барочной музыки модальности с характерной для неё тональной децентрализованностью. Среди наиболее известных сочинений – восьмиголосная «Херувимская», «Литургия» и др., хранящиеся в библиотеке Академии наук Украины.

Воспитанником Полоцкого коллегияума и Виленской иезуитской академии был также **Жигимонт Лауксмин** (1596 – 1670) – учёный-теолог, филолог и музыкант. Работал в Полоцке (1629 – 1631) и Несвиже (1631 – 1635), с 1635 г. являлся профессором Виленской академии, где получил степень доктора теологии, а в 1655 – 1657 гг. – место проректора. В разные годы работал в учебных заведениях Бранева, Полоцка и Пинска. Научные работы и учебники Ж. Лауксмина по теории музыки издавались в Мангейме, Кёльне, Вене, Праге и Вильно.

³⁸ Теория аффектов (от латинского affectus – душевное волнение, страсть) – музыкально эстетическая концепция, согласно которой главным содержанием музыки является выражение человеческих чувств, страстей.

Учебник по хоровому пению «Теория и практика музыки» (1669 – 1694), неоднократно переиздававшийся, получил широкое распространение в учебных занятиях многих коллегий. В нём даётся системное изложение основ теории музыки и приводится большое количество музыкальных примеров, отражающих особенности композиторской практики своей эпохи.

Биографических сведений об **Андрее Рогачевском** (Андрее из Рогачева) практически не сохранилось. Известно только, что этот органист и композитор, работавший в Несвиже в первой половине XVII в., был автором ряда хоровых (мотет и канцона) и инструментальных сочинений.

Итальянский композитор **Марко Скаки** (1602 – 1662 или 1685) был придворным капельмейстером короля Речи Посполитой Владислава IV Вазы. Он является автором месс, мотетов, мадригалов, опер (в том числе поставленных в Вильно) и музыкально-теоретических работ.

Проблема исследования композиторского творчества на белорусских землях в эпоху барокко далека от окончательного решения и на сегодняшний день находится в стадии научной разработки.

Глава 3

Музыкальная культура Беларуси в эпоху классицизма (вторая половина XVIII века)

Эпоха классицизма в Европе определила дальнейший путь развития музыкальной культуры. Во второй половине XVIII в. сформировался ряд жанров, определивших облик музыкального искусства на последующее время. В условиях господства светского мировоззрения завершился начатый в эпоху барокко процесс выдвигания музыки на место одного из ведущих искусств.

Коренные изменения в общественно-политической жизни Речи Посполитой оказали влияние на процессы, происходившие в культуре Беларуси. Кризис, вызванный концентрацией власти в руках шляхты и ослаблением позиций короля Станислава Понятовского³⁹ (Августа IV, 1764 – 1791), привёл к необходимости для последнего искать поддержку у других государств. В результате вмешательства России во внутреннюю политику Речи Посполитой произошёл первый раздел 1772 г., по которому к России отошёл ряд белорусских земель. Эти события пробудили реформаторское шляхетско-буржуазное движение, инспирированное идеями французского Просвещения и произошедшей в 1789 г. революцией, и привели к принятию прогрессивной Конституции 3 мая 1791 г. Последовавший в 1793 г. второй раздел Речи Посполитой, в результате которого в состав России был включён ещё ряд

³⁹ О кризисе свидетельствует и необычная ситуация, сложившаяся с типом собственности белорусских городов: большинство из них находилось в королевском подчинении (Брест, Гродно, Пинск, Слоним, Новогрудок, Орша, Ошмяны, Минск, Полоцк, Витебск и др.), в то время как другие принадлежали магнатам-частновладельцам (Несвиж, Слуцк, Мир, Шклов, Дречин, Зельва, Ружаны и др.).

белорусских территорий, стал причиной патриотического восстания 1794 г., возглавленного Тадеушем Костюшко. Подавление восстания завершилось третьим разделом Речи Посполитой 1795 г. и просоединением к России западной части Беларуси.

На фоне сложных политических событий Беларусь переживала время активизации духовной жизни, связанной с укоренением в национальной культуре идей эпохи Просвещения. Развитие науки, образования и искусства побуждалось стремлением высших аристократических слоёв общества соответствовать европейской моде и проходило в рамках широко развитого в то время меценатства. Покровителями искусств были во второй половине XVIII в. такие белорусские магнаты как И. Храптович, А. Тизенгауз, семейства Радзивиллов, Огинских, Сапег и др. Под их покровительством шло развитие новой классицистской архитектуры, создавались великолепные садово-парковые ансамбли. Высокого уровня достигло декоративно-прикладное искусство, отразившее стремление магнатов окружать себя изящными предметами роскоши.

Середина XVIII в. стала условной гранью стилевых эпох барокко и классицизма. Многие явления, характерные для предыдущего периода, подверглись во второй половине века трансформации, отвечая на запросы нового времени. «Сарматское» барокко на склоне своего развития соединилось со строгим классицизмом, который, в свою очередь, в конце XVIII в. воспринял черты рококо, сентиментализма и предромантизма. Подобные стилевые взаимодействия приводили к пестроте и эклектизму в белорусском искусстве, наделяя его чертами особого своеобразия.

В музыкальной культуре этого времени соседствовали духовная и активно развивающаяся светская музыка, развивалась профессиональная исполнительская деятельность и любительское (чаще всего аристократическое) музицирование, сосуществовали придворный частновладельческий и школьный музыкальные театры. Наконец, именно во второй половине XVIII в. была заложена основа для развития *национального композиторского творчества* и созданы первые образцы оперной, оркестровой, камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки.

Центрами развития музыкальной жизни Беларуси продолжали являться города. Важным явлением культуры второй половины XVIII в. продолжали являться общегородские торжества, проходившие в форме *паратеатральных действ*. Так, в 1754 г. триумфальный въезд в Гродно князя Юзефа Масальского сопровождался парадом войск, шествием шляхты и чиновников. При въезде князя в город раздались пушечные залпы, а с нескольких башен зазвучала музыка капелл, создавая стереофонический эффект.

Ещё более пышно проходили празднования в 1792 г. в Бобруйске годовщины принятия конституции. На рассвете 100 раз выстрелили пушки, затем в главном костёле города была отслужена месса «с великолепной музыкой». Местные чиновники приняли присягу на верность Конституции, после чего прозвучала хвалебная молитва «Te Deum laudamus» («Хвала тебе, Боже»). Вечером в городе была устроена иллюминация: городские стены и ко-

лонны зданий были украшены специальным освещением, а на башне городской ратуши блистала разноцветными огнями королевская монограмма. На галерее играла музыка.

Следует подчеркнуть значение *духовной музыки* в паратеатральных действиях. Духовные гимны и песнопения сопровождали как радостные, так и печальные события. Так, во время пышных похорон великого гетмана литовского Михала Казимира Радзивила, состоявшихся в Несвиже в 1763 г., прозвучали скорбные песнопения «Miserere» («Смилуйся, Боже») и «Wigilie» (ночное богослужение).

Исполнение мессы во время праздничных событий являлось отражением барочных традиций. До нас дошли местные образцы месс, принадлежащие Э. Михалевичу (Полоцк, 1779), Д. Миколаевскому (Слоним, 1783), М. Книфке (Гродно, 1781), Шимкевичу (Несвиж, конец XVIII в.). По некоторым свидетельствам, ряд месс исполнялся с инструментальным сопровождением, что намечало путь к жанру оратории.

Менее полные сведения сохранились о светской музыке, звучавшей на городских торжествах. Известно, в частности, что в Пинске на праздновании именин короля Станислава Понятовского в 1791 г. прозвучал марш, исполненный капеллой духовых инструментов, а в том же году в Гродно на торжествах в честь принятия Конституции была исполнена песня «На день 3 мая» на слова Карпинского с музыкой неизвестного автора.

Взросшая роль музыки в городских торжествах явилась свидетельством нового положения музыкального искусства в духовной жизни белорусского общества. Всё большее значение во второй половине XVIII в. приобретала светская музыкальная культура, внутри которой явственно обозначились профессиональная и любительская ветви.

Распространение идей Просвещения на территории Беларуси стало стимулом для развития здесь театрального искусства и появления *музыкального оперно-балетного театра*. В западноевропейских странах того времени театр взял на себя роль средства объединения масс и выразителя идей эпохи. Вместе с тем, искусство театра, как правило, требовало громадных материальных затрат. Поэтому наиболее эффективно театр развивался в странах с абсолютистской монархией, где его существование поддерживалось государством. В связи с этим одним из центров развития театрального искусства в XVIII в. была Франция. На территории Беларуси, входившей в состав Речи Посполитой, театр не мог получить государственного статуса, но имелись необходимые финансовые условия для его существования, фундаментом которых было богатство местных магнатов. Помимо социальной функции (объединение общества) театр обладал ещё и гедонистической (развлекательной). Возможно, именно желание следовать европейской моде в области развлечений привлекало внимание белорусской аристократии к театральному искусству.

За относительно короткий срок вся территория Беларуси покрылась сетью музыкальных театров. В 50-е годы XVIII в. возникли Несвижский и Слуцкий театры Радзивилов, в 70 – 80-е были созданы Слонимский театр

Михала Казимира Огинского, Гродненский театр Антония Тизенгауза, Ружанский и Дречинский театры Сапег, Шкловский театр Семёна Зорича.

Наибольшую известность приобрёл Слонимский театр М. Каз. Огинского. Он отличался огромными размерами, грандиозной вместимостью зрительного зала и великолепными возможностями художественного оформления спектаклей. Прогрессивная «машинерия» обеспечивала необычные эффекты, которые могли бы поразить воображение даже современного зрителя: на сцену свободно въезжала кавалькада лошадей, а при определённых манипуляциях сцена превращалась в озеро, по которому плавали небольшие лодки и бутафорские корабли.

Труппы белорусских магнатских театров, в состав которых входили чаще всего крепостные артисты, были отлично обучены. Благодаря высокому уровню мастерства гродненская балетная труппа стала позже основой Варшавского театра, а шкловская составила ядро театра в Санкт-Петербурге.

При множестве позитивных черт следует отметить, что магнатский театр был явлением замкнутым, по большей части дворцовым, не имевшим такого большого социального значения, как в других странах. Исчезновение белорусских магнатских театров совпало с крахом дворцовой придворно-аристократической культуры. Следовательно, периодом расцвета этого явления стало последнее тридцатилетие XVIII в.

Стимулы для открытия театров были различными. Так, создание театра в Несвиже было продиктовано желанием Радзивилов придать пышность своему двору, затмив при этом великокняжеский и королевский. Похожими стремлениями руководствовался С. Зорич, желая создать в Шклове подобие придворного театра Екатерины II. Слонимский театр возник благодаря увлечению М. Каз. Огинского музыкой, а Гродненский отразил интерес А. Тизенгауза к идеям Просвещения.

Репертуар придворных магнатских театров составляли преимущественно западноевропейские оперы и балеты. Весьма незначительную часть занимали в нём произведения национальных авторов.

Исполнительские коллективы формировались из профессиональных музыкантов, среди которых значительную часть составляли специально приглашённые для этой цели зарубежные исполнители. Местные музыканты (крепостные и вольные) были вначале в меньшинстве, но со временем их количество неуклонно росло. Белорусские артисты могли быть обучены за границей, куда их на свои средства отправлял магнат, или приобретали навыки пения, танца, игры на музыкальных инструментах от иностранцев прямо в капелле или оперно-балетной труппе.

Особую социальную группу среди артистов музыкального театра составляли великосветские музыканты-любители, к которым, в частности, относился и М. Каз. Огинский.

Первые музыкально-театральные представления ещё не были собственными операми и балетами. Их правильнее считать драматическими спектаклями с музыкой. Автором многих комедий и трагедий была аристократка Уршуля Радзивил. Ряд её произведений был поставлен в Несвиже в период с

1746 по 1758 гг. Это были драматические представления с песнями и танцами, которые представляли собой своего рода домашние постановки, характерные для любительского *усадебного театра*. Уршуля Франтишка из рода Вишневецких, жена известного магната Михала Казимира Радзивила «Рыбоньки», была высокообразованной женщиной, знавшей много иностранных языков. Она переводила на польский язык произведения Вольтера и Руссо и сама писала драматические произведения и музыку к ним. По сохранившимся сведениям, в её театре в Несвиже были поставлены одноактная опера «Счастливое несчастье» на мифологический сюжет и историко-легендарная опера в пяти актах «Слепая любовь не думает о последствиях». Автором музыки к ним был несвижский скрипач Ян Ценцилович. Сама Уршуля написала музыку к собственной комедии «Остроумная любовь».

Оперные и балетные спектакли ставились в Несвиже и Слуцке с 1755 по 1761 гг. Они часто включались в общую программу светских увеселений – танцев и охот, катаний на санях и маскарадов.

В западноевропейский репертуар белорусских магнатских театров 70 – 90-х годов XVIII в. входили оперы Дж. Паизиелло, Д. Чимарозы, П. Гульельми, Э. Дуни, Л. Блеза, П. Монсиньи, Ж.-Ж. Руссо⁴⁰. Собственно белорусский репертуар составляли оперы Михала Казимира Огинского, Матея Радзивила, приглашённого из Германии Яна Давида Голланда.

Чтобы представить особый мир аристократического общества того времени, отметим, что белорусские магнаты состояли в активной переписке со своими западноевропейскими соседями, находились в курсе всех политических и культурных событий, сами часто выезжали в Европу. Дружеские связи между европейской и белорусской аристократией давали магнатам возможность ставить в своих театрах все новинки, появлявшиеся на мировой оперной сцене. Особенностью репертуара местных магнатских театров того времени было неприятие радикальных явлений: оперы Моцарта считались новаторскими, «авангардными» по звучанию, в то время как русские комические оперы – излишне простоватыми.

Среди оперных жанров господствовала *комическая опера*. Она была своеобразным рупором идей Просвещения, создавая резонанс к идеям Руссо о воспитании нравов и о возврате к природной простоте. Благодаря этому возникла мода на «пейзанский» колорит, более характерный для сентиментализма. На территории Беларуси получили распространение все важнейшие жанры европейской комической оперы: итальянская опера-буффа, немецкий зингшпиль, французская комическая опера. Наиболее популярны были оперы Паизиелло «Служанка-госпожа» и Руссо «Деревенский колдун». Исполнение опер на языках оригинала (итальянском, французском, немецком) придавало музыкальному театру полилингвистический характер. Знаком возникновения первых *национальных опер* стало создание произведений на польском языке.

⁴⁰ Итальянские и французские композиторы XVIII в., авторы опер. Перу французского философа-просветителя Ж.-Ж. Руссо принадлежала популярная в то время опера «Деревенский колдун».

К местному оперному репертуару относятся, с одной стороны, произведения, созданные на белорусской земле, с другой – оперы, написанные композиторами белорусского происхождения за границами Речи Посполитой. Собственно белорусскими принято считать две оперы гамбургского композитора Я. Д. Голланда («Агатка, или Приезд господина», «Чужое добро никому не впрок»), оперу несвижского либреттиста и композитора М. Радзивила «Войт селения в Альбе» (1786) и ряд опер М. Каз. Огинского, созданных в Слониме с 1771 по 1788 гг. («Изменённый философ», «Силы мира», «Положение сословий», «Елисейские поля», «Цыганы»)⁴¹. Ко второй части местного репертуара можно с некоторой долей условности отнести оперу «Зелис и Валькур» Михала Клеофаса Огинского, созданную во Франции и посвящённую Наполеону, многочисленные оперы и мелодрамы композитора белорусского происхождения Осипа Козловского, долгое время работавшего в России и причисленного к основателям русской композиторской школы, а также созданную на рубеже XVIII – XIX вв. оперу «Фауст» Антония Генрика Радзивила, жившего в Германии и ставшего первым композитором, отожествившимся на музыкальное воплощение драмы великого Гёте.

Отметим, что комическая опера, являвшаяся основой репертуара магнатских театров, была наиболее демократичным жанром своего времени. Она в полной мере отразила присущий эпохе классицизма универсализм музыкального языка, основанного на простом и прозрачном гомофонно-гармоническом стиле. Своим особым светом гомофонно-гармонический склад ярко контрастировал с тёмными, сгущёнными «красками» барокко. Универсальный музыкальный язык классицизма стал общей основой для произведений Гайдна и Моцарта, Голланда и М. Радзивила. В Европе того времени определились страны-лидеры в области музыкального искусства, среди которых можно назвать Италию, Францию, Австрию и Германию, а также находившуюся в начале процесса формирования национальной композиторской школы Россию. В Беларуси второй половины XVIII столетия происходило ознакомление с новыми формами музыкального творчества (оперно-балетным театром, симфонией, сонатой, квартетом) и осуществлялась их ускоренная адаптация к местным художественным условиям, но не в национально-самобытном, а в подражательном общеевропейском плане.

Опера как синтетическое искусство воздействовала на развитие *оркестрового исполнительства*, содействовала повышению его уровня. Благодаря профессионализму капеллистов⁴² оперно-балетных театров стало возможным проводить в городах и усадьбах магнатов концерты симфонической музыки наиболее известных западноевропейских композиторов: И. С. Баха, Л. Боккерини⁴³, Г. Пуньяни⁴⁴, Я. Стамица⁴⁵, Й. Гайдна. Одновременно рас-

⁴¹ Большая часть белорусских опер XVIII в. утрачена. Сохранилась полностью лишь «Агатка» Голланда.

⁴² В XVIII в. достаточно большой ансамбль из разнообразных инструментов называли капеллой. Понятие «оркестр», сложившееся в творчестве Й. Гайдна, стали применять для обозначения подобных коллективов позднее.

⁴³ Луиджи Боккерини (1743 – 1805) – итальянский композитор и виолончелист. В творчестве отразил процесс формирования классического музыкального стиля, способствовал развитию симфонии, сонатной фор-

пространялось *камерно-инструментальное исполнительство*, как любительское, так и профессиональное⁴⁶.

Светское *музыкальное образование* в то время было прерогативой преимущественно высших слоёв общества. Белорусские аристократы имели возможность выезжать за границу или приглашать к себе именитых зарубежных педагогов. Не ставя перед собой цели получить по-настоящему профессиональное музыкальное образование, местные магнаты становились просвещёнными музыкантами-любителями (чаще всего инструменталистами-исполнителями), иногда отдавая дань композиторскому творчеству.

В Беларусь XVIII в. приезжали многие зарубежные музыканты-виртуозы, а также приглашённые магнатами наставники музыки. Среди них можно назвать Я. Дусика⁴⁷, Д. Альбертини⁴⁸, В. Живного⁴⁹ и мн. др. Росло исполнительское мастерство местных музыкантов, среди которых выдвинулись скрипачи Я. Ценцилович и Е. Баканович, работавшие в Несвижской капелле Радзивилов, скрипач и капельмейстер Л. Ситанский из Гродненской капеллы А. Тизенгауза и ряд других.

Интенсивное развитие музыкального исполнительства вело к формированию системы музыкального образования. Её профессиональную ветвь составляли «притеатральные» музыкальные школы, где работали авторитетные зарубежные и местные учителя. Любительское музыкальное образование, связанное с частными уроками, которые зарубежные исполнители давали местным магнатам, в последней трети XVIII в. дополнилось открытием первых музыкальных пансионатов, где воспитывались дети белорусской аристократии.

Воздействие оперно-балетного искусства испытал на себе и белорусский школьный театр. Эта форма театральной деятельности достигла во второй половине XVIII в. кульминационной точки развития. Школьные театры существовали при орденах иезуитов в Вильно, Полоцке, Гродно, Новогрудке, пиаров в Витебске и Лиде, базилианцев в Жировичах, доминиканцев в Забелах. Стремление создавать более профессиональные и яркие спектакли, используя достижения оперного искусства, привело к появлению нового вида музыкального искусства – *школьной оперы*. До нас дошла школьная опера

мы, камерно-инструментальных жанров. Автор многочисленных симфоний, концертов, сонат, квартетов, квинтетов и пр. сочинений.

⁴⁴ Гаэтано Пуньяни (1731 – 1798) – итальянский скрипач, композитор и дирижёр. Автор ряда опер, скрипичных концертов и большого количества камерно-инструментальных ансамблей.

⁴⁵ Ян (Иоганн) Стамиц (1717 – 1757) – чешский композитор, скрипач, дирижёр. Основатель Мангеймской школы, реформатор оркестра (ввёл валторны и кларнеты). С 1748 г. симфонии и концерты Стамица исполнялись в Германии и др. европейских странах. Автор 74 симфоний, 16 скрипичных и 16 клавирных концертов, сонат, квартетов.

⁴⁶ Подробнее об этом в книге: Капилов А. Л. Скрипка белорусская. – Мн., 1982.

⁴⁷ Ян Ладислав Дусик (1760 – 1812) – чешский пианист, органист, композитор, музыкальный педагог. Творчество, связанное с классическим стилем, предвосхищает некоторые черты романтизма. Автор сочинений во многих жанрах, среди которых наиболее известны 28 фортепианных сонат. Поставив фортепиано на эстраде боком к публике, осуществил переход от камерно-салонного исполнения к концертной игре.

⁴⁸ Джоаккино Альбертини (1748 – 1812) – итальянский композитор, автор опер, симфоний, камерных сочинений. В 80-х годах XVIII в. работал капельмейстером в Несвиже.

⁴⁹ Войтех Живный – чешский пианист и композитор, наставник Ф. Шопена

«Аполлон-законодатель, или Реформированный Парнас», принадлежащая перу Рафаила Вардоцкого, являвшегося, вероятно, преподавателем учебного заведения. Музыкальный язык этой мифологической оперы с морализаторским сюжетом полностью соответствует классическому стилю и отражает особенности освоения традиций европейского оперного искусства в белорусской музыкальной культуре⁵⁰.

Глава 4.

Композиторское творчество на белорусских землях во второй половине XVIII века

Композиторское творчество в Беларуси второй половины XVIII в. осуществлялось отечественными композиторами-любителями из магнатской аристократической среды. Ясно осознавая факт своего белорусского (литвинского⁵¹) происхождения, они в силу социального происхождения не могли опираться ни на язык своего народа (белорусский), ни на его музыкальное наследие (фольклор). Вместе с тем, сочинения национальных композиторов-любителей составили тот фундамент, на основе которого стало возможным национальное композиторское творчество первой половины XIX в.

К числу белорусских композиторов эпохи классицизма относятся Михал Казимир и Михал Клеофас Огинские, легендарный полководец, руководитель восстания 1794 г. Тадеуш Костюшко, Матей Радзивил, а также русский композитор белорусского происхождения Осип Козловский и немецкий композитор Ян Давид Голланд, работавший на территории Беларуси и ставший автором первой национальной оперы «Агатка».

Михал Казимир Огинский (1728 – 1800) – политический деятель, меценат, просвещённый любитель музыки и композитор, – был выходцем из древнего дворянского рода. Его родителями были трокский воевода Тадеуш Юзеф Огинский и Анна из рода Вишневецких. Михал Казимир получил разностороннее образование, сделал военную карьеру, неоднократно выбирался депутатом сейма и активно участвовал в политической жизни. Дипломатическая должность гетмана Великого княжества Литовского давала возможность часто бывать за границей. В 50-е годы XVIII в. М. Каз. Огинский посетил Берлин, Вену, Париж и Петербург, в 80-е – Аахен, Брюссель, Амстердам, Гаагу, побывал в культурных центрах Англии, в 90-е – находился в Пруссии и Силезии, после чего вернулся на территорию Великого княжества (в Вильно и Варшаву). За время путешествий гетман завязал личные контакты с коронованными особами, а также с известными философами, писателями, художниками и музыкантами. Он увлекался французской и английской культурой,

⁵⁰ Анализ оперы Р. Вардоцкого «Аполлон-законодатель» содержится в книге: Музыкальный театр Беларуси: Дооктябрьский период. – Мн., 1990.

⁵¹ Термин указывает на принадлежность к Великому княжеству Литовскому, которое на тот момент являлось конфедеративным политическим образованием, входившим в Речь Посполитую.

идеями энциклопедистов и мистическими философско-теологическими учениями, в частности, масонством.

По сохранившимся свидетельствам, ещё в конце 40-х годов XVIII в. Михал Казимир значительно расширил свои владения, в которые вошли как польские, так и белорусские земли (на Пинщине). После брака с Александрой Сапегой в 1761 г. он получил Слонимскую экономию и начал активную меценатскую деятельность на Слонимщине. За короткое время по его инициативе строится канал, который связал бассейны Балтийского и Чёрного морей, прокладываются дороги через полесские болота, открываются мануфактуры и типографии. Наконец, к середине 80-х годов Огинский основывает в Слониме центр искусств с грандиозным театром для постановки опер и балетов.

В Слонимском театре было две оперно-балетных труппы и высокопрофессиональный оркестр, который современники сравнивали с Мангеймским⁵². В эту «усадьбу муз» съезжались известные западноевропейские и местные архитекторы, художники, композиторы, дирижёры, певцы, исполнители-инструменталисты. В школе при театре получали образование талантливые музыканты и танцоры, некоторые из которых позже могли стажироваться за границей.

Деятельность Михала Казимира Огинского – представителя духовно-интеллектуальной элиты Великого княжества, входившего в самые высокие политические круги, – поражает своими масштабами. Тем не менее, по свидетельствам современников, он обладал некоторым тщеславием и амбициозностью, отличался политической наивностью. Вместе с тем, Михал Казимир разнообразно проявил себя в творчестве. Он хорошо рисовал, писал стихи и оперные либретто, сочинял музыку, играл на нескольких музыкальных инструментах.

Исполнительское мастерство М. Каз. Огинского было достаточно высоким. В юношеские годы он брал уроки у известных западноевропейских скрипачей. Затем продолжил совершенствовать своё мастерство дома: солировал в скрипичных концертах, исполнял партию первой скрипки в домашнем оркестре. Будучи любителем камерного музицирования, музыкант участвовал в исполнении струнных квартетов Гайдна, Боккерини, Стамица.

Помимо скрипки Михал Казимир владел искусством игры на кларнете, за что получил от современников прозвище «гетман-кларнет». Известно также, что он был замечательным арфистом и внёс изменения в технические характеристики этого инструмента. Игра на арфе белорусского музыканта-любителя вызвала восхищение Дидро, по предложению которого Огинский написал статью об арфе в «Энциклопедию, или толковый словарь искусств и ремёсел». Дружеские отношения связывали гетмана с Гайдном, которому он предложил сюжет оратории «Сотворение мира».

⁵² Мангеймский оркестр (для своего времени очень большой, с расширенной струнной группой) существовал с середины XVIII в. Объединил ряд первоклассных музыкантов, стал основой творческого и исполнительского направления (мангеймской школы), сыгравшего важную роль в формировании симфонии и камерного ансамбля на пути к венскому классицизму.

Разнообразным было и музыкальное творчество Огинского. По косвенным свидетельствам, он являлся автором названных ранее пяти опер, партитуры которых не сохранились. В настоящее время найдены и введены в современную музыкальную практику 12 песен без аккомпанемента в рукописи 1770 г. и 14 песен в сопровождении двух скрипок и баса, опубликованных в варшавских изданиях 1768 г. Данный опус получил известность как цикл песен «Да Касі», написанных на собственные слова. Эти лаконичные песни выражают идеи простоты и естественности, свойственные эпохе. Объединяющий образ цикла – молодая крестьянка Кася, вдохновляющая утончённого юношу-философа, от имени которого ведётся рассказ, на создание лирических и поучительных, философских и юмористических музыкальных зарисовок. Названия песен («Аб шчырым сэрдцы», «Неспадзяваны добры дзень», «Коцік – верабей», «Аб плаванні», «Розныя густы», «Аб масках» и др.) свидетельствуют об оттенках настроений и отражают поучительный опыт, который рассказчик извлекает из разнообразия жизненных явлений.

Для своих песен М. Каз. Огинский избирает традиционную куплетную форму. Их мелодика представляет собой типичный образец классического стиля и обладает характерными закруглёнными окончаниями. Следует отметить, что вокальная партия, вероятно, для лёгкости исполнения, дублирована скрипкой. В ритме песен присутствуют фигуры полонеза и менуэта. Прозрачная фактура усложняется только во вступительных и заключительных отыгрышах-ритурнелях. В создании художественного образа каждой миниатюры главенствует певческий голос.

В 12 рукописных песнях отсутствуют черты цикличности. Их содержание также в полной мере отражает несколько сентиментальный дух эпохи, где философские размышления («Сэрдца і розум», «Аб філасофіі», «Аб лёсе») чередуются с пасторальными мотивами («Пастушка»), жизнелюбивые сюжеты (застольная «Бахус») дополняются портретными зарисовками («Дзяўчынка», «Анэтка», «Кася», «Лізэтка», «Антак»).

Из инструментальных сочинений Огинского найден Полонез для скрипки и фортепиано, который был опубликован в «Курьере варшавском» в 1902 г. Этот полонез основан на популярной мелодии, которую использовал в своём полонезе другой композитор XVIII в. О. Козловский.

Михал Клеофас Огинский (1765 – 1833) – автор всемирно известного полонеза «Прощание с родиной», композитор, которого польские музыковеды считают предшественником Ф. Шопена, – приходился племянником Михалу Казимиру Огинскому и всегда чувствовал себя патриотом родной земли. В мемуарах, изданных во Франции и Польше, он писал: «Происходя из литвинского рода, я родился в Польше, в деревне моих родителей, за семь миль от Варшавы... Самые известные роды в Польше происходят преимущественно из Литвы. Чарторыйские, Радзивилы, Огинские, Сапеги, Тышкевичи, Пацы, Сангушки – это литвины»⁵³.

⁵³ Цитируется по книге: Дадзіёмава В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. – Мн., 2001. – С. 88 – 89.

Известный политический деятель, музыкант и композитор родился 25 сентября 1765 г. в имении Гузов под Варшавой. Его родителями были Андрей Огинский и Павлина из рода Шембеков. Отец Михала Клеофаса был дипломатом и в течение ряда лет являлся послом Речи Посполитой в Австрии и Голландии. Благодаря этому семилетнему Михалу посчастливилось посетить Венскую оперу, что произвело на него неизгладимое впечатление.

Семью М. Кл. Огинского можно считать музыкальной: среди родственников хорошим музыкантом был дядя Михал Казимир, сестра Михала Клеофаса Юзефа также серьёзно занималась музыкой. Музыкальное образование Михал Клеофас дал и своим детям – дочери Амелии и сыну Франтишеку Ксаверию, ставшему впоследствии автором нескольких полонезов и романсов.

В 1772 г. отец Михала был назначен послом в Вену и на один год взял с собой семью. Но с 1773 г. мать с сыном вернулись в Гузов, где Михал Клеофас смог получить систематическое домашнее образование. Под руководством французского гувернёра Жана Ралея он изучил иностранные языки, гуманитарные и естественные науки. В качестве учителя музыки к нему был приглашён известный в будущем композитор, а ныне шестнадцатилетний юноша Осип Козловский. Совместные занятия, продолжавшиеся с 1773 по 1786 гг., положили начало долгой дружбе. Козловский учил Огинского игре на клавире и скрипке, теории и истории музыки, композиции, сумев дать ему основательные музыкальные знания. Учитель и ученик вместе посещали резиденцию М. Каз. Огинского в Слониме, где присутствовали на театральных постановках и концертах капеллы. Это также повлияло на склонность Михала Клеофаса к музыке, хотя профессия музыканта в то время считалась недостойной аристократа.

М. Кл. Огинский сделал стремительную политическую карьеру – ему не было и двадцати лет, когда он стал депутатом сейма, в двадцать пять он занял должность посла. В 1790 – 1791 гг. работал в Голландии и Англии, Франции и Германии. Позже был послом в разных странах Европы – в Австрии, Италии, России. Везде Огинский стремился ознакомиться с музыкальной жизнью страны, проникнуться её духом. Он был лично знаком с Гайдном и Моцартом, брал уроки у знаменитых исполнителей – Б. Кампаньоли⁵⁴, Дж. Виотти⁵⁵, П. Байо⁵⁶, Ш. Лафона⁵⁷, слушал игру Д. Тица⁵⁸, Ж. Кардона⁵⁹, Э. Ванжуры⁶⁰.

⁵⁴ Бартоломео Кампаньоли (1751 – 1827) – итальянский скрипач и композитор, один из последних представителей итальянской скрипичной школы XVIII в. Автор скрипичных концертов, сонат, дуэтов и др.

⁵⁵ Джованни Батиста Виотти (1755 – 1824) – итальянский скрипач и композитор, крупнейший представитель классицизма в скрипичном искусстве, автор многих инструментальных сочинений.

⁵⁶ Пьер Байо (1771 – 1842) – французский скрипач, композитор, педагог, музыкальный писатель. Солист-виртуоз и мастер квартетной игры, автор многих скрипичных (концертов, вариаций, этюдов) и камерно-инструментальных произведений (квartetов, трио).

⁵⁷ Шарль Лафон (1781 – 1839) – французский скрипач, виднейший представитель французской классической скрипичной школы. Автор скрипичных концертов, вариаций, рондо и др. сочинений.

⁵⁸ Диц Тиц (1742 – 1810) – немецкий скрипач и композитор, виртуоз на виоль д'амур. С 1762 г. был капельмейстером Венской оперы, обучался композиции у Й. Гайдна. С 1771 г. работал в России, обучал игре на скрипке будущего императора Александра I. Концертировал во многих европейских городах. Автор струнных квартетов, скрипичных сонат, песен, романсов.

С 1792 г. Михал Казимир состоял на должности подскарбия Великого княжества Литовского. В 1794 г. он стал участником восстания Т. Костюшко. События восстания застали его в Новогрудке, откуда он направился в Вильно. Заменив свой старый княжеский герб девизом «Свобода, верность, независимость», он в составе войск, сформированных на собственные средства, принял активное участие в боевых акциях повстанцев на территории Беларуси, где находились его родовые владения (в Солах, Воложине, Ивенце). Не надеясь на победу, он оставался с повстанцами до конца.

После разгрома восстания Огинский был лишён всех владений и эмигрировал за границу. Под чужими именами он скитался по Риму, Константинополю, Парижу, Гамбургу, Венеции и Варшаве. Рассчитывая на возрождение Великого княжества с помощью Наполеона, он написал в его честь оперу «Зелис и Валькур, или Бонапарт в Каире» на собственное либретто.

После смерти Екатерины II отношение к повстанцам смягчилось, а во время воцарения Александра I Огинский получил возможность вернуться на родину. После присяги на верность русскому императору он в 1802 г. приезжает в Петербург, надеясь договориться с Александром I о возрождении Великого княжества Литовского. Потерпев неудачу в этом предприятии, М. Кл. Огинский добивается успеха в имущественных делах – ему возвращают родовые имения.

В Петербурге Огинский вращался в высших кругах русской знати, выступал в аристократических салонах. Его полонезы звучали на балах, огромным спросом пользовались венские, берлинские и лейпцигские издания его музыки. Протекцию белорусскому аристократу оказал О. Козловский, руководивший на тот момент музыкальной жизнью русской столицы. Он же содействовал изданию в России полонезов и романсов Огинского на французские и итальянские тексты.

В том же 1802 г. М. Кл. Огинский переехал в своё имение Залесье неподалёку от Сморгони, где оставался на протяжении 20 лет. За это время Залесье стало крупным культурным центром. Будучи любителем квартетной игры, Михал Клеофас много музицировал в ансамбле с испанским скрипачом П. Эскудеро и О. Козловским, исполнявшим виолончельную партию. Частым гостем в его доме был также итальянский певец Полиани⁶¹. В это время Огинский сочиняет камерно-вокальные и инструментальные миниатюры, а также пишет музыкально-эстетические заметки, вошедшие позже в его книгу «Письма о музыке».

⁵⁹ Жан Батист Кардон (1760 – 1803) – французский арфист, композитор и педагог. С 1780 г. придворный арфист в Париже, с 1790 – в Петербурге. Участник придворного камерного ансамбля в составе Д. Тица (скрипка), А. Дельфино (виолончель), Ж. Кардона (арфа) и Э. Ванжуры (клавикорд). Автор ряда произведений для арфы, имевших значение для развития виртуозной игры.

⁶⁰ Эрнест Ванжура (около 1750 – 1802) – композитор и клавесинист чешского происхождения, с 1783 г. живший в России. Участник придворных камерных концертов, автор комической оперы на либретто Екатерины II и ряда инструментальных сочинений, которые не сохранились.

⁶¹ По сведениям из книги: Цеханавецкі А. Міхал Казімір Агінскі і яго “Сядзіба музаў” у Слоніме. – Мн., 1993. – С. 26.

Активной была и меценатская деятельность М. Кл. Огинского. В Залесье, Сморгони и Молодечно он открыл на свои средства школы для местной молодёжи, передал свои книги в местные библиотеки, заботился об уменьшении налогов с крестьян. Довольно часто бывая в Вильно, он готовил к изданию свои полонезы и романсы (вышли в Вильно в 1817 г.), наладил связи с местной интеллигенцией и включился в работу Виленского университета, добивался амнистии для общественного деятеля и учёного Яна Снядецкого.

В 1808 – 1809 гг. Михал Клеофас с семьёй посетил Францию и Италию. Здесь он встречался с Наполеоном, с литвинско-польскими масонами, начал разрабатывать проект объединения литовско-белорусских земель в составе Российской империи. Приняв во время войны 1812 г. сторону России, он по окончании военных действий вновь вернулся в Залесье.

В 1822 г. Огинский навсегда покидает Беларусь. Последние годы жизни он провёл в Италии, где занимался литературной и музыкально-редакторской деятельностью. Здесь же он издал свои последние произведения, мемуары и «Письма о музыке». В 1833 г. М. Кл. Огинский скончался.

Белорусский меценат всегда понимал любительский характер своего музыкального творчества. В «Письмах о музыке» он скромно отмечал, что лишь записывал свои импровизации, ничего потом не изменяя. Возможно, именно в этом состоит секрет притягательности его произведений – они искренни и просты, сочетают в себе черты классической музыкальной лексики и сентименталистской образности.

Важное место в творческом наследии Огинского занимают *полонезы*, которые композитор писал на протяжении всей жизни. Среди 26 образцов этого жанра есть пасторальные, помпезно-торжественные, фанфарные и углублённо-созерцательные. Фактурные решения полонезов колеблются от крайне простых (мелодия и аккордовое сопровождение) до насыщенных темброво-регистровыми эффектами. По форме сочинения Огинского традиционны – они преимущественно трёхчастные с контрастными средними разделами. Лиризм и психологическая направленность полонезов сближают эти произведения со стилем романтиков. Среди других фортепианных сочинений композитора известны вальсы, мазурки, галоп и менуэт.

Романсы и песни являются второй по значимости жанровой сферой. Известно 18 романсов и песен на польские, французские и итальянские тексты, написанные либо самим автором, либо европейскими поэтами А. Гурецким, Д. Перучини, Й. Эсменаром. Круг тем, характерных для рубежа XVIII – XIX веков, сочетает ясность классической эпохи с тревожными настроениями романтизма. Это счастливая любовь («Устала ўжо сонца ў небе», «Хай нас любасць паяднае»), неразделённое чувство («Мінулі шчасця дні», «Змоўкні ўжо»), столкновение сладких мечтаний с жестокой реальностью («Абуджэнне») и тоска по родному дому («Родная вёска»). Среди романсов есть образцы, написанные в традиционной куплетной форме, но встречаются и свободные композиции, в которых музыка следует за словесным текстом. Музыкальный язык этих сочинений объединил черты западно-европейской оперной лексики и славянской песенности. Он содержит много

интонационных предвидений, реализовавшихся позже в творчестве Глинки и Шопена, Булахова и Верстовского, Алябьева и Чайковского.

Единственная опера Огинского «Зелис и Валькур» (на французский текст) была написана в 90-е годы XVIII в. Её сюжет напоминает «Похищение из сераля» Моцарта и рассказывает об освобождении Наполеоном из плена арабской девушки и французского офицера. Партитура этой оперы, хранящаяся в Кракове, свидетельствует о достаточно высоком композиторском мастерстве Огинского. Опера компактна, содержит увертюру, несколько арий, балет и апофеоз-славление в честь Наполеона. Помимо воздействия итальянской оперной стилистики, в музыке оперы присутствуют ориентальные элементы (восточные лады) и используются турецкие музыкальные инструменты.

Примером музыкально-эстетической деятельности М. Кл. Огинского являются «Письма о музыке». Эта книга написана в свободной риторически-диалогической форме высказывания с обращением к условному адресату – единомышленнику или оппоненту. Наибольшую ценность представляют зарисовки музыкальной жизни тех стран, где довелось побывать автору, замечания об истории музыкального исполнительства и портреты многих композиторов и музыкантов.

Первые два письма посвящены собственному творчеству, размышлениям о его любительском характере и причинах популярности. В третьем письме Огинский излагает историю музыки разных стран мира от древних дохристианских культур до современности, захватывая обширный географический ареал от Египта, Турции, Италии, Германии, Канады, Швейцарии до Речи Посполитой и России. При обилии ошибочных и необоснованных суждений это письмо подкупает непосредственностью взгляда на рассматриваемые явления. Четвёртое письмо содержит галерею портретов европейских (прежде всего итальянских) композиторов. Огинский особо выделяет талант Россини, при этом обращая внимание на малоизвестных сегодня музыкантов, и демонстрирует огромный кругозор в области оперы. Заключительное пятое письмо посвящено музыкальным инструментам исполнителям. В поле зрения автора попадают фортепиано, скрипка, арфа и виолончель. Исторической ценностью обладают заметки об игре Паганини и рассказ о славянских музыкантах: Матвее Виельгорском, Марии Шимановской, Антонии Генрике Радзивиле, Кароле Курпинском и Осипе Козловском.

Музыкальное и публицистическое творчество М. Кл. Огинского является ценнейшим памятником белорусской музыкальной культуры.

Проблема музыкального творчества **Тадеуша Костюшко** (1746 – 1817) в настоящее время исследована не до конца. Известно, что руководитель восстания 1794 г. хорошо владел навыками игры на клавире (приобретёнными, вероятно, в годы учёбы в Варшавской рыцарской школе) и в конце XVIII в. сочинил Полонез для голоса и фортепиано, который стал очень популярным. Этот полонез имеет все мелодические, метроритмические и формообразующие признаки жанра, а по образному содержанию находится на пути к психологизму и картинности, свойственным произведениям романтической эпо-

хи. Помимо Полонеза Т. Костюшко принадлежат некоторые сочинения, возникшие в революционной среде. Это два военных марша, сохранившиеся в редком издании XIX в. Словесный текст второго марша «Наш Касцюшка слаўны быў», сочинённый, вероятно, позже событий восстания, бытовал потом в народной среде с разными мелодиями.

Одним из ярких представителей белорусского музыкального любительства второй половины XVIII в. был **Матей Радзивил** (1751 – 1821) – талантливый поэт, композитор, общественный деятель, много лет живший в Несвиже. Он происходил из шидловецкой ветви рода Радзивилов, был сыном Левона Михала и Анны Людвиги, урождённой Мыцельской. После смерти отца мать вышла замуж за гетмана литовского, воеводу виленского князя Михала Казимира Радзивила («Рыбоньку») – владельца Несвижа, создателя оперно-балетного театра и капеллы. Детство мальчика прошло в этом центре муз, где Матей приобрёл и музыкальное образование.

После окончания образования в 1770 г. М. Радзивил отправился посмотреть мир. Он побывал в Дрездене, Гданьске, Праге, Карловых Варах, знакомился с достижениями музыкального искусства.

В конце 70-х годов Радзивил возвращается в Несвиж, где много общается со своим сводным братом Каролем Станиславом Радзивилом («Пане Коханку») – крупным меценатом, содействовавшим подъёму Несвижского театра. В это время в театре работали такие мировые знаменитости, как Д. Альбертини и Я. Дусик, на сцене ставились оперы Паизиелло, Чимарозы, Сарти и Голланда. Несвижская капелла почти ежедневно давала концерты, где в числе прочих звучали произведения Гайдна.

В 80-е годы Матей Радзивил стал каштеляном виленским и получил земли на Новогрудчине и в других местах Беларуси и Польши. Тогда же активизировалась творческая деятельность мецената – он создал либретто оперы «Агатка», поставленной в Несвиже в 1784 г., а в 1786 г. написал оперу «Войт селения в Альбе», где был либреттистом, композитором и исполнителем одной из главных ролей.

В 1790 г. М. Радзивил был назначен опекуном над малолетним Домиником, который после смерти отца, «Пане Коханку», остался единственным наследником всех земель. Из-за этого Матей Радзивил был вынужден остаться в Несвиже во время второго раздела Речи Посполитой. Тем не менее, он поддержал восстание Т. Костюшко, вооружил несколько повстанческих отрядов, а крестьянам, которые решили примкнуть к восставшим, дал вольную. М. Радзивил оставался в Несвиже до конца своих дней, там и был похоронен.

Из музыкального творчества композитора-любителя известны дивертисмент и 6 полонезов для камерного оркестра, 3 фортепианных полонеза, серенада для струнного квартета и соната для скрипки и фортепиано. Эти произведения, написанные в 1788 – 1797 гг., имеют посвящение саксонскому курфюрсту Антонию и принцессе Анне, с которыми Радзивил был дружен. Все произведения едины по стилю. Для них характерны светлые образы, простые средства выразительности, чёткие формы и всепроникающая консонантность.

6 полонезов для камерного оркестра, датированные 1788 г., – самые ранние оркестровые образцы этого танца в Европе. Все полонезы написаны в сложной трёхчастной форме. Состав оркестра невелик: в него входят по две флейты, валторны и скрипки, фагот и виолончель, в некоторые пьесы добавлены два кларнета. Наиболее интересен Полонез № 1 «Охота». В его оркестровый состав включены альт, охотничий рог и барабан. В партитуре содержатся ремарки, конкретизирующие программный замысел: галоп лани, охота на медведя, оглушительный взрыв, триумф охотников. Звукоизобразительные средства (сигналы валторны и охотничьего рога), тем не менее, не разрушают связи с жанровым первоисточником. Это своего рода полонез-картина, полонез-сцена.

Фортепианные полонезы очень лаконичны, просты по фактуре. Они напоминают пьесы для домашнего музицирования.

Серенада для струнного квартета написана в форме вариаций на тему, напоминающую медленные темы гайдновских квартетов. Здесь не соблюдены каноны жанра (произведение одночастно в отличие от многочастных серенад), но присутствует характерное приподнятое настроение.

В Сонате для скрипки и фортепиано М. Радзивил вновь отступает от принципов жанра. Это светлое по образам произведение написано в довольно свободной форме. Радостное *Allegro* сменяется шаловливо-подвижным *Allegretto*, за которым следуют *Andante sostenuto*, стремительное *Allegro* и повтор первой части, выполняющий роль энергичного заключения.

Дивертисмент для оркестра состоит из трёх частей: *Allegro moderato* – *Adagio* – *Allegro scherzando*. Для музыкального языка произведения характерно воздействие классического стиля, полётные темы, напоминающие стиль мангеймцев, ясная тонико-доминантовая гармония, прозрачная фактура и симметрия формы.

Все перечисленные сочинения (ввиду их непритязательности) можно отнести к образцам бытового музицирования, которые вобрали в себя черты музыкальной стилистики эпохи.

Одним из виднейших композиторов своего времени был **Осип Козловский** (1757 – 1831) – выходец из семьи белорусских дворян. В России О. Козловский был причислен к основателям национальной композиторской школы. Он является автором прославленного гимна «Гром победы, раздавайся» (на слова Г. Державина, 1791), множества оркестровых, музыкально-театральных и камерных произведений.

Осип Антонович Козловский родился на Славгородчине, на хуторе Козловский около бывшего Пропойска, в небогатой дворянской семье. Музыкальную одарённость мальчика заметил его дядя, В. Ф. Трутовский – известный музыкант, камер-гуслист при дворе Екатерины II, собиратель русских народных песен. Он отвёз семилетнего Осипа на учёбу в Варшаву, в капеллу при соборе св. Яна, где Козловский приобрёл навыки хориста, скрипака и органиста. С 1773 по 1786 г. музыкант работал наставником в доме графов Огинских, обучая Михала Клеофаса и его сестру Юзефу. С 1786 по 1796 г. О. Козловский служил офицером русской армии, был участником взя-

тия Очакова. После зачисления в свиту князя Г. Потёмкина он был переведён в Петербург. Здесь в 1791 г. создал торжественный полонез «Гром победы, раздавайся», после чего приобрёл известность как композитор. С 1799 г. Козловский служил в Дирекции императорских театров вначале в должности инспектора, а с 1803 г. – директора музыки. Он руководил оркестрами, организовывал придворные празднества, наблюдал за подготовкой музыкантов в театральном училище. В 1819 г. вследствие тяжёлой болезни композитор оставил службу и, по-видимому, прекратил творческую деятельность. В 20-х годах XIX в. музыкант ненадолго посетил Беларусь. Он побывал в Залесье, в имении М. Кл. Огинского, и в усадьбе мецената Л. Рокицкого в Городищах, где участвовал в домашних концертах и давал уроки скрипичной игры родственнику Рокицких, отцу будущего белорусского композитора М. Ельского Карлу Ельскому. Скончался О. Козловский в Петербурге в 1831 г.

Известность композитору принесли симфонические и фортепианные полонезы, ставшие предвестием русского классического романса «Российские песни» для голоса и фортепиано (на слова Г. Державина, А. Сумарокова, Ю. Нелединского-Мелецкого и др. русских поэтов), ряд опер, мелодрам⁶² и музыка к трагедиям В. Озерова, Я. Княжнина, П. Катенина⁶³ и др.

За свою жизнь О. Козловский создал множество произведений. Все свои сочинения он подписывал «любитель», хотя, в сущности, являлся высокопрофессиональным композитором. Причиной этого было социальное происхождение музыканта: он был обедневшим дворянином, постоянно нуждавшимся в меценатской поддержке, и если для М. Кл. Огинского сочинение музыки было скорее прихотью, то для О. Козловского оно являлось насущной необходимостью.

Произведением, которое характеризует связи Козловского с событиями в Великом княжестве Литовском и Речи Посполитой, является написанный в 1798 г. «Реквием» памяти короля Станислава-Августа Понятовского.

Немецкий композитор **Ян Давид Голланд** (1746 – 1827) вошёл в историю белорусской музыки как автор первой национальной оперы «Агатка»⁶⁴, написанной на либретто белорусского мецената, либреттиста и композитора М. Радзивила.

Ян Давид Голланд родился 17 марта 1746 г. в немецком городе Сент-Андреасберге. Не сохранилось сведений о том, где он получил музыкальное образование. Известно лишь, что с 1771 г. он жил в Гамбурге. В этом городе он с 1776 г. занял должность директора музыки гамбургского кафедрального собора, где Я. Д. Голланду посчастливилось работать в содружестве с Ф. Э. Бахом⁶⁵. С середины 70-х и до начала 80-х годов XVIII в. симфонии,

⁶² Мелодрама – драматический спектакль с развитым музыкальным сопровождением.

⁶³ Русские драматурги конца XVIII – начала XIX вв., сыгравшие важную роль в развитии театрально-драматического искусства.

⁶⁴ Считать оперу национальной, несмотря на зарубежное происхождение композитора, позволяет, во-первых, фактор использования польского языка (государственного в Речи Посполитой) в либретто, во-вторых, универсализм музыкального языка, характерный для эпохи классицизма.

⁶⁵ Карл Филипп Эммануэль Бах (1714 – 1788) – известный немецкий композитор и клавесинист, второй сын И. С. Баха, получивший прозвание «берлинский» или «гамбургский» Бах.

кантаты, оратории, вокальные и инструментальные пьесы Голланда постоянно исполнялись в концертах.

В 1782 г. по неизвестным причинам композитор переехал в Речь Посполитую. Здесь он принял предложение о работе при дворе владельца Несвижа Кароля Радзивила («Пане Коханку»). В Несвиже Голландом были созданы комические оперы «Агатка, или Приезд господина», «Чужое богатство никому не впрок», балет «Орфей и Эвридика», струнный квартет и кантата, посвящённая его покровителю Каролю Радзивилу. Известно, что в 1790 г. музыкант работал в Гродно и Варшаве, а с 1802 г. на протяжении последующих 23-х лет преподавал теорию музыки на факультете литературы и свободных искусств Виленского университета. Опыт педагогической деятельности он обобщил в музыкально-теоретической работе «Академический трактат о настоящем искусстве музыки». В университете Голланд руководил также хором и оркестром. Из произведений этого периода известны шестиголосный канон, посвящённый русскому императору Николаю I (1826), и разнообразные клавирные пьесы (прелюдии, рондо, полонез, марши), сочетающие в себе классические и сентименталистские черты. Умер Я. Д. Голланд в Вильно в 1827 г.

Большое значение для белорусской музыкальной культуры имеет комическая опера Я. Д. Голланда «Агатка, или Приезд господина». Её премьера состоялась 17 сентября 1784 г. в Несвиже и была приурочена к приезду короля Станислава-Августа. Популярность этой оперы была так велика, что после премьеры она в течение сорока лет не сходила со сцен Варшавы, Кракова, Люблина, Познани и Львова.

Жанр произведения авторы (композитор Я. Голланд и либреттист М. Радзивил) определили как «оперетка». В этом определении отразились типичные черты комической оперы того времени (на манер французской), которая помимо развитых вокальных номеров включала в себя разговорные диалоги. Содержание «Агатки» также соответствовало непритязательным сюжетам комических опер. Молодая крепостная крестьянка сирота Агатка любит деревенского парня Антека Цалку. Их браку пытается помешать подстароста Пияшка, который хочет выдать Агатку замуж за другого – Антека Гайдака. Цель комических недоразумений возникает из-за одинаковых имён персонажей. Влюблённой паре стараются помочь опекун девушки Валенты и старая служанка Платюхова, но их усилия оказываются напрасными. Лишь мудрый господин, владелец деревни, разрушает интригу Пияшки и дарит счастье влюблённым. Финалом оперы становится прославление справедливого господина.

В сюжете были ясно выявлены линии, характерные для опер того времени: лирико-идиллическая (любовь крестьянской пары, описанная как пасторальная сценка), драматическая (препятствия на пути влюблённых к счастью), комедийно-сатирическая (сконцентрированная в образах Валенты, Пияшки и Платюховой) и панегирично-дидактическая (вмешательство доброго господина, которое разрешает все противоречия). Вместе с тем, в «Агатке» ясно ощущался местный колорит, проявившийся как в характерном

социальном конфликте времён крепостного права, так и в способе его преодоления. Так, на землях Беларуси надежда на справедливый общественный строй ассоциировалась с союзом просвещённого монарха и высокоморальной магнатско-шляхетской аристократии.

Опера состоит из трёх действий. Чёткая композиционно-драматургическая структура выстроена в соответствии с классическим принципом «трёх единств» (места, времени и действия). Музыкальный язык оперы близок нормам классического стиля, хотя в арии Валенты из первого действия ощущается славянский колорит. Наиболее развёрнутыми музыкальными характеристиками наделены Агатка и Антек Цалка (они показаны в нескольких ариях и ансамблях). Стилистика их музыкальной речи близка итальянским оперным ариям, отличается благородством и изысканностью интонаций.

Ансамблевые и хоровые эпизоды «Агатки» решены в традициях лирико-комических опер. Так, финальный хор строится по принципу водевильных куплетов, где сольный запев каждого персонажа чередуется с хоровым припевом.

В «Агатке» использован небольшой состав оркестра (гобои, валторны, трубы и струнная группа). Увертюра, тематически не связанная с содержанием оперы, создаёт праздничное настроение и предвосхищает счастливую развязку.

«Агатка» Я. Д. Голланда заложила основу для развития традиций белорусского музыкального театра, став первым оперным сочинением, посвящённым местным героям и отразившим (пусть и не на уровне музыки) местный колорит.

Таким образом, в творчестве композиторов, работавших на территории Беларуси во второй половине XVIII в., нашли отражение основные жанры музыкального искусства. Белорусскими композиторами-любителями при участии зарубежных и русских профессионалов были созданы первые оперы, балеты, оркестровые сочинения, инструментальные миниатюры, романсы и песни.

Глава 5

Пути развития музыкального искусства Беларуси в эпоху романтизма (первая половина XIX века)

После присоединения территории Беларуси к России, произошедшего в результате трёх разделов Речи Посполитой в конце XVIII в., начинается новая эпоха в истории белорусской музыкальной культуры. Условия политической жизни Беларуси на правах Северо-Западного края Российской империи и практика постепенной русификации оказывают негативное влияние на процесс развития белорусского искусства. Национальное угнетение вызывает волну шляхетского освободительного движения, которая заканчивается восстанием 1830 г. и его подавлением. Указом от 18 июля 1840 г. царь Николай I

запрещает употребление слов «белорус» и «белорусский». Таковы основные события исторической жизни Беларуси первой половины XIX в. Условной границей этого периода является начало 60-х годов как время накануне нового национально-освободительного восстания.

Вместе с тем, с присоединением к России в Беларуси начинается интенсивное развитие промышленности, сельского хозяйства и торговли, открываются русские типографии, издаются новые газеты, учебная и художественная литература. В результате создаются более стабильные условия и для существования музыкальной культуры.

Первая половина XIX столетия – века романтизма в европейском искусстве, – стала для Беларуси временем одной из наиболее ярких попыток формирования национальной композиторской школы. Эта попытка не смогла увенчаться успехом в условиях неблагоприятных для национальной культуры геополитических процессов, но факт того, что она была предпринята, заслуживает самого пристального внимания.

Романтические тенденции в белорусском искусстве первой половины XIX в. выразились в интересе к национальной истории и к народному творчеству. Уроженец Случчины писатель и этнограф П. Шпилевский обращает внимание общественности на быт и жизнь белорусов в своих многочисленных очерках и статьях в русской и белорусской периодической печати. Белорусские писатели, такие как Я. Чечот, Я. Барщевский, В. Дунин-Марцинкевич, А. Рыпинский и В. Коротынский, впервые ориентируются на живой белорусский язык и используют в своём творчестве фольклорные мотивы. Это нашло отражение и в наиболее значительных достижениях белорусской литературы того времени – анонимных поэмах «Энеида наизнанку» и «Тарас на Парнасе».

Романтические веяния проявляются и в белорусской живописи, в картинах художников Я. Даммеля, Ю. Алешкевича, К. Русецкого, Н. Орды, И. Хруцкого и др.

Градостроительные работы XIX в. – расширение и спрямление улиц, создание площадей, парков и скверов, – вносят планомерность и законченность в архитектурный облик городов.

Музыкальная жизнь Беларуси переживает подъём, связанный с её общей демократизацией. Особое значение приобретают публичные концерты. В городах и местечках, имениях и храмах проводятся концерты симфонической, камерно-инструментальной, ораториальной музыки. Исполняются симфонии и оратории Гайдна, Моцарта и Бетховена, камерно-инструментальные сочинения И. Плейеля⁶⁶, Л. Боккерини⁶⁷, К. Станица⁶⁸.

⁶⁶ Игнац Плейель (1757 – 1831) – австрийский композитор, музыкальный издатель, основатель французской фабрики по производству музыкальных инструментов. Автор значительного количества сочинений, среди которых особой известностью пользуются струнные квартеты (их создал 45), по стилю близкие к произведениям Й. Гайдна.

⁶⁷ Луиджи Боккерини (1743 – 1805) – итальянский композитор и виолончелист, представитель классического стиля в музыке XVIII в., автор ярких камерно-инструментальных и виолончельных сочинений, среди которых наиболее популярны сонаты и концерты.

Для нужд городов создаются местные городские оркестры, небольшие камерные ансамбли, а также оркестры при учебных заведениях – гимназиях, семинариях, пансионах.

В 1803 г. в Минске был организован городской оркестр, куда принимались представители среднего и бедного населения, получившие возможность учиться музыке у опытных преподавателей. В оркестре можно было обучиться игре на струнных и духовых инструментах, а обязанностью коллектива были регулярные выступления в публичном городском саду. Проводились и многочисленные благотворительные концерты. Таким образом, музыка из привилегии высших кругов общества (явления, характерного для XVIII в.) превращалась в более демократичный вид искусства, доступный, причём в лучших образцах, для всех слоёв населения.

Особенно интенсивной становится музыкальная жизнь в 40 – 60-е годы. В это время деятельность местных музыкальных коллективов дополняется интенсивной гастрольной жизнью. Минск, Витебск, Могилёв, Гродно, Брест, Пинск посещают известные артисты и театральные труппы. Концерты струнных и духовых оркестров, ансамблей белорусских народных инструментов проводятся в парках и скверах, в залах городской гимназии, Дворянского собрания, Купеческого клуба. К 50-м годам состояние концертной жизни в белорусских городах не уступает крупнейшим городам России.

Традиции музыкального театра, значимые для белорусской культуры XVIII в., продолжают развиваться в первой половине XIX столетия. Сохраняют своё значение частновладельческие театры магнатов В. Тышкевича, Л. Рокицкого, А. Буйницкого и др. Вместе с тем, XIX век приносит черты обновления в белорусскую музыкально-театральную жизнь. На волне активизации гастрольной деятельности крупные города Беларуси посещают коммерческие оперно-драматические труппы, чаще всего польские. Среди них можно назвать труппы Я. Хельмиковского, К. Скибинского, Я. Шиманского. Выступления этих артистов формируют у белорусского зрителя представление о современной ему опере и драматическом театре, оказывают влияние на развитие национальных театральных традиций.

Одной из форм музыкальной жизни становятся *кружки* и *салоны*. В первое тридцатилетие XIX в. особой популярностью в Беларуси пользуются салоны графа Р. Тизенгауза в Желудке Гродненской губернии, графа Л. Рокицкого в Городищах Минской губернии, князя М. Кл. Огинского в Залесье. В функционировании подобных салонов можно усмотреть продолжение традиций XVIII в., связанных с любительским музицированием в аристократической среде.

Постепенно музыкальные кружки возникают в домах среднего дворянства, в среде литераторов и поэтов. Сохранились сведения о кружках в доме родственников композитора С. Монюшко, у отца композитора

⁶⁸ Карел Стамиц (1745 – 1801) – чешский скрипач, дирижёр и композитор, принадлежавший к мангеймской школе, автор многих сочинений, среди которых значительное место занимают камерно-инструментальные ансамбли (трио, квартеты, квинтеты и др.).

Ф. Миладовского и др. Известностью в то время пользовался музыкально-драматический кружок, возглавляемый В. Дуниным-Марцинкевичем.

Собрания этих любителей музыки ограничивались чаще всего домашним музицированием, фортепианным, вокальным или ансамблевым. Но о масштабах увлечения музыкой в кругах белорусского дворянства можно судить по воспоминаниям известного журналиста и писателя Ф. Булгарина: «Почти каждая бедная шляхтяночка в то время играла на польской гитаре (с семью железными струнами), на арфе и даже на гусях, которые были тогда в большом употреблении»⁶⁹.

Музыка звучала в семье Корвин-Круковских в имении Палибино Витебской губернии. Хорошей пианисткой была Елизавета Фёдоровна Корвин-Круковская – мать Софьи Ковалевской. Знаменитая учёная также приобрела достаточно серьёзные навыки игры на фортепиано. На Витебщине музыкальные кружки были также в имениях Буйницких и Нитославских, на Минщине – в домах Стефановичей, Монюшек, Прозоров, Ельских, Рокицких, Завишей, Миладовских, на Гродненщине – у Тышкевичей, Тизенгаузов и Юндиллов. Так на основе традиций светского любительского музицирования формировалась своеобразная *усадебная культура*, оказавшая значительное влияние на развитие национального музыкального искусства на протяжении всего XIX столетия.

Музыкальное образование, которое получали тогдашние любители музыки и профессионалы, было частным. Состоятельные люди и некоторые талантливые крепостные крестьяне (последние – благодаря меценатской поддержке) имели возможность учиться у выдающихся педагогов. Среди наставников музыки следует назвать известного пианиста, дирижёра и композитора Ю. Дещинского, австрийского пианиста, органиста и композитора Я. Реннера, композитора и педагога О. Козловского, немецкого музыканта Ш. Мёзера, испанского исполнителя П. Эскудеро и мн. др. Тем не менее, серьёзное обучение у известных педагогов не могло носить повсеместный характер. Более типичной была ситуация, когда любители музыки желали скорее научиться «играть».

Музыкантов-профессионалов готовили при городских и частных оркестрах, в зарубежных учебных заведениях и в Виленском университете, где кафедра музыки существовала с 1803 г. В 20 – 50-е годы XIX в. большую роль в подготовке белорусских профессиональных музыкантов начинают играть *музыкальные пансионы*. Эти частные учебные заведения обеспечивали получение достаточно серьёзных навыков исполнительского мастерства, способствовали активности музыкальной жизни, проводили благотворительные концерты (например, в пользу детских приютов). В Минске лучшими считались пансионы Монтегранди, Стефановича, Цеханской и Шнейдер, в Витебске и Полоцке – Яновской, в Бресте и Гродно – Шостаковской, в Пинске – Мацевевского и Богдановичей. Пансионы, дававшие начальное и среднее му-

⁶⁹ Цитируется по книге: Капилов А. Л., Ахвердова Е. И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000. – С. 9.

зыкальное образование, открывались в первой половине XIX в. по всей Беларуси, что является очередным свидетельством популярности музыкального искусства в широких кругах населения.

Общие позитивные сдвиги в музыкальной жизни способствовали росту профессионализма белорусских музыкантов. Об этом свидетельствует ряд важных фактов. В первой половине XIX в. музыканты из Беларуси занимали ведущие позиции в крупнейших оркестрах России. Помимо этого местные исполнители проводили гастролы по всей территории Беларуси, принося музыкальную культуру даже в глубинку. Наконец, именно в это время белорусское исполнительское искусство стало известным в Европе.

Знаменитые музыканты-исполнители этого времени были выходцами из различных социальных слоёв: среди них можно было встретить и крепостных, и представителей разночинной среды, и дворян. Важно отметить, что высочайшая исполнительская культура этих музыкантов часто открывала для них дорогу к творчеству.

Большой вклад в белорусское скрипичное исполнительство внёс Иероним Помарнацкий (1789 – 1875) – скрипач-виртуоз из Слуцка, замечательный импровизатор, игравший на любую заданную тему, автор нескольких сочинений, которые не сохранились. С колоссальным успехом гастролитировал в 30-е годы по странам Западной Европы ксилофонист Михаил Гузиков (1806 – 1837) – музыкант из Шклова, являвшийся одновременно изобретателем самого инструмента, прообразом которого стали белорусские брусочки. Высокое исполнительское мастерство крепостных братьев Подобедовых – скрипача Михаила (? – 1837) и виолончелиста Ивана (? – 1860) – не только открыло для них путь к свободе (музыкантам дали вольную), но и было впоследствии высоко оценено в петербургских оркестрах. Блистательным успехом пользовалась гродненская скрипачка Теофиля Юзефович (1826 – начало 1870-х) – «Паганини в женском платье», более тридцати лет выступавшая на концертной эстраде Беларуси, России, Литвы и Польши. Значительный вклад в национальную исполнительскую культуру внесли также замечательные пианисты и композиторы Наполеон Орда, Антон Абрамович, Флориан Миладовский.

Глава 6

Белорусские композиторы первой половины XIX века

Композиторское творчество первой половины XIX в. отражает новый этап в белорусской музыкальной культуре. Впервые в произведениях отечественных авторов начинают звучать местные, национально самобытные мотивы, связанные с цитированием (в фортепианной музыке А. Абрамовича) или опосредованным претворением белорусского фольклора (в творчестве С. Монюшко и др.). Характерная для XIX в. ориентация на содержательные и стилистические параметры романтизма находит отражение в жанрах оперы, инструментального концерта, в камерно-инструментальных (квартет, форте-

пианная и скрипичная миниатюра) и камерно-вокальных (песня, романс) сочинениях.

Ярким представителем белорусского композиторского творчества первой половины XIX в. является **Наполеон Орда** (1807 – 1883) – замечательный музыкант и художник, выходец из дворянской среды. Будущий композитор родился 11 февраля 1807 г. в родительском имении Вороцевичи Кобринского уезда Гродненской губернии. С детских лет Наполеон проникся красотой белорусской природы и мелодичностью народных песен, которые на протяжении всей жизни служили ему неиссякаемым источником вдохновения как в музыке, так и в живописи.

Как и большинство дворянских детей, Н. Орда получил хорошее домашнее образование, общее и музыкальное. В двенадцать лет он был принят в гимназию в городе Свислочь, после окончания которой поступил на физико-математический факультет Виленского университета.

В 1827 г. Орда был отчислен из университета за принадлежность к тайному студенческому обществу «Зоряне», близкому к организациям декабристов. Юноша был арестован, 15 месяцев провёл в тюрьме, а после освобождения получил приказ жить только в родном имении под своеобразным «домашним арестом».

В 1831 г. Орда эмигрирует за границу. Пешком он обошёл Австрию, Италию, Швейцарию, а с 1833 г. обосновался в Париже. Здесь он сблизился с поэтом А. Мицкевичем и композитором Ф. Шопеном, у которого стал брать уроки музыки. Не забывая о своём увлечении живописью, Н. Орда начал систематические занятия у художника-пейзажиста Пьера Жирара.

Обстановка Парижа, бывшего в то время музыкальной столицей Европы, благотворно подействовала на развитие исполнительского и композиторского дарования Орды. Не последнюю роль в этом сыграло творческое общение с гениальным польским композитором и пианистом Ф. Шопеном, которое со временем переросло в тесную дружбу. Орда стал постоянным участником музыкальных вечеров в доме Шопена, на которых нередко исполнял собственные фортепианные сочинения.

В 1838 г. в Париже по инициативе Н. Орды был издан «Музыкальный альбом» из произведений белорусских и польских композиторов. Доход от этого издания был перечислен в пользу бедных эмигрантов из Беларуси. Несколько позже в Париже были напечатаны собственные фортепианные сочинения Орды (полонезы, вальсы, серенады, мазурки, колыбельные), заслужившие одобрение Ф. Шопена и Ф. Листа, а также его романсы и песни на стихи польских поэтов С. Витвицкого и А. Плуга.

Дружеские отношения связали Орду с А. Мицкевичем. Большое влияние на белорусского музыканта оказало также знакомство с гениальным венгерским пианистом и композитором Ф. Листом, от которого Орда получил совет серьёзно заняться композицией.

Постепенно рос авторитет Орды в музыкальных кругах Франции, и в 1843 г. ему была предложена должность директора Итальянской оперы в Париже.

В 1856 г. Н. Орда принимает решение вернуться на родину. Он снова поселяется в своём имении Вороцевичи, где создаёт свои лучшие живописные и музыкальные произведения. В 1873 г. в Варшаве была издана «Грамматика музыки» Н. Орды, в которой он обобщил свои знания о гармонии. Этот музыкально-теоретический труд получил высокую оценку польского и белорусского композитора С. Монюшко.

В 1875 – 1978 гг. Н. Орда издаёт в Варшаве Альбомы видов Гродненской, Минской, Виленской, Ковенской, Волынской, Подольской и Киевской губерний. На многих из этих картин запечатлены уникальные памятники истории и культуры Беларуси, многие из которых были позже утрачены.

Продолжая активную творческую деятельность в Вороцевичах, Орда регулярно публикует её результаты в Варшаве. В 1882 г. композитор издаёт там 14 своих лучших полонезов и несколько песен. В 1883 г. он вновь приезжает в Варшаву для издания очередной серии своих Альбомов, но внезапно ощущает резкое ухудшение здоровья. Его помещают в евангелический госпиталь, но 26 апреля 1883 г. белорусский композитор и живописец умирает.

Среди музыкальных сочинений Орды наиболее известны фортепианные полонезы, отличающиеся масштабностью, яркой виртуозностью, богатством и разнообразием фактуры – чертами, характеризующими лучшие образцы произведений этого жанра в мировой музыкальной литературе. Вместе с тем, полонезам Орды присуще песенное начало, которое отличает славянскую музыку, а также лирическая трактовка фанфарных и драматических интонаций. В них выявилось также тяготение к романтической поэмности, к обогащению круга образов драматическими и трагическими элементами.

Эти произведения можно назвать «энциклопедией» романтической гармонии, что проявилось в секвенцировании, типах модуляций, тональных планах и фактуре. Композитор широко использует альтерации аккордов субдоминантовой и доминантовой групп, разнообразные неаккордовые звуки, такие как задержания, предъёмы. Наиболее интересны полонезы № 4 Es-dur, № 14 E-dur, концертный полонез для оркестра № 13 D-dur, полонез № 5 h-moll с чертами траурного марша, № 8 F-dur с чертами баркаролы, полонезы № 3 a-moll и № 6 H-dur, имеющие черты ноктюрна. Воздействие белорусского народного мелоса ощутимо в полонезе № 10 G-dur и в средней части (трио) полонеза № 1 f-moll⁷⁰.

Деятельность Н. Орды – композитора и художника, тесно связанного с западноевропейским романтизмом, – оказала существенное влияние на развитие белорусского музыкального искусства первой половины XIX в.

Одной из ключевых фигур в попытке становления национально самобытной композиторской школы в Беларуси является пианист и композитор **Антон Иванович Абрамович** (около 1811 – после 1854). Биографических сведений об этом музыканте сохранилось очень немного. Известно, что он родился около 1811 г. в семье безземельного шляхтича Витебского уезда, до-

⁷⁰ Более подробную характеристику этих произведений можно найти в книге: Капилов А. Л., Ахвердова Е. И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000. – С.34-37.

машнего учителя музыки Ивана Васильевича Абрамовича. Уроки игры на фортепиано для состоятельных помещиков являлись источником заработка как для отца, так и для брата будущего композитора. До 21 года был домашним учителем музыки и Антон.

В конце 1832 – начале 1833 гг. белорусский пианист переезжает в Петербург, где продолжает давать уроки фортепианной игры. Педагогическое мастерство А. Абрамовича быстро снискало ему в Петербурге заслуженную славу. Успехом пользовался его метод обучения, который, по отзывам современников, помог многим учащимся достигнуть удивительных результатов. В 1846 г. музыкант начал работу над книгой «Школа для фортепиано», в которой собирался обобщить свой педагогический опыт. Остаётся неизвестным, завершил ли он эту работу.

В Петербурге А. Абрамович становится известен и как концертирующий пианист. Положительные критические отзывы о его исполнительском мастерстве относятся к 1841 г. С концертной деятельностью связаны и первые творческие опыты: фортепианные обработки русских народных песен. Особую известность приобрела Фантазия на тему русской народной песни «Ты не поверишь, как ты мила», исполненная в концерте в марте 1845 г.

В 50-е гг. XIX в. Абрамович становится известен как композитор, автор «многих прекрасных пьес для фортепиано». Он продолжает активную концертную деятельность не только в Петербурге, но и в Нижнем Новгороде.

Композиторское творчество А. Абрамовича включает в себя около 50 фортепианных и вокальных сочинений, среди которых ряд фантазий на темы русских песен и романсов (например, на тему А. Варламова), вариации «Souvenir de me beaux jours», поэма «Белорусская свадьба», сюита «Шесть времён года», Большой концертный вальс, несколько полонезов, десятки мазурок, галопов, кадрилей.

В ряде его сочинений впервые в истории белорусской музыки использован подлинный песенный и танцевальный фольклор. Главным произведением такого рода является фортепианная поэма «Белорусская свадьба»⁷¹. Это многочастная сюита программного содержания с широким использованием белорусского свадебно-обрядового фольклора. В музыке сюиты звучат мелодии белорусских песен и танцев, передаются характерные приёмы народного музицирования (имитируется звучание таких народных инструментов, как дуда, скрипка и др.), используются типичные для белорусского фольклора интонационные, ритмические и гармонические обороты, звукоизобразительные эффекты⁷².

Белорусский колорит ощущается также в сюите «Шесть времён года», в которую входят части «Весна», «Девичье лето», «Лето», «Бабье лето»,

⁷¹ Жанровое определение «поэма» дал произведению сам автор, хотя, в сущности, «Белорусская свадьба» является сюитой.

⁷² Подробный анализ произведения содержится в книге: Капилов А. Л., Ахвердова Е. И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000. – С. 57-60.

«Осень» и «Зима». Связи с национальным фольклором прослеживаются в 5 части «Осень», хотя они и не столь явственны, как в «Белорусской свадьбе».

Близость к белорусской колыбельной присутствует в теме марша «Инферналь», произведения с чертами романтического стиля. Некоторые черты славянской интонационности ощутимы и в другом ярко романтическом произведении Абрамовича – Полонезе *Es-dur*.

Неоценима роль А. Абрамовича в истории белорусской музыки. Он стал автором первых фортепианных произведений на национальную тематику и положил начало широкому использованию белорусского фольклора в профессиональном творчестве.

В первой половине XIX столетия началась творческая деятельность пианиста, композитора, дирижёра и музыкального писателя **Флориана Миладовского** (1819 – 1889). Будущий композитор родился 4 мая 1819 г. в Минске. Его отец Фабиан Миладовский происходил из старинного, но обедневшего дворянского рода и был вынужден зарабатывать на жизнь уроками музыки. В доме Миладовских часто устраивались музыкальные вечера, которые посещали минские любители музыки.

Пианистическая и композиторская одарённость Флориана обнаружилась рано, и отец стал его первым учителем. Позже семья переехала в Вильно, где мальчик стал брать уроки у опытного педагога-пианиста Фердинанда Тибе. Уже в десятилетнем возрасте Ф. Миладовский дал первый публичный концерт. К этому времени он уже являлся автором многих мазурок, полонезов, вальсов, контрадансов, англезов, которые пользовались популярностью в кругах интеллигенции Виленщины.

В начале 30-х годов XIX в. семья Миладовских вернулась в Минск, где Флориан стал брать уроки фортепиано и композиции у известного музыкального педагога Доминика Стефановича⁷³. В эти годы у Миладовского сложились дружеские отношения с будущим белорусским и польским композитором С. Монюшко, который также обучался у Стефановича. Тогда же Миладовский приобрёл известность как пианист в Беларуси и за её пределами.

В 1836 г. меценат и любитель музыки Бенедикт Тышкевич приглашает музыканта в своё имение Червоный Двор около Ковно в качестве учителя музыки для своих дочерей и дирижёра симфонического оркестра. Постепенно под руководством Ф. Миладовского оркестр Б. Тышкевича становится одним из лучших частных оркестров Европы. Коллектив мастерски исполняет симфонии Моцарта, Бетховена, Ф. Шуберта.

В имении Тышкевича Миладовский находит личное счастье. Он знакомится с учительницей французского языка Августиной Парро, которая в скором времени становится его женой.

В 1841 г. по совету С. Монюшко Миладовский едет в Берлин для завершения музыкального образования. Здесь он знакомится с немецким ком-

⁷³ Доминик Стефанович (1797 – 1871) – белорусский музыкальный педагог, наставник С. Монюшко, Ф. Миладовского, К. Марцинкевич. С 1848 г. содержал в Минске «Частный женский пансион», просуществовавший до 1865 г., где преподавал музыкальные предметы. Обучал нотному пению воспитанников Минской гимназии.

позитором-романтиком Ф. Мендельсоном, который помогает белорусскому музыканту советами по композиции и рекомендует ехать в Вену для более систематических занятий. В Вене Миладовский берёт уроки гармонии и полифонии у преподавателей Ф. Хельтцля и С. Зехтера, вокала у Ф. Хаузера и контрапункта у И. Фишхофа.

Получив серьёзную теоретическую подготовку у известных зарубежных педагогов, Миладовский в 1843 г. возвращается в Червоный Двор. Здесь он продолжает руководить оркестром, много сочиняет. После смерти Тышкевича оркестр распадается, и в 1851 г. Ф. Миладовский переезжает в Вильно.

В Виленский период жизни Миладовский тесно общался с Монюшко. В 1854 г. друзья основали Общество святой Цецилии, задачей которого была пропаганда духовной музыки. На открытии Общества была исполнена Месса Es-dur Ф. Миладовского, которой дирижировал С. Монюшко.

В 1855 г. Миладовский возвращается на родину и обосновывается в Мацках – живописном селении неподалёку от Минска. Здесь композитор создаёт единственное в его наследии произведение для театра – оперетту «Конкуренты» на текст М. Лапицкого и В. Сырокомли, премьера которой состоялась в 1861 г. в Минске. В период с 1857 по 1860 гг. Миладовский впервые выступает как музыкальный писатель. Он становится автором многочисленных материалов для польского журнала «Рух музичны», в которых освещает проблемы музыкального образования, развития духовной музыки и музыкальной культуры Беларуси, Литвы и Польши.

В конце 50-х – начале 60-х годов наступает апогей творческой активности Ф. Миладовского. В эти годы создаются цикл песен «Польские напевы» на стихи польских поэтов Я. Прусиновского и В. Вольского и множество фортепианных сочинений, среди которых мазурки, полонезы, ноктюрны, экспромты. Некоторые из фортепианных пьес Миладовского были напечатаны в сборниках, вышедших в Беларуси и за рубежом. Так, «Экспромт» был помещен Ф. Листом в сборник, вышедший в Штутгарте, четыре мазурки и полонез были изданы в Париже, Полонез в 4 руки вышел из печати в Минске, три мазурки, посвящённые Монюшко, были изданы в Варшаве.

В 1862 г. Ф. Миладовский вместе с семьёй эмигрировал во Францию. Белорусский музыкант жил вначале в Метце, позже в Сан-Клементе, где с 1865 по 1869 гг. был профессором фортепианной игры в Высшей музыкальной школе. К нему пришло материальное благополучие, которое омрачила болезнь глаз. В 1870 г. Миладовский потерял зрение, но не прекратил творчество. В 1871 г. он окончил цикл из 12 дуэтов для виолончели и фортепиано, названный «Альбом слепого». К счастью, после удачной операции зрение композитора восстановилось.

Последние годы Ф. Миладовский жил в Нанси и Бордо, где и умер 8 июня 1889 г.

Творческое наследие композитора в значительной части утрачено. Не дошли до нас оперетта «Конкуренты», духовные сочинения – Месса Es-dur и «Магнификат», фортепианные и виолончельные сонаты, фортепианные трио,

струнный квартет, многие миниатюры. Сохранились не самые показательные сочинения Миладовского: Контрдансы для фортепиано, изданные в Вильно, две мазурки (посвящённые С. Монюшко), изданные в Варшаве в 1857 г. и Полонез для фортепиано в 4 руки, изданный в 1860 г. в Минске. Контрдансы были сочинены в отроческий период и посвящены виленскому учителю Миладовского Ф. Тибе. Их музыкальный язык мало индивидуален и близок большинству салонных пьес того времени. В Мазурке a-moll ощутимы черты подражания музыке Ф. Шопена. Мазурка e-moll более своеобразна, наполнена речевыми интонациями, которые причудливо сочетаются с упругим танцевальным ритмом. Полонез в 4 руки был сочинен для сыновей композитора. Это изящная выразительная пьеса в простой трёхчастной форме с достаточно сложными техническими приёмами. Однако следует признать, что ни одно из сохранившихся произведений не даёт полного представления о композиторском стиле Ф. Миладовского.

Жизнь и творчество выдающегося композитора **Станислава Монюшко** (1819 – 1872), виднейшего представителя польской музыкальной культуры, тесно связано с Беларусью. С. Монюшко является классиком белорусской музыки точно так же, как и классиком польской. Белорус по происхождению, он с раннего детства впитал фольклор своего народа⁷⁴. Вместе с тем, он не смог в своём творчестве в полной мере выразить белорусскую национальную идею, так как не ставил перед собой подобной задачи. Важным достижением для белорусского музыкального театра первой половины XIX в. стала опера С. Монюшко «Селянка», написанная по пьесе «Идиллия» В. Дунина-Марцинкевича и поставленная силами его музыкально-драматического кружка.

Будущий композитор родился 5 мая 1819 г. в имении Убель Игуменского уезда Минской губернии, в родовом поместье семьи Монюшек. Музыкальным образованием мальчика занималась мать композитора. Именно она привила сыну любовь к «Историческим песням» Ю. Немцевича – памятнику польской романтической литературы, музыку к которому создали К. Курпиньский⁷⁵, Ф. Лессель⁷⁶, М. Шимановская⁷⁷ и др. Яркие впечатления оставили у Станислава белорусские народные песни.

В 1827 г. семья переехала в Варшаву, где С. Монюшко начал брать уроки фортепиано, органа и теории музыки у органиста и педагога Августа Фрейера, ученика известного польского композитора Ю. Эльснера. После

⁷⁴ Это отчасти отразилось в его мелодиях, особенности которых не всегда правильно оценивают польские музыковеды.

⁷⁵ Кароль Курпиньский (1785 – 1857) – польский композитор, музыкально-общественный деятель, дирижёр, теоретик, один из создателей национальной оперы. Автор 26 музыкально-сценических произведений (опер, мелодрам, оперетт, балетов), сюжеты которых часто связаны с польской историей. Создал произведения различных жанров, в том числе ряд камерно-инструментальных ансамблей, фортепианных полонезов и песен.

⁷⁶ Франтишек Лессель (1780 – 1838) – польский композитор, ученик Й. Гайдна, автор ряда сочинений различных жанров, в числе которых цикл из 10 песен на текст «Исторических песен» Ю. Немцевича.

⁷⁷ Мария Шимановская (1789 – 1831) – польская пианистка и композитор, автор около 100 инструментальных и 20 вокальных сочинений, среди которых 5 «Исторических напевов» для голоса с фортепиано на тексты из Ю. Немцевича.

возвращения в Минск в 1830 г. Монюшко продолжил занятия музыкой у педагога Д. Стефановича. Обаяние личности учителя сыграло немалую роль в том, что С. Монюшко избрал путь композитора, сделав творчество своей профессией. В Минске Монюшко получил и общее образование в гимназии.

В 1834 г. в Минске была поставлена музыкальная сценка С. Монюшко «Контторские служащие», «комедииопера», написанная, по некоторым версиям, в соавторстве с Д. Стефановичем. Это был первый опыт работы композитора в области музыкального театра.

В 1836 г. состоялась поездка Станислава с дядей Александром в Вильно, где юноша получил чрезвычайно яркие впечатления от опер Моцарта, Россини, Вебера, Беллини и Обера, которые ему посчастливилось услышать в исполнении немецкой оперной антрепризы.

В 1837 по 1840 гг. Монюшко жил в Берлине, где совершенствовал свои знания у директора Певческой академии Карла Рунгенхагена. Здесь композитор получил профессиональные навыки работы с хором и оркестром, изучил гармонию, контрапункт, инструментовку и музыкальную форму, проникся интересом к созданию вокальной музыки. Именно К. Рунгенхаген познакомил С. Монюшко с оперой «Фауст» жившего в Германии белорусского композитора А. Г. Радзивила. Ко времени пребывания в Берлине относятся также первые опубликованные сочинения – три песни и баллада «Три Будрыса» на стихи А. Мицкевича.

В Виленский период жизни С. Монюшко (1840 – 1858 гг.) значительно активизировалась его творческая деятельность. В Вильно он занимал должность церковного органиста, дирижировал концертами, давал уроки музыки в частных домах, писал статьи для музыкальной прессы. Художественная и общественная жизнь города находились в те годы в состоянии упадка. Были закрыты Университет и Медицинская академия, не было оперного и постоянного драматического театров, симфонического оркестра. Тем не менее, именно в Виленский период С. Монюшко создал наиболее яркие образцы вокальной и оперной музыки, благодаря которым он заслужил славу одного из величайших (наряду с Ф. Шопеном) польских композиторов.

В 1841 г. вышел в свет первый сборник романсов, названный С. Монюшко «Домашним песенником»⁷⁸. Ему композитор предпослал развёрнутый проспект, в котором изложил своё эстетическое кредо. Предназначая романсы для домашнего исполнения, Монюшко желал повысить уровень польского бытового музицирования и воплотить в музыке национальный характер польского народа. Вместе с тем, в первый выпуск «Песенника» вошли «Сельские песенки» и «Песни принёманских деревень», написанные на стихи белорусского поэта Я. Чечота, в которых воплотились особенности слышанной композитором в детстве белорусской народной музыки, черты национального местного колорита. Поставив одной из своих задач введение белорусского (в сознании Монюшко неразделимого с польским) мелоса в шляхет-

⁷⁸ При жизни автора было издано шесть сборников, последний вышел в 1859 г. Всего же композитором созданы 12 «Домашних песенников», содержащих более 250 романсов.

скую среду, он сблизил национально окрашенный музыкальный язык со стилем аристократического салона, что затрудняет поиск в этих песнях определённых фольклорных цитат. Однако появление «Домашнего песенника» С. Монюшко имело громадное патриотическое значение как для польской, так и для белорусской культуры первой половины XIX в.

Ещё в годы учёбы С. Монюшко привлёк жанр оперетты. В период с 1837 по 1839 гг. он создаёт оперетты «Ночлег в Апеннинах» и «Новый Дон-Кихот». В Вильно появляются «Состязание музыкантов» и «Чудесная вода» (на либретто виленского драматурга-любителя О. Корвин-Милевского) и начинается плодотворное сотрудничество композитора с белорусским драматургом В. Дуниным-Марцинкевичем. Его результатами стали поставленные в Минске оперетта «Рекрутский еврейский набор» (1841) и *опера «Селянка»* (1852). Музыка этой народно-бытовой комической оперы Монюшко писал в соавторстве с известным минским музыкантом Константином Кржижановским (вероятно, по этой причине произведение не упоминается польскими музыковедами). В афише указывалось: «опера в двух действиях на польской и простонародной говорке», что не оставляет сомнений в том, что часть текста была написана на запрещённом в то время белорусском языке.

В довольно непритязательном сюжете оперы отразились патриотические мотивы. Помещик Кароль Летальский, вернувшись из-за границы, находит жизнь на родине скучной и неинтересной. От «франкомании» его излечивает любовь к простой крестьянской девушке Юлии. Решив остаться в родном краю навсегда, он становится «добрым паном» для своих крестьян.

Введённое в оперу двуязычие подчеркивало социальные различия между персонажами. Языком панов был польский, крестьяне, иногда Юлия и комиссар пели по-белорусски. Точно так же музыка, характеризующая польскую аристократию, отличалась стилевой манерой европейского оперного искусства, а в народно-бытовых сценах начинал формироваться новый белорусский оперный стиль.

В соответствии с традициями комических опер в «Селянке» вместо речитативов звучали разговорные диалоги. При этом наибольшую музыкально-драматическую нагрузку несли арии, ансамбли и хоровые сцены. Партитура оперы была утеряна, но некоторое представление о музыке «Селянки» можно получить от сохранившейся единственной арии комиссара Бонавентуры Выкрутача. По отзывам в печати известно также, что в финале первого действия были использованы белорусские народные песни «Як пайшоў наш каваль», «Я цяцерку злавіў, ух, я», «Хадзі дзеўка, чорнабрэўка» и танец «Мяцеліца».

«Селянка» была поставлена силами музыкально-драматического кружка Дунина-Марцинкевича, в состав которого входили 20 человек артистов, оркестр и хор из крестьян принадлежавшего драматургу имения Люцинка. После успешной премьеры в Минске опера с запрещённой «простонародной говоркой» ставилась в 1853 и 1855 гг. в частных домах Бобруйска, Слуцка, Несвижа и Глуска.

Достижениями Виленского периода стали также концертная увертюра для оркестра «Байка» (1848), посвящённая русскому композитору

А. Даргомыжскому, с которым Монюшко связывали тёплые дружеские отношения, и первая редакция наиболее значительного произведения для музыкального театра – оперы «Галька» (1846 – 1847). «Галька», исполненная в концертном варианте в 1848 г., имела колоссальный успех у виленской публики. В 1857 г. композитор создал вторую редакцию оперы, в которую вошли самые популярные арии, мазурки и танцы горцев, и после многолетних стараний в 1858 г. опера была поставлена в Варшаве. Премьера была воспринята поляками как долгожданное рождение национальной оперы. Композитору было передано художественное руководство Варшавским оперным театром, которое продолжалось до смерти С. Монюшко в 1872 г.

Социальная направленность сюжета⁷⁹ и интонационная самобытность мелодики оперы, связанной с достижениями Монюшко в области вокальной музыки, обеспечили опере почётное место в культуре Польши и всех славянских стран.

В Варшавский период был создан ряд новых оперных сочинений. В опере «Флис» («Плотогон», 1858) отечественный музыковед и фольклорист Г. Ширма отмечал богатство песенных и танцевальных мелодий, имеющих белорусское происхождение. Опера «Графиня» (1859) содержала тонкую сатиру на аристократическое общество. Написанная в комедийном жанре «Verbumobile» (1861) подготовила появление одного из самых значительных достижений позднего периода – национальной комической оперы «Страшный двор» (1861 – 1864), содержащей поэтизацию старинного польского быта рыцарской эпохи. Опера «Пария» (1859 – 1869), написанная на сюжет из индийской жизни с протестом против социального неравенства, была холодно принята критиками, что тяжело отразилось на душевном состоянии Монюшко. Столь же остро переживал композитор смерть друзей – поэта В. Сырокомли, композитора Даргомыжского.

Одним из ярких достижений Монюшко последних лет, имеющих значение для белорусской музыки, стала кантата «Призраки» («Дзяды») на текст А. Мицкевича, созданная до 1859 г. В ней воплотилась выраженная в древнем обряде идея суда народной совести.

Значение С. Монюшко в истории белорусской музыкальной культуры первой половины XIX в. трудно переоценить. Композитор, охвативший в своём творчестве всё многообразие жанров, может считаться основоположником национального музыкального театра, песенной лирики, симфонического, кантатно-ораториального и камерно-инструментального⁸⁰ творчества.

⁷⁹ Сюжет «Гальки» был разработан другом и единомышленником Монюшко В. Вольским. Галька, крепостная девушка, обесчещенная и преданная барином Янушем, на глазах у всего народа бросается в реку в день свадьбы Януша с девушкой своего круга.

⁸⁰ Перу С. Монюшко принадлежат два написанных до 1840 г. струнных квартета, которые могут считаться наряду с утерянным квартетом Ф. Миладовского первыми белорусскими образцами жанра, созданными в XIX столетии.

Глава 7

Реалистические тенденции в белорусской музыкальной культуре второй половины XIX века

Поражение национально-освободительного движения вследствие подавления восстания 1863 – 1864 гг. отрицательно сказалось на развитии белорусской культуры. Новый генерал-губернатор Литвы и Беларуси М. Муравьёв, за жестокость прозванный в народе «вешателем», издал распоряжения о закрытии Горы-Горецкого земледельческого института, являвшегося на тот момент единственным высшим учебным заведением на территории нашей страны, а также Новогрудской гимназии, Свислочской и Молодечненской прогимназий. Было запрещено белорусское печатное слово, в школах перестали преподавать белорусский язык, объявленный «продуктом полонизации». Многие национальные писатели, принявшие участие в восстании, были сосланы в Сибирь. Эти репрессивные меры вызвали кризис в белорусской литературе и искусстве 60 – 70-х годов XIX в.

Только к началу 80-х годов намечается подъём в развитии белорусской культуры. Очередной виток осознания национальной самобытности связан с фундаментальными исследованиями в области белорусской этнографии и фольклора, среди которых «Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края» П. Шейна (1887 – 1902) и десять выпусков «Белорусского сборника» Е. Романова (1885 – 1910). Важное научное значение имели также сборник З. Радченко «Гомельские народные песни» (1888), очерк Н. Янчука «По Минской губернии» (1889), работы А. Богдановича «Про панщину» и «Пережитки древнего мирозерцания у белорусов» (1895), А. Земкевича «Белорусские свадебные обряды и песни – сравнительно с великорусскими» (1897), Е. Ляцкого «Материалы для изучения творчества и быта белорусов» (1898). Труды учёных доказывали, что белорусский народ имеет богатую культуру и право на её развитие. Собираание фольклорно-этнографических материалов содействовало развитию литературы, а появление нотных записей музыкального фольклора позже, уже в XX в. оказало влияние на развитие музыкального искусства.

В конце 80-х годов XIX в. в литературу Беларуси приходит плеяда писателей-демократов, среди которых Ф. Богушевич, Я. Лучина, А. Гуринович, А. Абухович и ряд других. Эти патриотически настроенные литераторы становятся основоположниками метода критического реализма в национальной литературе. В своём творчестве они выражают интересы демократической интеллигенции, крестьянства, рабочего класса. На 80 – 90-е годы приходится также начало деятельности белорусских писателей-классиков: М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Колоса.

Заметен подъём в области изобразительного искусства. Реалистический метод характерен для живописи Н. Силивановича, С. Зарянка, А. Горавского, Ф. Рушица, С. Богуша. В их полотнах воспевается красота природы Беларуси и быт её народа. Значительным событием культурной жизни конца века ста-

новится проведение в 1899 г. в Витебске первой художественной выставки, на которой большим успехом пользуются белорусские пейзажи.

Изменения происходят и в структуре музыкальной жизни. Большое значение приобретает деятельность *музыкальных обществ*, которые проводят в белорусских городах публичные концерты, музыкальные вечера, лекции о жизни и творчестве великих композиторов и музыкантов. При обществах действуют специальные учебные заведения, музыкальные библиотеки и читальни, организуются гастролы выдающихся русских и зарубежных исполнителей.

В 1880 г. была создана первая музыкально-общественная организация на территории Беларуси – Минское музыкальное общество. За ним последовали кружки и общества в Витебске, Могилёве, Гродно, Бресте, Слониме, Бобруйске и других городах. Уже в 1883 г. возникли Гродненское литературно-музыкальное общество, Витебское общество любителей музыки и драматического искусства, в 1885 г. – Брест-Литовское музыкально-драматическое общество. Каждое из подобных объединений имело собственные цели и задачи, но в комплексе их деятельность содействовала развитию национально-музыкального искусства.

Судьба музыкальных обществ на территории Беларуси часто была драматичной – их существование осложнялось придирками царской цензуры, рассматривавшей эти организации как центры подрывной деятельности. Тем не менее, их количество неуклонно росло. Одной из форм разрешения конфликтов с царскими властями было создание новых объединений взамен запрещённых. Так, после закрытия Минского музыкального общества ему на смену в 1886 г. пришло новое, в 1893 г. после запрещения этой организации начало работать Музыкально-драматическое общество, а в 1899 г. его сменило Общество любителей изящных искусств. Подобные объединения создавались в Беларуси вплоть до 1917 г.

Средством демократизации музыкальной жизни и приобщения широких слоёв населения к музыкально-драматическому искусству стало открытие в 1890 г. Минского городского зимнего театра. В этом здании начала работать *оперная антреприза*, которой руководил известный виленский антрепренёр А. Картавов. Оперная труппа Картавова познакомила минчан с 17 операми, среди которых были шедевры русского («Жизнь за царя» М. Глинки, «Русалка» А. Даргомыжского, «Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» П. Чайковского) и мирового репертуара (оперы Дж. Верди, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Дж. Россини и др.). За короткий срок с момента открытия театра все спектакли были повторены, иногда по три – четыре раза. Впервые оперное искусство стало широко доступным белорусскому зрителю. Театр пользовался огромным успехом у минской публики.

Вместе с тем, материальные затруднения (отсутствие дотации, высокая плата за аренду здания, повышение цен на билеты) вынудили труппу Картавова покинуть Минск. Ей на смену в 1892 г. пришла антреприза А. Шумана (Шуманенко). Новый мастер театрального дела сумел угодить вкусам публики, поставив в 1894 г. оперу Р. Леонкавалло «Паяцы».

В последующие годы антрепренёры предлагали публике преимущественно оперетты, но в 90-х годах Минск посетил Товарищество оперных артистов из Петербурга, которое в 1899 г. показало оперы «Демон» Рубинштейна, «Пиковая дама» Чайковского и «Гамлет» А. Тома.

Зимой 1899 – 1900 гг. в городе гастролировала итальянская труппа Ф. Кастеллано, которая пользовалась громадным успехом. Основу её репертуара составляли оперы западноевропейских композиторов, поставленные с высочайшим мастерством. В начале XX в. (в 1903 – 1904 гг.) Минск вместе с труппой Кастеллано посетил выдающийся итальянский композитор П. Масканьи. Прозвучала его опера «Сельская честь», причем автор сам дирижировал оркестром.

Во второй половине XX в. одним из важнейших звеньев музыкальной культуры Беларуси продолжает оставаться *концертно-исполнительская практика*. Её развитию содействовали местные музыкальные общества, но особое значение в подготовке белорусских исполнителей того времени имели Петербургская и Московская консерватории.

В 1890 г. в Минск приехала выпускница Петербургской консерватории, прекрасная певица (лирическое сопрано) Надежда Муранская. Ещё до начала оперных сезонов Муранская открыла в городе курсы оперного, концертного и салонного пения, которые стали первым частным музыкальным учебным заведением в городе. О серьёзности подготовки, которую предлагала ученикам Муранская, можно судить как по основательности обучения вокалу (постановке голоса, развитию дыхания, выравниванию регистров, изучению образцов классической и современной музыки), так и по вниманию к специальной сценической подготовке (составлению репертуара, изучению ролей, сценических приёмов и пр.). Интенсивная исполнительская деятельность певицы началась в 1891 г., когда она была приглашена на ведущие роли в постановках труппы Картавова.

Среди выдающихся музыкантов-исполнителей в 90-е годы особо выделяется имя Софии Шацкиной – талантливой пианистки, выпускницы Лейпцигской консерватории, работавшей в Беларуси с 1891 г. В 1894 г. она открыла в Минске частную музыкальную школу, давшую возможность целенаправленно готовить кадры профессиональных музыкантов.

Значительную роль в развитии скрипичного и ансамблевого исполнительства в Минске сыграл Евгений Чижевский – замечательный скрипач, выпускник Московской консерватории, неутомимый энтузиаст музыкально-общественной деятельности, организатор Минского струнного квартета (1906 г.) и других камерных ансамблей. Плодотворной была работа в Беларуси и выпускницы Петербургской консерватории пианистки Иды Генко. В 90-е годы она много выступала с сольными концертами и вместе с Чижевским принимала участие в ансамблевом музицировании.

Нередко интенсивная исполнительская деятельность становилась стимулом для творчества. Талантливые белорусские скрипачи и пианисты, такие как М. Ельский, И. Глинский, К. Марцинкевич и др., являлись создателями значительной части собственного исполнительского репертуара. Сочинение

музыки выдающимися исполнителями стало основной формой композиторской практики во второй половине XIX в. В жанровый состав творчества этих музыкантов входили инструментальный концерт, фантазии, вариации, концертные полонезы и мазурки, миниатюры.

Одарённая белорусская пианистка **Камилла Марцинкевич** (1837 – после 1885) – дочь выдающегося писателя и драматурга В. Дунина-Марцинкевича, – сочиняла и исполняла в концертах танцевальные миниатюры (мазурки, польки), вариации и другие произведения. Феноменальные музыкальные способности девочки проявились ещё в четырёхлетнем возрасте, когда она стала принимать участие в музыкальных вечерах в доме Дунина-Марцинкевича. Первые фортепианные произведения Камиллы были изданы в Минске в 1845 году, когда ей исполнилось всего девять лет. В исполнительский репертуар К. Марцинкевич входили произведения таких выдающихся композиторов и пианистов XIX в., как Ф. Шопен, Ф. Лист, И. Гуммель, Ф. Калькбреннер. С середины 50-х годов пианистка занималась педагогической и музыкально-просветительской деятельностью, сочиняла. В 1861 г. была издана Фантазия «Reve du passe» для фортепиано – одно из наиболее значительных произведений. В связи с активным участием в восстании 1863 – 1864 годов К. Марцинкевич была сослана в Пермскую губернию, откуда вернулась на родину только в 1880 г. Будучи тяжело больной, через пять или шесть лет (точная дата не установлена) она скончалась. Некоторые фортепианные миниатюры К. Марцинкевич сохранились и исполняются в наши дни.

Наиболее значимой фигурой в белорусском композиторском творчестве второй половины XIX в. является **Михаил Карлович Ельский** (1831 – 1904) – выдающийся скрипач, талантливый композитор, активный музыкально-общественный деятель, музыкальный писатель и фольклорист.

Михаил Ельский родился 8 октября 1831 г. в Дудичах – родовом имении помещиков Ельских в Игуменском уезде Минской губернии, в музыкальной семье. Отец Михаила Карл Станиславович, известный в Беларуси скрипач-любитель, стал для сына первым учителем музыки. В 1846 – 1847 гг. Михаил учился в немецкой гимназии города Лодзона (Восточная Пруссия), где брал уроки музыки у скрипача Эндомы. Вернувшись в 1847 г. в Минск, Ельский поступает в ученики к педагогу К. Кржижановскому. В Минске проходят первые концертные выступления молодого скрипача.

Дальнейшее общее и музыкальное образование Ельский продолжает в Вильно. Он учится в Виленском дворянском институте и берет уроки скрипичной игры у известного виртуоза В. Банькевича. После окончания института в 1849 г. Ельский на некоторое время становится вольнослушателем Киевского университета.

С начала 50-х годов начинается интенсивная концертная деятельность музыканта. М. Ельский выступает с концертами в Беларуси, Украине, Литве и Польше. В его репертуаре произведения И. С. Баха, Й. Гайдна,

В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Виотти, А. Вьётана⁸¹ и Л. Шпора⁸². В 1852 г. в Киеве были изданы первые сочинения Ельского – скрипичные миниатюры.

В 1860 г. для совершенствования исполнительского мастерства и завершения музыкального образования композитор совершает поездку во Францию и Германию. В Париже он общается с прославленным бельгийским скрипачом А. Вьётаном, в Мюнхене изучает композицию у немецкого композитора и дирижёра Ф. Лахнера⁸³.

После возвращения в Дудичи Ельский часто выступает с концертами в Минске и Вильно. Среди исполняемых им собственных сочинений особой популярностью у слушателей пользуется фантазия «Весна».

В 1860 – 1862 гг. начинается музыкально-критическая деятельность Ельского. В эти годы он пишет ряд статей для газеты «Рух музычны», в которых затрагивает вопросы скрипичного исполнительства (например, в статье «О соперничестве между Паганини и Липиньским»). В 70 – 80-е гг. XIX в. выходят из печати его работы о музыке, среди которых «О музыкальном таланте», «Музыка у нас и за границей», «Воспоминания из музыкального прошлого Литвы». Каждая из них, особенно последняя, содержала ценнейшие сведения об истории белорусской музыки минувших столетий и XIX века. В эти же годы Ельский собирает и записывает белорусские народные мелодии, некоторые из которых будут использованы в его инструментальных сочинениях.

В 1880 г. композитор сыграл ведущую роль в организации в Минске музыкального общества. Он выступал в концертах общества, отдавая доходы с них в пользу этого музыкального объединения.

В 1902 г. в Дудичах известный белорусский скрипач и композитор в кругу друзей и почитателей таланта отпраздновал 50-летний юбилей творческой деятельности. Скончался Ельский в 1904 г. в своём имении Русиновичи.

Михаил Ельский создал около ста сочинений, среди которых два скрипичных концерта, «Блестящая фантазия» на оригинальные темы, «Фантазия» на темы польских народных мелодий, Соната-фантазия, фантазия «Весна», концертные мазурки «Воспоминания о Варшаве», «Воспоминания о Киеве», «Воспоминания о Вильно», «Танец духов», «Танец смерти», огромное количество полонезов, вариаций, миниатюр. Характерная черта его творчества – блестящая виртуозность. В её русле находятся и два концерта для скрипки с оркестром – дань романтической традиции XIX в., когда каждый концертирующий скрипач писал для себя произведения в этом жанре.

⁸¹ Анри Вьётан (1820 – 1881) – бельгийский скрипач, композитор и педагог, художник-скрипач романтического направления, утвердивший мировое значение бельгийской школы, автор ряда сочинений, среди которых выделяются 7 скрипичных концертов.

⁸² Луи Шпор (1784 – 1859) – немецкий композитор, скрипач, дирижёр и педагог, основоположник немецкой скрипичной школы XIX в., один из основателей немецкой романтической оперы, автор ораторий, кантат, симфоний, инструментальных концертов (12 скрипичных) и камерно-инструментальных ансамблей.

⁸³ Франц Лахнер (1803 – 1890) – немецкий композитор, дирижёр и педагог, автор оркестровых сюит, в которых проявил высокое контрапунктическое мастерство, а также ряда опер, симфоний, ораторий и кантат, инструментальных концертов и камерно-инструментальных ансамблей.

Не все произведения Ельского сохранились. До нас дошёл Концерт № 2 ор. 26, изданный в 1902 г. и посвящённый польскому композитору, педагогу и дирижёру С. Носковскому. В этом одночастном сочинении мастерски использованы разнообразные приёмы скрипичной техники. Среди концертных мазурок выделяется «Танец смерти» ор. 24, лишённый драматизма, но патетически приподнятый.

Таким образом, на протяжении всего XIX столетия белорусская музыка испытывала воздействие русской и польской культур, а в национальном композиторском творчестве второй половины XIX в. происходило «становление обобщённо-усреднённого стиля западноевропейского романтизма, воспринимаемого сквозь призму «польских влияний»⁸⁴.

⁸⁴ Антонец В. А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор, с. 53.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Аладова Р. Н.* Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры. – Мн., 2005.
2. *Александрова Н. В., Болеславская Т. И.* История зарубежной музыки от древности до середины XVIII века. – Мн., 2006.
3. *Антоневич В. А.* Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором. – Мн., 1999.
4. *Антоневич В. А.* Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор. – Мн., 2003.
5. *Барышев Г. И.* Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Мн., 1992.
6. *Гісторыя беларускага тэатра, том 1.* – Мн., 1980.
7. *Дадзіёмава В. У.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца XVIII стагоддзя. – Мн., 1994.
8. *Дадзіёмава В. У.* 3 гісторыі музычнай культуры Беларусі эпохі Класіцызму // Музыка Беларусі эпохі Класіцызма: Вучэб. Дапаможнік / Склад. В. У. Дадзіёмава. – Мн., 2006.
9. *Дадзіёмава В. У.* Кароткі нарыс гісторыі музычнай культуры Беларусі эпох Сярэднявекі і Рэнэсанса // Музыка Беларусі эпох Сярэднявекі і Рэнэсанса: Вучэб. Дапаможнік / Склад. В. У. Дадзіёмава. – Мн., 2005.
10. *Дадзіёмава В. У.* Кароткі нарыс гісторыі музычнай культуры Беларусі эпохі Барока // Музыка Беларусі эпохі Барока: Вучэб. Дапаможнік / Склад. В. У. Дадзіёмава. – Мн., 2005.
11. *Дадзіёмава В. У.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне. – Мн., 2002.
12. *Дадзіёмава В. У.* Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. – Мн., 2001.
13. *Двужильная И. Ф., Ковшик С. В.* Белорусская музыкальная литература. – Мн., 2000.
14. *Ігнатоўскі У. М.* Кароткі нарыс гісторыі Беларусі. – Мн., 1992.
15. *Капилов А. Л.* Скрипка белорусская. – Мн., 1982.
16. *Капилов А. Л., Ахвердова Е. И.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000.
17. *Костюковец Л. Ф.* Кантовая культура в Белоруссии. – Мн., 1975.
18. *Кукреш Е., Щербакова Н.* Культура эпохи Возрождения: Учебно-методическое пособие. – Мн., 2006.
19. *Лазука Б. А.* Архітэктура, выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва: слоўнік тэрмінаў. – Мн., 2001.
20. *Ластоўскі В.* Кароткі нарыс гісторыі Беларусі. – Мн., 1993.
21. *Ліхач Т. У.* Тэорыя харальных спеваў на Беларусі. – Мн., 1999.
22. *Мальдзіс А. І.* На скрыжаванні славянскіх традыцый: Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палавіна XVII – XVIII ст.). – Мн., 1980.

23. *Мальдзіс А. І.* Падарожжа ў XIX стагоддзе. – Мн., 1982.
24. *Масленікава В. П.* Музыкальная адукацыя ў Беларусі. – Мн., 1980.
25. Музыкальная энциклопедия, в 6 томах. – М., 1973– 1982.
26. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Мн., 1990.
27. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. – Мн., 1979.
28. *Назина И. Д.* Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. – Мн., 1982.
29. *Пракапцова В. П.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі. – Мн., 1999.
30. *Севрук Е. П.* Супрасльскі і киеўскі распевы беларускіх ірмолоев: к вопросу о преемственности традиций // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, № 4. – Мн. 2003.
31. *Скорабагатаў В.* Зайгралі спадчынныя куранты. – Мн., 1998.
32. *Цеханавецкі А.* Міхал Казімір Агінскі і яго «Сядзіба музаў» у Слоніме. – Мн., 1993.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	2
Глава 1. Особенности музыкальной культуры Беларуси эпох средневековья (IX – XV века) и Ренессанса (XVI век)	4
Глава 2. Белорусская музыкальная культура в эпоху барокко (XVII – первая половина XVIII века)	22
Глава 3. Музыкальная культура Беларуси в эпоху классицизма (вторая половина XVIII века)	33
Глава 4. Композиторское творчество на белорусских землях во второй половине XVIII века	40
Глава 5. Пути развития музыкального искусства Беларуси в эпоху романтизма (первая половина XIX века)	51
Глава 6. Белорусские композиторы первой половины XIX века	55
Глава 7. Реалистические тенденции в белорусской музыкальной культуре второй половины XIX века	65
Рекомендуемая литература	71
