

Прыватная ўстанова адукацыі  
«Інстытут сучасных ведаў імя А. М. Широкава»

Факультэт мастацтваў  
Кафедра мастацкай творчасці і прадзюсэрства

УЗГОДНЕНА  
Загадчык кафедры  
Ахвердава А. І.

---

09.02.2018 г.

УЗГОДНЕНА  
Дэкан факультэта  
Паласмак А. А.

---

09.02.2018 г.

# ГІСТОРЫЯ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

*Электронны вучэбна-метадычны комплекс  
для студэнтаў спецыяльнасці 1-17 03 01 Мастацтва эстрады  
(по напрамках)*

Складальнік

Капілаў А. Л., прафесар кафедры мастацкай творчасці і прадзюсэрства Прыватнай установы адукацыі «Інстытут сучасных ведаў імя А. М. Широкава», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

Разгледжана і зацверджана  
на пасяджэнні Савета Інстытута  
протокол № 7 от 27.02.2018 г.

УДК 78.03(476)(075.8)  
ББК 85.313 4Беия73

Р е ц е н з е н т ы:

кафедра искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 5 от 21.12.2017 г.);

*Маевская В. П.*, доцент кафедры хорового и вокального искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Рассмотрено и рекомендовано к утверждению  
кафедрой художественного творчества и продюсерства  
(протокол № 10 от 18.01.2018 г.)

И90 **Капілаў, А. Л.** Гісторыя музычнай культуры Беларусі : вучэбна-метадычны комплекс для студэнтаў спецыяльнасці 1-17 03 01 Мастацтва эстрады (по напрамках) [Электронный ресурс] / Авт.-сост. Капилов А. Л. – Электрон. дан. (0,8 Мб). – Минск : Институт современных знаний имени А. М. Широкова, 2018. – 102 с. – 1 электрон. опт. диск (CD).

Систем. требования (миним.) : Intel Pentium (или аналогичный процессор других производителей) 1 ГГц ; 512 Мб оперативной памяти ; 500 Мб свободного дискового пространства ; привод DVD ; операционная система Microsoft Windows 2000 SP 4 / XP SP 2 / Vista (32 бит) или более поздние версии ; Adobe Reader 7.0 (или аналогичный продукт для чтения файлов формата pdf).

Номер гос. регистрации в НИРУП «Институт прикладных программных систем» 1181814764 от 16.03.2018 г.

Учебно-методический комплекс представляет собой совокупность учебно-методических материалов, способствующих эффективному формированию компетенций в рамках изучения дисциплины «Гісторыя музычнай культуры Беларусі».

Для студентов вузов.

ISBN 978-985-547-227-9

© Институт современных знаний  
имени А. М. Широкова, 2018

## ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Духоўнае жыццё сучаснага беларускага грамадства характарызуецца падвышанай цікавасцю да гістарычнай праблематыцы, імкненнем народа аднавіць сваё культурнае мінулае. Відавочна глыбокае ўсведамленне неабходнасці вывучэння і захавання роднай мовы, гістарычных помнікаў і іншых вечных каштоўнасцей культуры. І хай на гэтым шляху пакуль яшчэ шмат складанасцяў і супярэчнасцяў, спыніць працэс адраджэння і асваення культурнай спадчыны немагчыма. Асабліваю цікавасць у гэтым кантэксце набывае вывучэнне гісторыі музычнай культуры Беларусі, якая дала свету нямала выдатных дзеячаў - музыкаў, спевакоў, дырыжораў, кампазітараў, якія ўславілі беларускае мастацтва далёка за межамі роднага краю.

А між тым, яшчэ некалькі дзесяцігоддзяў таму ў грамадскай свядомасці панавалі міф, быццам, беларускія землі ў музычных адносінах не прадстаўлялі сабой нічога цікавага, вартага ўвагі спецыялістаў; быццам, абыйшлі яе ўсе значныя еўрапейскія музычна-стылістычныя плыні.

Мэтай дадзенага курса з'яўляецца падрыхтоўка высокаадукаванага спецыяліста, які арыентуецца ў пытаннях фарміравання і развіцця музычнай культуры Беларусі дакастрычніцка перыяду. У адпаведнасці з мэтай вызначаны наступныя задачы:

- вывучэнне працэсу станаўлення і развіцця музычнай культуры Беларусі дакастрычніцка перыяду;
- азнаямленне студэнтаў з творчай дзейнасцю выдатных музычных дзеячаў мінулых стагоддзяў;
- аналіз шляхоў фарміравання музычнай адукацыі на Беларусі ў мінулым;
- вывучэнне працэсу складвання прафесіяналізму ў беларускім музычным мастацтве;
- аналіз шляхоў фарміравання асноўных жанраў у беларускай музыцы дакастрычніцка перыяду;
- ворчая дзейнасць пачынальнікаў беларускай савецкай музыкі (М. Чуркіна, В. Залатарова, М. Аладава, А. Туранкова, А. Багатырова і інш.).

# 1. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ

## 1.1. КАНСПЕКТ ЛЕКЦЫЙ

### РАЗДЗЕЛ 1

#### *Музычная культура Беларусі XVI-XVII стст.*

*Народныя вытокі беларускай музыкі. Беларускі народны інструментарый. Народныя музыканты-скамарохі. Першыя друкаваныя сведчанні пра беларускае музычнае мастацтва у старадаўніх актах і дакументах.*

*Фарміраванне прафесіяналізма ў беларускім музычным мастацтве ў XVI – XVII стагоддзях. Музыка ў праваслаўных, каталіцкіх і іншых рэлігійна-нацыянальных таварыствах. Свецкая музыка. Музыка ў быце мясцовай знаці. Музыка ў духоўнай драме і школьным тэатры. Беларускія інструментальныя капэлы. Першыя беларускія музыканты-прафесіяналы.*

Вытокі музычнага мастацтва Беларусі ідуць з глыбіні стагоддзяў. Цяпер цяжка сказаць, калі менавіта з'явіліся музычныя інструменты на тэрыторыі Беларусі і як ігралі на іх у тыя старадаўнія часы. Тым не менш знаёмства з нямногімі, ужо знойдзенымі дакументамі эпохі феадалізму дазваляе часткова праясніць гісторыю ігры на музычных інструментах на Беларусі. Ёсць падставы меркаваць, што колькасць дакументальных фактаў пра існаванне скрыпкі, дуды, цымбалаў, дудак, бубнаў і іншых музычных інструментаў не толькі ў Беларусі, але і наогул у славянскіх землях вельмі абмежаваная таму, што ў тыя часы яны былі толькі простанароднымі інструментамі. Гэта, безумоўна, не спрыяла «ўвекавечанню» іх ў літаратурных і гістарычных помніках эпохі.

Найранейшым гістарычным сведчаннем існавання **дуды** на тэрыторыі Беларусі можна было б лічыць выяву дудара ў складзе скамарохаў з Радзівілаўскага летапісу XII стагоддзя, які грае на безбурдоннай дудзе – тыпе дуды, пашыраным па ўсёй сярэдневяковай Еўропе.

Старадаўнія пісьмовыя крыніцы сцвярджаюць, што дудамі і песнямі народ сустракаў пераможныя войскі князя Альгерда ў XIV–XV стагоддзях.

Дакументы XVI стагоддзя («Літоўская метрыка» ад 1556 года) згадваюць: “Люди людные, которые службы не мають, и теж медведьники, дудьники, скрипки, трубачи и иные в местех будучие музыки, и хто колвекъ не маючи певной службы...”

У тагачасных судовых кнігах, у прыватнасці, у “Актавай кнізе Полацкага гродскага суда”, ёсць такі запіс: “...пан Бутько, выскочивши с пекарни свое зъ секирою, учинивши окрик, преречоного Алексаньдра Лешонька обухом в руку левою понижей локтя подвакротъ шкодливее ударыл... а другого Ивана Савостеенка, Дудара, тою жъ секирою в хрибет оберучъ удариль, и кгда тотъ преречоный Иванъ от него уходил, а пан Бутько оного догонить не мог, тою жъ секирою за ним кинул, и кгда бы долетела, снать бы его и на смерть забил...”

У Актавай кнізе Пінскага гродскага суда ад 1699 года ёсць скарга дудара на пінскага гандляра за тое, што ён зачараваў яго дуду.

Адзінай даўняй ілюстрацыяй, дзе выяўлена дуда, між іншым, у якасці ваеннага інструмента ў Вялікім Княстве Літоўскім у XVI стагоддзі, ёсць малюнак з «Прускай хронікі», які паказвае ўезд караля Жыгімонта Аўгуста ў Данцыг (тып дуды, прадстаўлены на малюнку, верагодны для тутэйшай традыцыі, ён уяўляе сабой двухбурдонную дуду з бурдонамі, якія тырчаць угару і маюць рагаўні, жалейка, на жаль, заслоненая постаццю каня).

З XVIII стагоддзя вядома пакуль адна фіксацыя дудаў, якая даецца ў тэксце камедыі 1787 года пад аўтарствам ксяндза К. Марашэўскага (легенда, падобная на камедыю, была зафіксавана на Браслаўшчыне ў больш познія часы недалёка ад кляштара ў Забелах.

Сярод старадаўніх, найбольш распаўсюджаных музычных інструментаў, якія бытуюць на тэрыторыі Беларусі, пачэснае месца належыць **цымбалам**.

У розных народных абрадах, у скамарохаў і валачобнікаў, на кірмашах, у карчме, на радзінах, вяселлі роля цымбаліста была вельмі значная. Удзел цымбалаў побач з іншымі музычнымі інструментамі амаль ва ўсіх народных «дзеяствах» – першакрыніца своеасаблівасці музыкага ансамблевага выканання, якое пазней стылізуецца рознымі народамі ў прафесійнай музыцы.

Беларускія цымбалы развіваліся самабытна, у пэўных гістарычных умовах. Музыкі кожнай мясцовасці нейкі час прыстасоўвалі цымбалы да пэўных умоў і да інструментаў, якія былі ўжо ва ўжытку.

Звесткі ж аб з'яўленні і распаўсюджванні цымбал застаюцца прадметам гіпотэз. На жаль, пакуль што няма даследаванняў аб гісторыі і развіцці цымбал на Беларусі. Існуе некалькі думак аб тым, адкуль і калі з'явіліся цымбалы на тэрыторыі нашай рэспублікі. Даследчыкі беларускіх народных інструментаў прафесары М. Прывалаў і І. Жыновіч сцвярджаюць, што распаўсюджванню цымбал часткова садзейнічалі суседнія народы, у якіх гэты інструмент шырока выкарыстоўваўся.

М. Прывалаў, напрыклад, мяркуе, што цымбалы магла прывозіць моладзь, якая ў XVI ст. выязджала вучыцца ў Італію, Германію, Францыю, і гаворыць, што цымбалы былі ў віленскім езуіцкім аркестры ў пачатку XVII ст. Ён сцвярджае таксама, што ў «Пацешнай палаце» маскоўскіх цароў былі народныя музыкі «цымбальнікі»

І. Жыновіч лічыць, што цымбалы завезлі на Беларусь з Румыніі ў XII ст., у перыяд росквіту Галіцка-Валынскага княства, якое аб'ядноўвала сваёй уладай Падолію, Галіцыю, Валынь, Кіеўскую, Мінскую і Гродзенскую землі і ўстанавіла кантакты з польскімі і венгерскімі каралямі. Даследаванні І. Жыновіча засведчылі, што цымбалы былі папулярным інструментам у цыган, якія вандравалі па тэрыторыі сучаснай Гродзеншчыны. Цыганы-цымбалісты служылі пры двары Радзівілаў, Сапегаў і іншых магнатаў

Захаваліся апісанне і малюнак старажытнай мадэлі цымбал, што бытавалі на Гродзеншчыне. Адзін з экзэмпляраў гэтага інструмента (мяркуючы па канструкцыі, ён зроблены майстрам з Усходу) А. Маслаў называе «цымбаламі Гродзенскай губерні». Аўтар падкрэслівае падабенства гродзенскіх цымбал з усходнім інструментам «сантуры» або «анціцэлы». Яны аднолькавай формы, пад кожнай струной змешчана кабылка, на дэках – больш чым два рэзанатары. Але ёсць у іх і адрозненне: у анціцэлы – 18 радоў струн, а ў гродзенскіх цымбал – 12.

На Гомельшчыне яшчэ і сёння бытуюць цымбалы з 11 радамі струн і з такім самым размяшчэннем рэзанатараў. Але падобныя мадэлі сустракаюцца ўсё радзей.

А. Маслаў звяртае ўвагу на тое, што ў велікарусаў цымбалы любоўю не карысталіся і, наадварот, у паўднёва-заходняй Русі пераважалі ў вясельнай і «траістай музыцы».

Дыяпазон цымбал і агульны гукарад гэтага ансамбля быў невялікі. У большасці выпадкаў колькасць струн у музейных мадэлях не супадае з гукарадам цымбал. Паводле апісання 90-гадовага Ц. Голіка з Гомельшчыны і В. Рагача з Міншчыны, старажытныя цымбалы рабілі вузкімі, верхняя дэка была з суцэльнай дошкі. На цымбалах было 4–5 радоў струн. «Наводзіліся» яны пры дапамозе лапатак, выразаных на версе драўлянага калочка-конуса. Струны выраблялі з суканай ільняной ніткі, якую апрацоўвалі смалой. Выкарыстоўвалі і жыльныя струны.

У Францыска Скарыны ёсць апісанне «ўзмоцненага» ансамбля «траістай музыкі», у якім музыкі іграюць на некалькіх цымбалах, а таксама «на смыцех, гуслах і на трубах і бубнях». Гэта першае датаванае ўпамінанне аб старажытных ансамблях з удзелам цымбал. Сярод «скарынінскіх» музычных ансамбляў, пералічаных у кнізе, ёсць і такія: гуслі, некалькі цымбал, духавыя і іншыя інструменты. Скарына не толькі апісвае матэрыял, з якога зроблены музычныя інструменты беларускага народу, але і класіфікуе іх.

Наступныя звесткі аб цымбалах мы знаходзім у пачатку XVII ст. Гучалі цымбалы разам з іншымі інструментамі (перш за ўсё, са скрыпкай) на велічальных урачыстасцях у езуітаў, якія музыкай сустракалі высокіх гасцей, а таксама ў школьных тэатрах, духоўных навучальных установах і г. д.

Вялікае значэнне і месца адводзіцца «траістай музыцы» ў спектаклях батлейкі. Музыкі выконвалі польскія, беларускія, рускія, яўрэйскія і іншыя песні і танцы. У гэтых спектаклях слухачам асабліва падабалася «мастацкая частка» – своеасаблівы канцэрт інструментальнай музыкі. Адзначым, што

цымбалы ў батлейцы – гэта не толькі інструмент, які адбівае рытм, ён і выводзіць мелодыю – саліруе.

У пачатку XVIII ст. цымбалы ў аркестры т. зв. «мінскай музыкі» акампануюць вакальным дуэтам, якія спяваюць падчас танцаў. У аркестрах падобнага тыпу ігралі мяшчане, людзі «княскія, духоўныя і свецкія, панскія, а таксама каморнікі».

**Скрыпка** таксама паявілася на тэрыторыі сучаснай Беларусі ў старадаўнія часы. Найбольш раннім дакументальным пасведчаннем бытавання тут скрыпкі з’яўляецца “Лист Великого князя Литовского Сигизмунда-Августа к господарскому маршалку, старосте Оршанскому князю Андрею Одинцевичу” ад 3 студзеня 1566 года. У ім прадпісвалася браць падаткі з народных музыкантаў-скамарохаў: “А с людей волочащих, которые без службы мешкають, и теж с медведников, дудников, скрипков, и с каждого гудка и иных, в местех мешкающих, хто службы певное не маеть, с головы самого и белых голов и детей их по осьми грошей”.

Мяркуючы па гэтым дакуменце, ужо ў сярэдзіне XVIII стагоддзя скрыпка ўжо мела распаўсюджванне на тэрыторыі Беларусі. Прынімаючы ж ва ўвагу, што афіцыйныя дакументы, як правіла, рэагуюць на з’явы, якія атрамалі значнае распаўсюджванне, можна зрабіць высновы, што скрыпка на тэрыторыі Беларусі паявілася значна раней, а менавіта ў канцы XV – пачатку XVI стагоддзяў.

Першыя беларускія народныя скрыпкі былі трохструнныя. Народная скрыпка не мела строга ўсталяваных прапорцый, не была пакрыта лакам, была даволі прымітыўнай па сваёй канструкцыі, вылучалася не столькі спеўнасцю гука, сколькі яго моцнасцю. Галоўнымі вартасцямі яе былі вялікая рухомасць і высокая тэсітура.

На працягу XVI – XVII стагоддзяў скрыпка трывала вайшла ў побыт беларускага народа, і хутка скрыпка і скрыпач сталі неад’емнымі з’явамі амаль кожнай беларускай вёскі. Нездарма ёй прысвячалі нават спецыяльныя навуковыя трактаты. Да іх ліку трэба аднесці трактат вядомага тэолага, аўтара



шматлікіх прац па музыцы Валентыя Барташэўскага “Пра карчэмную бяседу і скрыпкі”, якая была выдадзена ў 1619 годзе ў Вільне.

Пра беларускіх народных скрыпачоў пісаў у сваіх творах і выдатны вучоны, паэт і драматург Сімяон Полацкі. У яго п’есе “Аляксей, божы чалавек” ёсць такія радкі: “Мужыкі! Вдарце па струнах, ахвоты дадайце! І затым ідзе рэмарка аўтара: “Тут цымбалісты і скрыпкі граюць”.

Першымі выканаўцамі (дударамі, цымбалістамі, скрыпачамі і інш.) былі народныя музыканты—скамарохі. Вядома, што у сярэднія вякі скамароства было распаўсюджана па ўсёй Еўропе. Скамарохі вандравалі па зямлі, ігралі на розных музычных інструментах і карысталіся вялікай папулярнасцю ў шырокіх народных масах. Скамарохі былі галоўнымі завадатарамі ў спяванні і скоках. Нездарма беларуская народная прыказка сцвярджае: «Што за вяселле без скамарохі».

Аднак мастацтва скамарохаў праследавалася духоўнымі і свецкімі ўладамі. У 1565-1566 гг. віленскі сейм выдаў указ, згодна з якім скамарохі абкладаліся вельмі высокімі падаткамі: яны абавязаны былі плаціць па 8 грошай, хоць рамеснікі і нават купцы плацілі падатак да 6 грошай. І ўсё ж знішчыць скамароства не ўдалося, тым больш, што ў Беларусі відаць, такой сістэматычнай барацьбы са скамароствам з боку царквы і ўлад, як гэта было ў рускай дзяржаве XVI-XVII ст.ст., не вялі.

Ігра скамарохаў-прафесіяналаў мела велізарны ўплыў на бытавое музіцыраванне наступных эпох. У розных дакументах XVI – першай паловы XVII ст. упамінаюцца скрыпачы, трубачы, дуднікі, у інвентарнай кнізе Магілёва за 1604 г. пры пераліку прафесій гараджан упамінаецца 13 скамарохаў, у кнізе Беліцы за 1635 г. названы скрыпачы, у дакументах г. Клецка за 1645 г. таксама упамінаюцца скрыпачы, у падатковым рэестры г. Слуцка за 1648 г. налічваецца 14 скамарохаў і дудароў. І хоць пачынаючы з канца XVII ст. скамарохі паступова «сыходзяць са сцэны», у Беларусі яшчэ ў пачатку XX в. народнага скрыпача называлі «скамароха».

Як моцна уплывала мастацтва скамарохаў на жыццё беларускай вёскі, можна прасачыць і на такім прыкладзе. У даўнія часы назва мясцовасці альбо паселішча нярэдка звязвалася з заняткам жыхароў. І паказальна, што і сёння ў Стаўбцоўскім раёне Мінскай вобласці знаходзіцца вёска Скамарошкі. Вёска з такой жа назвай знаходзіцца ў Гродзенскім раёне Гродзенскай вобласці. Вёскі з назвай “Дудары” знаходзяцца ў Чашніцкім раёне Віцебскай вобласці, ў Лідскім раёне Гродзенскай вобласці, ў Крупскім раёне Мінскай вобласці. Паводле дадзеных «Геаграфічнага слоўніка каралеўства Польскага і іншых славянскіх зямель» у Полацкім павеце некалі была вёска Скрыпка, на левым беразе Прыпяці – сяло Скрыпкі, у Бабруйскім павеце – вёска Скрыпіца, у Ельскім павеце Гродзенскай губерні – вёскі Скрыпкі Малыя і Скрыпкі Вялікія і г. д.

*Фарміраванне прафесіяналізма ў беларускім музычным мастацтве адбывалася ў XVI – XVII стагоддзях.* Першымі цэнтрамі музыкага асветніцтва ў тых часы былі царквы і манастыры. Істотную ролю ў справе падрыхтоўкі прафесійных музыкантаў адыграла дзейнасць брацтваў – рэлігійна-нацыянальных арганізацый праваслаўнага гарадскога насельніцтва. Пры брацтвах ствараліся школы, дзе вывучаліся *septem artes liberales* (сем “вольных мастацтваў”) – граматыка, рыторыка, дыялектыка, арыфметыка, геаметрыя, астраномія і музыка. Выкладанне музыкі (музычная грамата і царкоўныя спевы) было пастаўлена ў брацкіх школах на высокім узроўні. Ужо ў 30-х гадах XVII стагоддзя гучаў чатырохгалосны змешаны хор у Магілёўскім брацтве.

Вялікі ўплыў на развіццё музыкага мастацтва на Беларусі зрабіла з’яўленне ў сярэдзіне XVI стагоддзя першых друкаваных нотных зборнікаў, якія атрымалі шырокае распаўсюджванне ў беларускіх брацтвах. Асаблівай увагі заслугоўвае той факт, што выдадзены ў 1558 годзе **“Брэсцкі канцыянал”** быў не толькі першым друкаваным зборнікам ва Усходняй Еўропе, але і стаў прыкладам для шэрагу больш позніх украінскіх, кракаўскіх, крулявецкіх, нясвіжскіх і віленскіх песенных выданняў.

Побач з брацкімі школамі на Беларусі існавалі кафедральныя, езуіцкія, уніяцкія, пратэстанцкія і прыватныя школы, дзе таксама выкладалася музыка. У большасці выпадкаў выкладанне музыкі ў кафедральных школах было выклікана адзінай практычнай патрэбай папаўняць склад царкоўнікаў людзьмі, каторыя мелі б чытаць ды спяваць.

На больш высокім узроўні знаходзілася выкладанне музыкі ў езуіцкіх школах. Каб прыцягнуць навучэнцаў пры манастырах ствараліся так званыя “бурсы музычныя”, дзе вучылі даволі прафесійна спяваць і іграць на музычных інструментах. Ужо ў канцы XVI стагоддзя існавалі музычныя бурсы ў Полацку і Нясвіжу, у 1606 годзе была адчынена музычная школа ў Оршы. Езуіцкія школы мелі шэраг прывабных рыс: навучанне ў іх было бясплатным і сюды бралі музычна адораных дзяцей з ніжэйшых сааслоўяў. За гэта навучэнцы абавязаны былі выступаць у манастырскіх капэлах, абслугоўваць рэлігійныя каталіцкія абрады і святы. У большасці касцёлаў былі вельмі добрыя арганы, уласныя аркестры і капэлы.

Зразумела, у XVI – XVII стагоддзях найбольш інтэнсіўна развівалася культура музыка, аднак, пачынаючы з XVII стагоддзя з’яўляюцца першыя звесткі пра існаванне на беларускіх землях свецкай музыкі, якая на пачатку мела, у асноўным, прыкладнае прызначэнне. Пад час урачыстых прыёмаў і парадных шэсцяў выконваліся рознага роду “віваты” і тушы, на “асамблеях”, святочных абедрах і балях гучала застольная і танцавальная музыка. Забавы знаці абслугоўвалі вандроўныя скамарохі, паколькі ўласных прафесіянальных музыкантаў яшчэ амаль што не было. Зрэдку на службу запрашаліся іншаземныя музыканты.

Побач са з’яўленнем новых форм музіцыравання адбываўся працэс пашырэння грамадскіх функцый музычнага мастацтва, узбагачэння яго жанраў. Музыка пранікае ў духоўную драму і школьны тэатр. У XVI – XVII стагоддзях школьныя драмы ставіліся ў Мінску, Магілёве, Віцебску, Полацку, Пінску, Оршы, Слоніме, Нясвіжу і іншых гарадах на лацінскай, польскай і беларускай мовах. Пачатку спектакля звычайна папярэднічала музычная сцэнка. Музычныя

нумары, у якіх выкарыстоўваліся мелодыі народных песень і танцаў, часцяком уводзіліся ў падзеі спектакляў.

Значную ролю ў развіцці музычнага прафесіяналізму на Беларусі у XVI – XVII стагоддзях адыгралі рознастайныя інструментальныя капэлы. Гэтыя калектывы першапачаткова ствараліся са скамарохаў-музыкантаў, затым да службы ў капэлах пачалі запрашаць іншаземных музыкантаў. Мяркуючы па захаваных дакументах, у капэлах працавалі спевакі, арганісты, лютністы, флейтысты, габаісты, трубачы, літаўрысты, а таксама выканаўцы на смыковых інструментах. Адной з такіх капэл была так званая “**Літоўская капэла**” у **Гродне**, заснаваная ў 1543 годзе будучым польскім каралём Зыгмунтам-Аўгустам. У 1601 годзе ў склад капэлы ўваходзілі 15 музыкантаў і спевакоў. Капэла была ўкамплектавана, галоўным чынам, мясцовымі музыкантамі. Прозвішчы некаторых з іх дайшлі да нашагу часу – **Мацей Кавенчук, Ян Міхаловіч, Войцэх Кулакоўскі, Ян Неркоўскі, Якуб Пташкоўскі, Пётр Лаўрэнцій, Станіслаў Рагоўскі**.

На прыканцы XVII стагоддзя музыка пачынае займаць усё большае месца у быце вышэйшых колаў грамадства. Так, мінскі ваявода **Крыштаф Завіша (1666 – 1721)** быў добрым лютністам і аказваў шчодрую дапамогу многім вядомым музыкантам. У прыватнасці, у яго часцяком можна сустрэць вядомых французскіх спевакоў Рэнана і Боргарда, але, як сведчаць шматлікія крыніцы, асаблівай павагай ваяводы карыстаўся знакаміты ў той час скрыпач і лютніст Былінскі.

## **РАЗДЗЕЛ 2**

### ***Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя***

*Аматарскае музіцырванне ў салонах беларускай знаці ў XVIII стагоддзі. Найбольш значныя музычныя салоны таго часу. Музыка ў Агінскіх, Радзівіллаў, Тызенгаўзаў, Прозараў, Манюшак, Ельскіх і інш. Знакамітыя еўрапейскія музыканты ў салонах мясцовай знаці.*

*Прыгонныя тэатры, аркестры і ансамблі ў Нясвіжы, Слуцку, Слоніме, Гродне, Дзярэчыне, Ружанах, Шклове і іншых беларускіх гарадах. Выдатныя беларускія прыгонныя музыканты (Ян Ценціловіч, Матеуш з Корелічаў, Райскі, браты Падабедавы і інш.).*

Вялікую ролю ў развіцці музычнай культуры Беларусі XVIII стагоддзя адыгралі аматарскія гурткі і салоны. Некаторыя з іх сталі ў тую пару сапраўднымі асяродкамі сур'ёзнай музычнай дзейнасці, дзе зборы праводзіліся рэгулярна, мелі пастаянны склад слухачоў, для ўдзелу ў канцэртах запрашаліся выдатныя выканаўцы.

Да ліку найбольш вядомых музыкантаў-аматараў Беларусі таго часу належалі многія прадстаўнікі арыстакратычных колаў: княгіня **Уршуля Францішка Радзівіл (1705–1753)**, добрая спявачка і сачыніцельніца вакальных твораў, пісьменніца і драматург, дзякуючы каторай на сцэне Нясвіжскага тэатру ўпершыню адбыліся аматарскія спектаклі са спевамі; падскарбій надворны літоўскі **Антоній Тызенгаўз (1733–1785)**, які добра іграў на скрыпцы і клавікордзе, сачыняў музыку, быў шчодрым мецэнатам; скрыпач-аматар гродзенскі падкаморый **Францішак Юндзіл** і інш.

Музычнае аматарства адыграла значную ролю ў развіцці музычнага мастацтва Беларусі, бо ў выніку розных абставін найбольш актыўнымі ў станаўленні мясцовага творчага працэсу аказаліся менавіта музыканты-аматары – прадстаўнікі арыстакратычных колаў. Вельмі розныя па ўзроўні адоранасці і адукаванасці, якасці і выніках кампазітарскай і выканальніцкай творчасці, усе яны, аднак, выказваліся ў музыцы шчыра, натхнёна, а некаторыя з іх – арыгінальна і дасканала.

З музыкантаў-аматараў найбольш важкі ўклад у культуру Беларусі ўнеслі прадстаўнікі родаў **Агінскіх і Радзівілаў**.

Род Агінскіх – адзін з самых старажытных і ўплывовых у колішняй Беларусі. Прадзед Міхала Клеафаса Агінскага быў віцебскім ваяводам, а баць-

ка – старастам ашмянскім, ваяводам трокскім, пісарам польным Вялікага княства Літоўскага і паслом Рэчы Паспалітай у розных краінах.

**Міхал Казімір Агінскі (1728 – 1800)** паходзіў з іншай галіны роду, чым Міхал Клеафас. Аднак гэтаксама, як і яго сваяк, Казімір Агінскі прадстаўляў найбольш заможную частку тагачаснай інтэлектуальнай эліты, якая ўваходзіла ў самыя высокія палітычныя колы. У гісторыі культуры Беларусі Міхал Казімір Агінскі вядомы перш за ўсё як буйны мецэнат, стваральнік слонімскага мастацкага цэнтра, што аб'яднаў велічэзны тэатр, некалькі аркестраў і балетную школу, а таксама нотную бібліятэку і збор музычных інструментаў. Шматграннасць дабрачыннай дзейнасці Міхала Казіміра ў галіне культуры вызначалася перш за ўсё яго асабістымі якасцямі: тонкасцю і гнуткасцю розуму, шырынёй кругагляду, еўрапейскай адукаванасцю і мастацкай адоранасцю. Ён добра маляваў, складаў вершы і оперныя лібрэта, пісаў музыку, іграў на многіх музычных інструментах. Лічыцца, што ён – аўтар некалькіх опер («Зменены філосаф», «Становішча саслоўяў», «Елісейскія палі», «Цыганы») і музыкі да балета (партытуры гэтых твораў пакуль не знойдзены).

З камерна-вакальных твораў кампазітара вядома 12 песень без акампанементу, што захаваліся ў рукапісе 1770 г. і 14 песень у суправаджэнні дзвюх скрыпак і баса, апублікаваных у варшаўскім выданні 1788 г. У гэтых песнях на ўласныя словы, невялікіх па памерах і нескладаных па музычнай мове, Агінскі ўвасобіў тыя ідэалы прастаты і натуральнасці ў выяўленні пачуццяў, якія былі сугучны ракайльна-букалічным плыням яго эпохі.

З інструментальных п'ес Міх. Каз. Агінскага пакуль што ўдалося адшукаць толькі Паланэз для скрыпкі і фартэпіяна, упершыню надрукаваны ў газеце «Кур'ер варшаўскі» за 1902 г.

У цэлым выяўлення на сёння творы Міх. Каз. Агінскага можна разглядаць як прыклады музычнага аматарства, распаўсюджанага ў той час у колах арыстакратыі.

Сярод кампазітараў-аматараў Беларусі XVIII ст. вылучаецца **Мацей Радзівіл (1751 – 1821)** – таленавіты паэт, кампазітар і грамадскі дзеяч, які шмат гадоў жыў у Нясвіжы.

З яго музычных твораў захаваліся Дывертысмент, Шэсць паланэзаў для камернага аркестра, Серэнада для струннага квартэта, Саната для скрыпкі і фартэпіяна, Тры паланэзы для фартэпіяна.

Напісаныя ў 1788 – 1797 гг., гэтыя кампазіцыі маюць прысвячэнне саксонскаму курфюрсту Антонію і прынцэсе Ганне, з якімі М. Радзівіла звязвалі сяброўскія сувязі. Ён, відавочна, меркаваў, што вытанчаныя, разлічаныя на невялікі склад выканаўцаў творы будуць выконвацца ў прыдворным коле аматараў музыкі.

У XIX ст. у Беларусі працягваецца развіццё аматарскай сферы музычнага мастацтва, прадстаўленай многімі выдатнымі імёнамі – ад славурых філаматаў да прадстаўнікоў родаў Ельскіх, Карловічаў, а таксама Тызенгаўзаў, Сапегаў, Патоцкіх і Агінскіх.

Сярод мноства таленавітых людзей таго часу сваімі мастацкімі здольнасцямі вылучаецца **Міхал Клеафас Агінскі (1765 – 1833)**, бадай, найбольш вядомы сярод музыкантаў-аматараў Беларусі. Вельмі каларытная, неардынарная і разам з тым характэрная для свайго часу асоба Агінскага, яго шматпланавая – палітычная, мастацкая, культурна-асветніцкая і мецэнацкая – дзейнасць, нарэшце, увесь яго жыццёвы шлях былі звязаны з гісторыяй розных краін – Беларусі, Літвы, Польшчы, Расіі, Італіі, Францыі, Германіі, Галандыі. Аднак для айчыннай культуры асабліва важкімі з’яўляюцца звесткі, якія датычаць сувязей М. Кл. Агінскага з гісторыяй Беларусі. У гэтым сэнсе найбольш паказальны выказванні самога Агінскага пра сваё літвінскае паходжанне. Так, у мемуарах, напісаных у канцы жыцця і выдадзеных у Францыі і Польшчы, ён зазначаў: «Паходзячы з літвінскага роду, я нарадзіўся ў Польшчы, у вёсцы маіх бацькоў, за сем міль ад Варшавы»... «Самыя знакамітыя роды ў Польшчы, – піша ён, – паходзяць пераважна з Літвы.

Чартарыскія, Радзівілы, Агінскія, Сапегі, Тышкевічы, Пацы, Сангушкі – гэта літвіны».

Прыведзенае і многія іншыя выказванні сведчаць аб адназначнасці этнічнай самаідэнтыфікацыі Агінскага і яго стаўленні да краіны сваіх продкаў. Гэты край Міхал Клеафас лічыў сваёй радзімай, за яго змагаўся ў час паўстанняў, з ім звязаў самыя плённыя для творчасці дзесяцігоддзі свайго жыцця.

М. Кл. Агінскі нарадзіўся 25 верасня 1765 г. у маёнтку Гузаў, якім валодалі бацькі кампазітара – Андрэй Агінскі і Паўліна Агінская з роду Шэмбекаў. Сям'я належала да вышэйшых арыстакратычных колаў, выхадцы з якіх вельмі рана далучаліся да інтэлектуальных і мастацкіх каштоўнасцей, у тым ліку музыкі.

У 1772 г. бацьку Міхала Клеафаса прызначаюць надзвычайным паслом Рэчы Паспалітай, і сям'я пераязджае ў Вену, але ў хуткім часе хлопчык вяртаецца з маці ў Гузаў (1773), дзе пачынае сістэматычныя заняткі. З выкладчыкам і гувернёрам французам Жанам Ралеем ён вывучае замежныя мовы, гуманітарныя і дакладныя навукі. Музыкальным жа яго выхаваннем кіруе тады яшчэ зусім малады, шаснаццацігадовы ўраджэнец Беларусі Восіп Казлоўскі, які вучыць Міхала Клеафаса ігры на клавiры і скрыпцы, а таксама тэорыі, гісторыі музыкі і кампазіцыі. Паміж вучнем і настаўнікам склаліся вельмі цёплыя стасункі, якія з цягам часу перараслі ў сапраўднае творчае і чалавечае сяброўства, што доўжылася ўсё іх жыццё. Разам з Казлоўскім Агінскі наведваў слоніmsкую рэзідэнцыю Міхала Казіміра Агінскага, дзе меў магчымасць прысутнічаць на пастаноўках тэатра і канцэртах капэлы. Можна меркаваць, што знаёмства з музыкальным жыццём Слоніма ўзмацніла схільнасць Агінскага да музыкі. Вядома таксама, што на творчае станаўленне кампазітара-аматара паўплывалі музыкальныя ўражанні, атрыманыя ў гады вандраванняў па музыкальных сталіцах свету. Бліскучая, імклівая кар'ера (Міхалу Клеафасу не было і дваццаці гадоў, калі ён стаў дэпутатам сейма) прывяла яго да пасады дыпламата, паўнамоцнага прадстаўніка Рэчы Паспалітай у розных краінах.



Вядома, напрыклад, што толькі на працягу 1790 – 1791 гг. ён працаваў у Галандыі, Англіі, Францыі і Германіі. У наступныя гады службовыя абавязкі таксама вымушалі яго шмат падарожнічаць па Еўропе. І дзе б ні быў Агінскі – у Аўстрыі ці Германіі, Італіі ці Расіі, – ён знаёміўся з музычным жыццём гэтых краін. Яму пашчасціла асабіста ведаць Гайдна і Моцарта, браць урокі ў знаных выканаўцаў – Д. Жарновіка, П. Баё, Ш. Лафона, Д. Віоці, Б. Кампанелі, слухаць Н. Паганіні, а таксама Ф. Ціца, Л. Кардона, Э. Ванжуру і іншых віртуозаў.

У 1792 г. Агінскі займае адну з самых адказных пасад – падскарбія Вялікага княства Літоўскага – і бярэ актыўны ўдзел у вызваленчым руху. Паўстанне 1794 г. застае яго ў Навагрудку, адкуль ён адразу накіроўваецца ў Вільню, дзе яшчэ раней увайшоў у патрыятычную групоўку Якуба Ясінскага. Агінскі абіраецца віленскім дэлегатам Нацыянальнай рады і актыўна ўдзельнічае ў баявых акцыях у радах касцюшкаўскіх паўстанцаў. Ён змагаецца і ў Беларусі (Солы, Валожын, Івянец) у складзе вайсковых фарміраванняў, створаных на свае ўласныя сродкі. Не спадзеючыся на поспех узброенай барацьбы, усё ж да канца застаецца з паўстанцамі...

Як вядома, палітычны лёс Агінскага-змагара склаўся вельмі трагічна. Пасля задушэння паўстання ён быў вымушаны эмігрыраваць за мяжу і пад чужымі імёнамі блукаць па розных краінах, у тым ліку па тых, дзе ён зусім нядаўна працаваў у якасці дыпламата.

Некаторы час ён хаваецца ў Рыме, потым – у Канстанцінопалі, Парыжы, Гамбургу, Венецыі і Варшаве. Ён усё яшчэ думае пра адраджэнне сваёй Радзімы, пра аднаўленне Вялікага княства Літоўскага і спадзяецца на дапамогу ў гэтым Напалеона, у гонар якога піша оперу (на ўласны тэкст) «Зеліс і Валькур, або Банапарт у Каіры».

Між тым палітычная сітуацыя ў Расіі змянілася: пасля смерці Кацярыны II жорсткасць да касцюшкаўскіх паўстанцаў слабее, а пасля забойства Паўла I і ўступання на трон Аляксандра I у Агінскага з'яўляецца рэальная магчымасць вярнуцца на радзіму і прадоўжыць грамадска-палітычную і мастацкую дзейнасць. У 1801 г. у Гродне ён прысягае на вернасць рускаму імператару і ў

лютым 1802 г. прызджае ў Пецябург. Некаторы час застаецца ў расійскай сталіцы, разлічваючы на пазітыўныя ўчынкi Аляксандра I дзеля адраджэння Вялікага княства Літоўскага. Але той не адразу адважваецца на кардынальныя палітычныя змены і дапамагае Агінскаму толькі ў асабістых справах: вяртае большую частку маёнткаў, прызначае сенатарам і тайным саветнікам Расійскай імперыі, усяляк ушаноўвае, прымаючы пры двары. У Пецябургу Агінскі ўваходзіць у вышэйшыя колы рускай знаці, яго – вядомага дыпламата і палітычнага дзеяча і да таго ж папулярнага кампазітара – жадаюць бачыць у арыстакратычных салонах. Паланэзы Міхала Клеафаса гучаць на пецябургскіх балях, а венскія, берлінскія, лейпцыгскія і іншыя выданні яго твораў карыстаюцца вялікім попытам. У Пецябургу Агінскі зноў сустракаецца з В. Казлоўскім, на той час ужо кіраўніком музычнага жыцця царскага двара ды і ўсёй расійскай сталіцы. Былы настаўнік падтрымлівае вучня і, каб выправіць памылкі, якімі стракаецца заходнія публікацыі твораў Агінскага, сам выдае яго паланэзы і раманы на французскія і італьянскія тэксты. Творчыя і асабістыя кантакты двух кампазітараў не перапыняюцца і пасля пераезду Міхала Клеафаса ў маёнтка Залессе непадалёку ад Смаргоні.

Сюды, у жывапіснае мястэчка, што стаіць на сярэдзіне шляху з Мінска ў Вільню, Агінскі прыехаў у 1802 г. і заставаўся тут на працягу дваццаці гадоў. Яго маёнтка ператвараецца ў сапраўдны культурны цэнтр, жыццё якога поўніцца музычнымі падзеямі: тут часта можна было пачуць ансамбль, у якім Агінскі выконваў партыю першай скрыпкі, іспанскі скрыпач Эскудэра – другой, В. Казлоўскі іграў на віяланчэлі, а італьянскі спявак Паліяні саліраваў у вакальных творах. Мастацкая атмасфера Залесся спрыяе творчасці: Міхал Клеафас працуе над камерна-вакальнымі і інструментальнымі мініяцюрамі, пачынае пісаць музычна-эстэтычныя нататкі, якія ўвойдуць потым у «Лісты пра музыку», а таксама «Мемуары», што будуць выдадзены ў Парыжы ў 1827 – 1828 гг.

Актыўна займаецца Агінскі мецэнацкімі і культурна-асветніцкімі справамі. У Залессі, Смаргоні, Маладзечне ён адкрывае на свае сродкі школы

для мясцовай моладзі, перадае ўласныя кнігазборы ў тамашнія бібліятэкі, клапаціцца пра змяншэнне падаткаў беларускім сялянам.

З Залесся Міхал Клеафас часта наезджае ў Вільню для ўскладання на сябе асветніцкіх і дабрачынных абавязкаў, а таксама для падрыхтоўкі да друку сваіх твораў (паланэзы і раманы выходзяць у Вільні ў 1817 г). Ён уключаецца ў працу Віленскага ўніверсітэта, наладжвае і падтрымлівае шчыльныя сувязі з інтэлігенцыяй нядаўняй сталіцы літвінскага краю, дамагаецца амністыі вядомаму грамадскаму дзеячу і вучонаму Яну Снядэцкаму.

У 1808 – 1809 гг. Міхал Клеафас разам з жонкай і дзецьмі едзе ў Францыю, Італію, дзе не спыняе палітычнай дзейнасці. Сустрэкаецца з Напалеонам, распрацоўвае праект аб'яднання былых літвінскіх зямель са сталіцай у Вільні ў складзе Расійскай імперыі.

Пасля вайны з Напалеонам, падчас якой Агінскі выступіў на баку Расіі, ён вяртаецца ў Залессе, дзе застаецца да 1822 г. У гэтым годзе Агінскі пакідае Беларусь – ужо назаўсёды. Ад'езджае ў Італію, дзе прайшлі апошнія гады яго жыцця. Цяпер ён аддае свае сілы літаратурнай і музычна-рэдактарскай дзейнасці, галоўным плёнам якой становяцца выданні яго музычных і літаратурных твораў. Памёр кампазітар у Фларэнцыі ў 1833 г.

Імя Міхала Клеафаса Агінскага традыцыйна асацыіруецца з гісторыяй музычнага мастацтва: гэтаму паспрыяла надзвычайная папулярнасць яго паланэза «Развітанне з Радзімай». Аднак музыка не была галоўнай і адзінай справай яго жыцця. Палітык і дыпламат, ён не меў дастаткова часу для пастаянных заняткаў музыкай і добра ўсведамляў аматарскі характар сваёй творчасці. У «Лістах пра музыку» ён піша: «...усё, што я маю, гэта добрае вуха, глыбокае адчуванне гармоніі і густ, якія выхаваў у сабе, калі слухаў і часта займаўся добрай музыкай. Калі мне ўдавалася некалькі разоў сачыніць нейкія дробязі, якія адзначылі сваімі пахваламі аматары музыкі і знакамітыя артысты, калі ўзрушылі яны пару разоў чулае сэрца... я не магу гэта прыпісаць ні значным здольнасцям, якіх я ніколі не меў, ні глыбокаму веданню музыкі».

Аналізуючы ўласцівы яму тып музычнага мыслення і канстатууючы імправізацыйна-спантанны характар творчага працэсу, кампазітар прызнаваў: «...мне ніколі не прыходзіла ў галаву думка стварыць дасканалую і вучоную кампазіцыю і прысвяціць ёй шмат часу. Эмацыянальны парыў, пачуццё кахання ці сяброўства, узрушэнне, а часам і боль ці глыбокі смутак дыктавалі мне характар гукаў і мадуляцый, якія малявалі ўсе гэтыя эмацыянальныя перажыванні і праўдзіва акрэслівалі стан маёй душы. Мне рэдка даводзілася ўносіць змены ў маю першую імправізацыю». Тым не менш, творы Агінскага да сённяшняга дня застаюцца даволі папулярнымі, яны вабяць і кранаюць шчырасцю і прыгажосцю, цеплынёй і мілагучнасцю.

Даволі значнае месца ў музычнай спадчыне Агінскага займаюць раманы і песні, якія увасабляюць як сентыменталісцкія і раннерамантычныя, так і класіцысцкія традыцыі.

Працаваў Агінскі і ў такім буйным жанры, як опера. Вядома, у прыватнасці, што яму належыць опера «Зеліс і Валькур, або Банарт у Каіры», напісаная на ўласнае лібрэта ў 90-я гг. XVIII ст.

Творчая скарбонка М. Кл. Агінскага ўключае разам з музычнымі і літаратурнымі працы – мемуары, сацыяльна-палітычныя і эканамічныя доследы, а таксама творы музычна-эстэтычнага характару – «Лісты пра музыку» і «Назіранні над музыкай».

У цэлым мастацкая спадчына Міхала Клеафаса Агінскага з'яўляецца ўзорам творчасці асвечанага і рознабакова адоранага музыканта-аматара, у якой адлюстраваліся рысы як мінулай, так і надыходзячай эпохі.

Сярод таленавітых кампазітараў-аматараў, якія маюць дачыненне да музычнай культуры Беларусі XIX ст., варта згадаць **Антонія Генрыка Радзівіла** (1775 – 1833) – славутага музыканта-аматара, мецэната, які паходзіў з Нясвіжскай галіны радзівілаўскага роду.

Яго бацькі выхоўваліся ў буйнейшых мастацкіх цэнтрах Беларусі – Нясвіжы і Слоніме, у сем'ях знатных апекуноў (Радзівілаў і Агінскіх). Антоній, народжаны ў Вільні, атрымаў бліскучую адукацыю (у тым ліку музычную), быў

выхаваны ў лепшых мастацкіх традыцыях. Ён рана праявіў музычныя здольнасці і праславіўся як выдатны віяланчэліст. З 1792 г. князь Антоній вучыцца ў Берліне, дзе сустракае сваю будучую жонку – стрыечную сястру караля Вільгельма II Луізу Брандэнбургскую. З 1794 г. маладыя пасяляюцца ў палацы, які хутка становіцца адным з вядомых музычных асяродкаў Берліна. Тут пастаянна ладзяцца канцэрты (у якіх бярэ ўдзел і сам князь), прысутнічаюць выдатныя музыканты, якія падтрымліваюць шчырае сяброўства з гасцінным гаспадаром. Яму прысвячаюць свае творы Л. Бетховен, Ф. Мендэльсон, М. Шыманоўская, а таксама Ф. Шапэн, які падоўгу жыве ў рэзідэнцыях Радзівілаў. Ён вельмі цёпла выказваецца наконт музыкі князя, якога лічыць сапраўдным глюкістам. Між тым Антоній, які становіцца адным з буйных палітычных дзеячаў тагачаснай Еўропы (намеснікам прускага караля ў Вялікім княстве Познаньскім), не пакідае і музычныя заняткі, шмат часу аддае кампазіцыі. Ён стварае музычныя нумары да аднаактовай ідыліі «Вялікі дзень у замку» (1814 – 1815), дзясяткі камерных твораў – рамансаў і віяланчэльных п'ес. Але найбольш вядомым яго творам, напісаным у садружнасці з І. Гётэ, з'яўляецца опера «Фаўст». Нягледзячы на тое, што кампазіцыя належыць пяру аматара, для свайго часу яна аказалася шмат у чым наватарскай. Пасля прэм'еры 1835 г., якая адбылася ўжо пасля смерці аўтара, опера з трыумфам ставілася ў тэатрах Германіі, Польшчы, Чэхіі і Англіі. Усхваляваныя ж водгукі аб ёй пакінулі многія знакамітыя дзеячы культуры – ад Р. Шумана і Ф. Ліста да У. Адоеўскага і І. Тургенева.

Несумненна, што для А. Г. Радзівіла, як і М. Кл. Агінскага, М. Радзівіла і іншых кампазітараў-аматараў, якія перш за ўсё былі грамадскімі дзеячамі, музычная творчасць не з'яўлялася галоўнай справай жыцця, аднак узоры гэтай творчасці маюць безумоўную гісторыка-культурную каштоўнасць.

Сярод найбольш таленавітых мясцовых музыкантаў – скрыпачы **Ян Цэнцыловіч** і **Ежы Бакановіч** з Нясвіжа, прыгонны скрыпач **Матэуш** з Карэлічаў, **Міхал Бяляўскі** і квартвіаліст **Райскі** са Слоніма, **Аляксандр Зорка** і **браты Іван** (віяланчэліст) і **Міхаіл** (скрыпач) **Падабедавы** са Шклова,

а таксама гродзенскі скрыпач **Лявон Сітанскі**. Яго асоба вабіць высокім талентам, падзвіжніцкай дзейнасцю ў галіне музычнага мастацтва і адданым служэннем на карысць гродзенскага музычнага цэнтра.

Паводле архіўных дакументаў, **Лявон Сітанскі** паходзіў з мясцовай шляхты. Ён атрымаў выдатную адукацыю, валодаў некалькімі мовамі, меў добры густ і яркія музычныя здольнасці. Усё гэта дазволіла яму стаць на чале тэатра і капэлы А. Тызенгаўза ў Гродне і дасягнуць выдатных поспехаў ў фарміраванні гэтых творчых калектываў. А. Тызенгаўз неаднаразова пасылаў Сітанскага за мяжу з адказнымі даручэннямі. На працягу 1772 – 1774, 1779 і 1785 гг. музыканту давялося пабываць у Варшаве, Празе, Мангейме, Берліне, Патсдаме, Штутгарце, Дрэздэне, Лейпцыгу, Гамбургу, Вене, Парыжы, Рыме, Неапалі, Фларэнцыі, Турыне, Амстэрдаме, Лондане, Санкт-Пецярбургу і іншых гарадах. Ён браў урокі скрыпічнай ігры ў лепшых тагачасных музыкантаў – І. Бенды, П. Нардзіні, В. Крамера, Г. Пуньяні і інш. Падчас падарожжаў Л. Сітанскі знаёміўся з музычным жыццём еўрапейскіх сталіц, наведваў шматлікія канцэрты, тэатральныя спектаклі, кантактаваў з выканаўцамі, кампазітарамі і капельмайстрамі. Набыты вопыт, мастацкія ўражанні, атрыманыя ў розных еўрапейскіх краінах, дапамаглі яму значна пашырыць кругагляд, удасканаліць майстэрства, узбагаціць свае ўяўленні і сфарміраваць пэўныя мастацкія прынцыпы, якія плённа рэалізоўваліся ў творчай практыцы гродзенскай капэлы.

Значную ролю ў развіцці айчыннай музычнай культуры адыгрывалі і замежныя музыканты, якія ў вялікай колькасці прыехалі ў беларускія гарады ды маёнткі, адноўленыя пасля доўгіх гадоў запусцення і разбурэння. Бадай, ні ў адну іншую эпоху не было такога прытоку замежных сіл, як у другой палове XVIII ст., калі кампазітары, капельмайстры, выканаўцы-інструменталісты і вакалісты з розных еўрапейскіх краін атрымалі запрашэнне тутэйшых мецэнатаў. У адрозненне ад мясцовых, замежныя музыканты звычайна атрымлівалі найбольш адказныя пасады – кіраўнікоў аркестраў, кампазітараў, салістаў і выкладчыкаў. Ступень сувязі тых ці іншых прадстаўнікоў замежнага

музычнага свету з культурай Беларусі, іх роля ў яе развіцці былі неаднолькавымі: адны з іх правялі тут шмат гадоў і літаральна «зліліся» з культурай сваёй новай радзімы, другія ж толькі прычыняліся да яе на кароткі час. І усё ж можна меркаваць, што ва ўсіх выпадках праца ці асобныя выступленні ў Беларусі замежных музыкантаў не маглі прайсці бяследна для мясцовага мастацкага асяроддзя.

Найбольш поўныя звесткі захаваліся пра замежных кампазітараў, выканаўцаў і выкладчыкаў, якія служылі ў магнацкіх аркестрах і тэатрах. Сярод музыкантаў-прафесіяналаў, запрошаных у Беларусь з Чэхіі, Італіі, Францыі, Аўстрыі і Германіі, сустракаюцца і славуція, і менш вядомыя.

З прадстаўнікоў італьянскай школы вылучаюцца кампазітары К. Абатэ (Гродна, 1774), А. Фінуцы (Гродна, 1780), А. Данэзі (Слонім, 1776 – 1778; Нясвіж, 1784), Ф. Марыні (Слонім, 1787 – 1788), Дж. Альберціні (Нясвіж, 1784); спевакі К. Банафіна (Гродна, 1776), А. Давіа дэ Бернуцы (Гродна, 1776; Слонім, 1777), якая потым працавала ў Неапалі, Варшаве і Пецярбургу, В. Нікаліні (Нясвіж, 1782, 1784), Дж. Кампанучы (Гродна, 1776); скрыпачы Дж. Канстанціні (Нясвіж, 1780), К. Чыпрыяні (Ружаны, 1775 – 1776; Слонім, 1776 – 1778; Свіслач, 1778). Магчыма, у Беларусі бываў і Дж. Паізіела, які ў 1780 г. спецыяльна да візіту ў Магілёў Кацярыны II напісаў оперу «Уяўная каханка».

У прыватнаўласніцкіх капэлах працавалі французскі скрыпач Дзюран (Слонім, 1765), музыкант і філосаф А. дэ Салмаран і яго жонка, спявачка і піяністка Э. Саж (Шклоў, 1782 – 1783).

Сярод выхадцаў з Германіі бачым вядомага кампазітара і тэарэтыка Іаахіма Абрахама Петэра Шульца, які працаваў пры двары Сапегаў у Дзярэчыне, а таксама Яна Давіда Голанда, прыдворнага кампазітара і капельмайстра Радзівілаў.

З шэрагу замежных музыкантаў вылучаецца італьянскі кампазітар і дырыжор **Джаакіна Альберціні**, які некаторы час працаваў у Нясвіжы (у прыватнасці, ён кіраваў аркестрам падчас прэм'еры «Агаткі» ў 1784 г.).

З мастацтвам Нясвіжа 1780-х гг. звязана дзейнасць ужо згаданага чэшскага кампазітара, педагога і выканаўцы **Яна Ладзіслава Дусіка** (Душэка) (1760 – 1812). Да прыезду ў Нясвіж ён служыў арганістам у пражскіх храмах, а потым гастраліраваў і працаваў у Нідэрландах. У 1783 г. удасканалваў сваё майстэрства ў Ф. Э. Баха ў Гамбургу

Творчая спадчына Дусіка ўключае оперу і месу, аркестравыя п'есы, дваццаць канцэртаў для фартэпіяна з аркестрам, камерныя ансамблі, вакальныя мініяцюры і шмат фартэпіянных твораў – ад санат да эцюдаў і невялікіх п'ес. Ён, несумненна, з'яўляецца прадстаўніком класіцысцкага напрамку, аднак у некаторых яго творах можна адзначыць і перадрамантычныя рысы. Асаблівую каштоўнасць мае яго фартэпіянная музыка, адзначаная яркай вобразнасцю, выразнасцю і, у той жа час, даступнасцю, зручнасцю для выканання. Гэтыя якасці забяспечылі творам кампазітара шырокае выкарыстанне ў педагагічнай практыцы, у тым ліку і ў сучаснай.

У гісторыі музычнай культуры Беларусі вядома імя яшчэ аднаго музыканта – ураджэнца Чэхіі, а іменна **Эрнста Ванжуры** (1750 – 1802). Ён нарадзіўся ў Ванебергу (Багемія), у юнацтве некаторы час служыў у аўстрыйскай арміі і знаходзіўся ў Вене, у канцы 1770-х гг. трапіў у Шклоў, а з сярэдзіны 1780-х працаваў у Пецярбургу. Жыццё і творчасць гэтага кампазітара, піяніста, выдаўца і музычна-грамадскага дзеяча неаднаразова прыцягвалі ўвагу даследчыкаў рускага музычнага мастацтва. Гэта цалкам натуральна, бо Ванжура зрабіў значны ўклад у развіццё рускай культуры і як арганізатар прыдворнага музычнага жыцця расійскай сталіцы, і як стваральнік першых рускіх сімфоній, і як аўтар многіх камерна-інструментальных і музычна-сцэнічных кампазіцый.

Пра творчыя сувязі Ванжуры з культурай Беларусі, пра яго дзейнасць на беларускіх землях захавалася няшмат звестак. У Шклове Ванжура працаваў прыкладна з 1779 па 1784 г. – у перыяд найвышэйшага росквіту тамтэйшага музычна-культурнага цэнтру, створанага кацярынінскім фаварытам Сямёнам



Гаўрылавічам Зорычам. Гэты цэнтр яднаў буйны оперна-балетны тэатр, некалькі аркестраў і музычнаадукацыйных і выхаваўчых устаноў. На сцэне прыдворнага тэатра ішлі оперы Дж. Паізіела і Б. Галупі, Дж. Сарці і М. Далейрака, іншых кампазітараў, надзвычай папулярных у той час пры рускім двары. У беларускі перыяд жыцця музыкант спрабуе свае сілы і ў стварэнні ўласных музычна-сцэнічных пастановак. Так, ён піша музыку да пантамімы «Дваяная жаніцьба Арлекіна, або Арлекін шчаслівы ў магіі». Мяркуючы па захаванай уверцюры да гэтага твора, кампазітар ужо ў той час быў добра знаёмы з дасягненнямі заходне-еўрапейскай класікі і свабодна валодаў кампазітарскай тэхнікай.

У 1780 г. адбылася сустрэча музыканта з Кацярынай II. Яна наведала Шклоў разам з аўстрыйскім імператарам, які добра ведаў Ванжуру і пазнаў яго пры сустрэчы. Верагодна, Кацярына ўжо тады звярнула ўвагу на музыканта і паспрыяла яго запрашэнню ў рускую сталіцу, дзе ён неўзабаве заняў пасаду паддырэктара Імператарскіх тэатраў. У Пецярбургу Ванжура не толькі арганізуе оперна-балетныя пастаноўкі, але і выступае пры двары ў якасці клавесініста-віртуоза. У Пецярбургу Ванжура пачынае выдаваць дамскі музычны часопіс («Journal de musique dedié aux dames»), дзе друкуе свае песні на французскія тэксты, ары з опер, уверцюры, танцы і іншыя творы. Пра добрае веданне Ванжурам славянскага мастацтва сведчаць і яго знакамітыя «Тры нацыянальныя сімфоніі для вялікага аркестра, заснаваныя на многіх рускіх, украінскіх і польскіх песнях» (выдадзены ў 1785 – 90-х гг.). Гэтыя творы – адны з першых узораў рускай сімфанічнай музыкі, у якіх спалучыліся традыцыі заходнееўрапейскага сімфанізму і народнага славянскага меладызму. Пры гэтым кампазітар не толькі цытуе фальклорныя крыніцы, але і стварае арыгінальныя мелодыі, блізкія да народных.

Пры двары Сапегаў працаваў яшчэ адзін знакаміты майстар – нямецкі кампазітар і тэарэтык **Іаган Абрахам Петэр Шульц** (1747 – 1800). Яго першым настаўнікам быў паслядоўнік І. С. Баха і Г. Ф. Тэлемана І. Шмюгель. Сваімі ж творчымі кумірамі ў кампазіцыі ён лічыў І. С. Баха і І. Кірнбергера, а ў

тэарэтычнай сферы – Ф. Марпурга. Паказальна таксама, што Шульц, як пазней Голанд і Дусік, падтрымліваў творчыя кантакты з Філіпам Эмануэлем Бахам, які кансультаваў маладога музыканта і параіў яму пераехаць у Берлін (1761), каб прадоўжыць там адукацыю ў кляштарнай гімназіі. Ён жа накіраваў таленавітага юнака да вучня І. С. Баха – І. Кірнбергера, які, дарэчы, у 1741 – 1751 гг. працаваў у Рэчы Паспалітай і захапляўся славянскай музыкай. У гэтага кампазітара Шульц вучыўся з 1766 па 1768 г. Менавіта Кірнбергер, які не страціў сваіх сувязей з магнатамі Рэчы Паспалітай, рэкамендаваў Шульца ў якасці настаўніка княгіні Ганне Сулкоўскай-Сапезе, якая ў той час падарожнічала па Еўропе. Па заканчэнні падарожжа княгіня, верагодна, прапанавала Шульцу працу пры дзярэчынскім двары Сапегаў, дзе ён і знаходзіўся ў 1772 – 1773 гг.

І. П. А. Шульц увайшоў у гісторыю еўрапейскай музыкі перш за ўсё як аўтар камерна-вакальных твораў. Яму належыць каля 130 песень, якія адкрылі новыя шляхі ў асэнсаванні песеннага жанру як агульнадаступнай, разлічанай на выкананне і ўспрыманне шырокай публікай музыкі. Песням уласціва апора на народна-жанравыя традыцыі. Яны адзначаны класічнай строгасцю і завершанасцю формы, рафінаванасцю музычнай мовы, прастатой і чысцінёй фактуры.

З кампазітараў-ураджэнцаў Беларусі вылучаецца **Восіп Антонавіч Казлоўскі (1757 – 1831)** – высокаадораны музыкант, творчасць якога да апошняга часу звязвалася з гісторыяй польскай і рускай культуры і даследавалася пераважна музыколагамі гэтых краін. Выхаванец Варшаўскай капэлы, арганізатар музычнага жыцця Пецярбурга канца XVIII – першых дзесяцігоддзяў XIX ст., заснавальнік некалькіх новых напрамкаў у рускай музыцы, аўтар праслаўленага гімна «Гром победы, раздавайся», мноства харавых, аркестравых, музычна-тэатральных, камерных твораў, Казлоўскі з поўным правам лічыцца класікам рускай музыкі даглінкаўскай пары. Аднак выяўленыя апошнім часам даныя дазваляюць гаварыць аб ім і як аб

прадстаўніку музычнай культуры Беларусі, з якой яго яднаюць многія жыццёвыя і творчыя сувязі.

Восіп Казлоўскі нарадзіўся на Слаўгарадчыне (хутар Казлоўскі каля былога Прапойска) у сям’і беларускіх дваран. Гэтыя звесткі дакументальна пацвярджаюцца запісаў у метрычнай кнізе, знойдзенай беларускім пісьменнікам і гісторыкам А. Бабровічам у вёсцы Сакалова Слаўгарадскага раёна. Беларускае паходжанне кампазітара канстатуе і П. Бяссонаў: «...беларус Казлоўскі... старэйшы сапернік Агінскага ў паланэзах...». І яшчэ, раней: «...музыканты таго часу, ад Сарці да беларуса Казлоўскага (у асаблівасці) – усе былі абавязаны яму (Пацёмкіну. – В. Д.) сваёю кар’ерай». Нарэшце, у некралогам, апублікаваных у расійскім друку, чытаем: «...Восіп Антонавіч Казлоўскі... паходзіў з беларускіх дваран...».

З культурай Беларусі былі звязаны розныя этапы жыцця і творчасці кампазітара. Так, у 1770 – 80-я гг. Казлоўскі разам са сваім вучнем, будучым кампазітарам М. Кл. Агінскім наведваў Слонім, рэзідэнцыю М. Каз. Агінскага, чый велізарны тэатр не мог не ўразіць маладога музыканта. Магчыма, слоніпскія оперныя пастаноўкі, а таксама бліскучыя канцэрты тамтэйшай капэлы (як і ранейшыя варшаўскія ўражанні) паўплывалі на фарміраванне слыхавога вопыту кампазітара, яго мастацкіх арыенціраў, а таксама цікавасці да музычна-сцэнічнай і сімфанічнай творчасці, якая праявілася ў больш позні, рускі перыяд яго дзейнасці. У маладосці Казлоўскі бываў не толькі ў Слоніме, але і ў іншых беларускіх мясцінах. Так, у 1777 г. ён працаваў на Заслаўшчыне ў аркестры ваяводы Стэмплоўскага.

Не спыняе Казлоўскі сваіх кантактаў з прадстаўнікамі культуры Беларусі і ў Пецябургскі перыяд жыцця (з канца 1780-х гг.).

Асабліва цесна ён супрацоўнічаў з Міхалам Клеафасам Агінскім. У 1802 г. Казлоўскі вырашыў апублікаваць два зборнікі твораў Агінскага, у адзін з якіх увайшлі паланэзы, у другі – раманы на італьянскія і французскія тэксты. А за два гады да таго, Агінскі склаў і апублікаваў на ўласныя сродкі два зборнікі паланэзаў і раманаў Казлоўскага.

Асабістае і творчае сяброўства двух музыкантаў працягвалася і ў Залессі – маёнтку Агінскага, дзе Казлоўскі наведваў свайго былога вучня. Паводле ўспамінаў сучаснікаў, у Агінскіх часта ладзіліся канцэрты, у якіх гаспадар выконваў партыю першай скрыпкі, іспанскі скрыпач Эскудэра – партыю другой скрыпкі, Казлоўскі іграў на віяланчэлі, а спяваў італьянскі тэнор Паліяні. У музыцыраванні часам прымала ўдзел і дачка Казлоўскага, якая выконвала партыю альты.

У Залессі Казлоўскі не толькі музыцыраваў, але і пісаў арыгінальныя творы. У прыватнасці, ёсць надзвычай цікавыя даныя аб сачыненні ім музыкі да сцэнічнага твора «Жнеі, або Дажынкі ў Залессі», рукапіс якога, на жаль, пакуль не знойдзены.

У пачатку XIX ст. Казлоўскі бываў у розных беларускіх мясцінах. Так, паводле ўспамінаў вядомага скрыпача і кампазітара Міхала Ельскага, Восіп Антонавіч часта наведваў Гарадзішча пад Мінскам. Тут, у сядзібе маршалка Ракіцкага, ён удзельнічаў разам з гаспадаром («іграў з аднаго пульта») у канцэртах яго аркестра. У Гарадзішчы ж Казлоўскі даваў урокі скрыпічнай ігры бацьку Міхала Ельскага Кáралю. У канцы жыцця, пасля выхаду ў адстаўку, Казлоўскі кіраваў аркестрам графа Мурамцава на сваёй радзіме ў Прапойску.

Сёння, ужо можна сцвярджаць, што музыкант, выхаваны на ніве культур Беларусі і Польшчы, стаў носьбітам і правадніком тых заходніх плыняў у мастацтве, якія далі гэтаму мастацтву значны імпульс для развіцця і дапамаглі яму хутка і арганічна ўвайсці ў агульнаеўрапейскі культурны арэал.

### **РАЗДЗЕЛ 3**

#### ***Музычная культура Беларусі першай паловы XIX стагоддзя (да 1861 г.)***

*Развіццё беларускага музычнага професіяналізму ў XIX стагоддзі. Канкрэтна-гістарычныя абставіны пасля далучэння беларускіх зямель да Расіі. Змены ў развіцці беларускай мастацкай культуры. Развіццё музычнага жыцця в буйных (губернскіх і павятовых) гарадах.*

*Станіслаў Манюшка і Беларусь. Творчая дзейнасць выдатных беларускіх музыкантаў XIX стагоддзя: Дамініка Стафановіча, Івана Дабравольскага, Гераніма Памарнацкага, Напалеона Орды, Фларыяна Міладоўскага, Міхаіла Гузікава, Тэафілі Юзэфовіч, Камілы Марцінкевіч, Антона Абрамовіча, Міхала Ельскага і інш.*

На працягу першай паловы XIX стагоддзя на беларускіх землях няўхільна адбываўся якасны рост прафесіянальных кадраў беларускіх музыкантаў. У выніку з цягам часу тут ужо з'явілася даволі вялікая група музыкантаў-канцэртантаў, майстэрства каторых знаходзілася на вельмі высокім узроўні. Значна пашырыўся ўдзел мясцовых музыкантаў у адкрытым публічным жыцці. Яны гастралююць практычна па ўсёй Беларусі, пранікаючы нават у глыбокую правінцыю і садзейнічаюць уздыму там музычнага жыцця. У першай палове XIX стагоддзя беларускае музычнае мастацтва ўпершыню вызодзіць на еўрапейскую арэну.

Трэба зазначыць, што музычнае мастацтва Беларусі яшчэ не адчувае ў той час моцных токаў нацыянальнага самавызначэння, што абумоўлена перш за ўсё складанасцю гісторыка-культурнага лёсу краіны. Яе ўваход у XIX стагоддзе адбываецца на хвалі сацыяльна-гістарычных рухаў, звязаных з падзеламі Рэчы Паспалітай, у склад якой да гэтага ўваходзілі беларускія землі, і далучэннем апошніх да Расійскай імперыі. Вынікі той падзеі былі надзвычай адчувальнымі для айчыннай культуры: знікаюць шматлікія мастацкія цэнтры, якія раней квітнелі пад апякунствам знаці і шмат у чым вызначалі ландшафт мясцовай мастацкай прасторы. Аднак усё большую значнасць набываюць іншыя культурныя ачагі, сярод якіх вылучаюцца Мінск, Гродна і Віцебск

Паступова, асабліва пасля паўстання 1830 – 1831 гг., у Беларусі закрываюцца каталіцкія і ўніяцкія храмы, польскамоўныя навучальныя ўстановы, у тым ліку і Віленскі ўніверсітэт, скасоўваецца Статут Вялікага княства Літоўскага, адбываюцца лёсазначныя змены ў тапаніміцы і моўным

асяроддзі. У 1840 г. забараняецца назва «Беларусь», і з цягам часу за беларускімі землямі замацуецца назва «Паўночна-Заходні край». Беларуская мова (афіцыйнае ўжыванне якой было забаронена і ў часы Рэчы Паспалітай) трактуецца як дыялект, «жаргон» рускай мовы, ці «мужыцкая мова».

Пасля паражэння паўстання 1861 – 1863 гг. дзеянні расійскіх улад у кірунку русіфікацыі беларускіх зямель становяцца яшчэ больш актыўнымі, што прыводзіць да паступовага затухання толькі што ўзнікшага руху да нацыянальнага самаасэнсавання, адтоку мясцовых творчых сіл і змены вектара мастацка-культурнага руху – з заходняга на ўсходні.

Між тым працэс яднання з расійскай культурай меў сваім вынікам і шэраг пазітыўных з’яў: на беларускіх землях атрымліваюць распаўсюджанне перадавыя ідэі рускіх мысліцеляў і рэвалюцыйных дзеячаў, асвойваюцца лепшыя здабыткі рускай культуры, у тым ліку літаратуры, тэатра і музыкі.

І ўсё ж большая частка той генерацыі мясцовай інтэлігенцыі, на вачах якой адбыліся кардынальныя сацыяльна-палітычныя змены, успрымае іх як асабістую драму і імкнецца захаваць колішнія традыцыі. Яна ўсё больш моцна адчувае настальгію па краіне сваіх продкаў, у склад якой уваходзілі беларускія землі – па Вялікім княстве Літоўскім і Рэчы Паспалітай. Менавіта за яе ўзнаўленне змагаюцца ў рэвалюцыйных суполках ды паўстанцкім руху многія прадстаўнікі творчай эліты. Яны трапляюць за краты, скіроўваюцца ў эміграцыю, але не пакідаюць надзеі на аднаўленне сваёй былой вялікай Радзімы. Аднак большасць з іх не змагаецца за ўласна беларускую ідэю, бо пакуль яшчэ не можа атаясаміць сябе з беларускім этнасам. Апошні застаецца для мясцовай эліты (гістарычна – прадстаўнікоў гэтага ж этнасу) па-ранейшаму сацыяльна і ментальна аддаленым, сканцэнтраваным у ніжэйшых грамадскіх сляях, у сялянскім асяроддзі.

Між тым з цягам часу ў Беларусі выпяваюць і новыя сілы, накіраваныя на выпрацоўку менавіта беларускіх ідэй ды арыентацый, чаму ў вялікай ступені спрыяе актывізацыя збору і асэнсавання беларускага фальклору – шмат у чым як увасабленне агульнай для славянскай культуры тэндэнцыі збліжэння з

народным асяроддзем, «руху ў народ». Ужо ў першай палове XIX ст. у Пецярбургу ствараецца і плённа працуе польска-беларуска-літоўскае зямляцтва, у склад якога ўваходзяць ураджэнцы колішняй Рэчы Паспалітай. Іх асветніцкую дзейнасць адлюстроўваюць перыядычныя выданні пад рэдакцыяй Рамуальда Падбярэскага, а таксама Яна Баршчэўскага, які адным з першых пачаў пісаць на беларускай мове яшчэ ў пачатку XIX ст.

Цікаваць да беларускіх фальклорных крыніц адчуваюць і гожа выяўляюць у сваёй творчасці выдатныя айчыныя дзеячы, якія належаць да літаратурнай (у той час яшчэ польскамоўнай) супольнасці Беларусі – ад Адама Міцкевіча і Яна Чачота да Уладзіслава Сыракомлі і Яна Баршчэўскага. Іх творчасць становіцца жыватворнай крыніцай натхнення для кампазітараў (у прыватнасці, С. Манюшкі і А. Абрамовіча), якія праз беларускія фальклорныя сюжэты ды вобразы, апаэтызаваныя ў літаратурных шэдэўрах, далучаюцца да беларускай народнай спадчыны. Нарэшце, з’яўляюцца і ярчэюць промні ўласна нацыянальнага руху ў мастацтве, увасобленыя спачатку ў беларускамоўнай творчасці Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Аляксандра Ельскага, а потым – Янкі Лучыны, Адама Гурыновіча, Францішка Багушэвіча і іншых прадстаўнікоў новага, уласна беларускага слова.

Музычная культура Беларусі, неаддзельная ад агульнакультурнага руху, таксама перажывае ў пачатку стагоддзя кардынальныя, якасныя змены. Яе «інфраструктура», складзеная ў папярэднія стагоддзі, кардынальна мяняецца: мноства вялікіх магнацкіх асяродкаў музычнага жыцця спыняюць сваё існаванне. Аднак музычнае жыццё на беларускіх землях не заціхае, набываючы новыя формы і канцэнтруючыся ў новых ачагах. Замест касцёльных цэнтраў і поруч з імі ствараецца вялікая колькасць праваслаўных святынь, дзе канцэнтруюцца музычна-прафесійныя сілы, а замест элітных і велічных прыватнаўласніцкіх цэнтраў у Нясвіжы і Слуцку, Шклове і Дзярэчыне ўтвараюцца драбнейшыя, але больш дэмакратычныя, даступныя для насельніцтва агульнагарадскія – у Мінску, Гродне, Віцебску, Брэсце, Магілёве. Менавіта ў названых гарадах выступаюць мясцовыя і замежныя выканаўцы, а

таксама разгортваецца дзейнасць шматлікіх гастрольных тэатральных труп (С. Дэшнер, М. Кажынскага, А. Руткоўскага, К. Скібінскага, В. Ашпергера, Я. Шыманскага, А. Бончы-Тамашэўскага, В. Вяржбіцкага, С. Навакоўскага, Ю. Снядзецкага, А. Жукоўскага, В. Шмідгафа, В. Драздоўскага, Я. Хелмікоўскага і інш.) У іх рэпертуары пераважаюць камічныя оперы французскіх, італьянскіх і польскіх кампазітараў, заходнееўрапейскія драматычныя творы і танцавальныя дывертысменты. Паступова на мясцовых сцэнах з'яўляюцца і творы рускіх кампазітараў, уласна беларускі рэпертуар пакуль застаецца незапатрабаваным. З музычна-сцэнічных кампазіцый мясцовых аўтараў ставяцца толькі аперэты і драматычныя спектаклі з музыкай С. Манюшкі і К. Крыжаноўскага, а таксама аперэта Ф. Міладоўскага.

Пры гэтым да самага канца XIX ст. у Беларусі не існуе ўласнага оперна-балетнага тэатра, што таксама з'яўляецца істотнай перашкодай для стварэння мясцовымі кампазітарамі адпаведнага рэпертуару. Аднак зацікаўленасць у развіцці музычнага мастацтва з цягам часу ўзрастае, аб чым сведчыць стварэнне ў другой палове стагоддзя шэрагу музычна-літаратурных гурткоў і таварыстваў, якія ў значнай меры спрыяюць актывізацыі музычнага жыцця краю.

Карэнныя змены перажывае і сістэма музычнай адукацыі, у якой касцёльныя бурсы і калегіі змяняюцца царкоўнымі семінарыямі і духоўнымі вучылішчамі, дзе выкладаюцца музычныя прадметы. На змену ж прыватнаўласніцкім музычна-тэатральным школам прыходзяць пансіёны і гімназіі, у якіх музычныя заняткі з'яўляюцца абавязковым кампанентам выхаваўчых праграм. Разам з тым, нават у канцы стагоддзя не перапыняюцца традыцыі мінулых эпох, аб чым сведчыць даволі актыўная дзейнасць Мінскага вучылішча арганістаў.

Не заціхае музычнае жыццё і ў сядзібах знаці: пасля закрыцця буйных магнацкіх цэнтраў хутка ўтвараюцца новыя – дробныя, «асколачныя» музычна-культурныя ачагі. У іх разгортваюць сваю дзейнасць аматарскія гурткі і салоны, сядзібныя гасцёўні і прыватныя тэатры. Тут выступаюць прафесійныя



музыканты і велікасвецкія аматары, у выкананні якіх гучаць творы замежных і мясцовых кампазітараў.

Найбольш вядомымі з гэтых музычных «дваранскіх гнёздаў» былі сядзібы Манюшак, Ордаў, Ельскіх, Прозараў, Завішаў, Міладоўскіх, Карловічаў, Наркевічаў-Йодкаў, Крашэўскіх, Р. Тызенгаўза, Л. Ракіцкага і інш. Тут трывала захоўваліся традыцыі асвечанага музіцыравання, адсюль вядуць свой музычны радавод амаль усе кампазітары і выканаўцы тагачаснай Беларусі.

### **Фарміраванне беларускага музычнага прафесіяналізму у XIX ст.**

З ураджэнцаў Беларусі, што ўнеслі важкі ўклад у айчынную культуру, варта перш за ўсё згадаць **Станіслава Манюшку (1819 – 1872)** – выдатнага кампазітара і музычнага дзеяча. Ён нарадзіўся ў фальварку Убель каля Мінска ў сям’і мясцовых дваран, якая дала свету шмат выдатных асоб. Першапачатковыя музычныя навукі атрымаў ад маці, адоранай піяністкі. Па аднадушным сведчанні біёграфістаў кампазітара, ён з ранняга дзяцінства захапляўся народнай музыкай, якую чуў на Міншчыне. Вялікае ўражанне рабілі на яго музычныя і тэатральныя вечарыны ў бацькоўскім доме, дзе гучала класічная музыка. У 1827 г. сямья Манюшкаў накіравалася ў Варшаву, дзе Станіслаў пачаў наведваць гімназію і музычныя заняткі ў арганіста А. Фрэера. З 1830 г. бацькі назаўсёды пераязджаюць у Мінск, архітэктурныя краявіды якога, дарэчы, сёння можна ўявіць па малюнках Чэслава Манюшкі, бацькі кампазітара. Мінскі дом Манюшкаў хутка ператвараецца ў любімы гарадской інтэлігенцыяй асяродак музычнага жыцця, душой якога стала маці кампазітара Альжбета, вучаніца мясцовага музыканта П. Карафы-Корбута (ён праславіўся сваімі незвычайнымі здольнасцямі выканальніцтва на розных музычных інструментах). Музычныя вечарыны Манюшкаў, дзе гучала еўрапейская класіка, наведвалі славутыя прадстаўнікі творчай эліты, сярод якіх мастакі Я. Дамель і В. Ваньковіч, драматург В. Дунін-Марцінкевіч, музыкант Д. Стафановіч. Пад кіраўніцтвам

апошняга Станіслаў працягвае свае заняткі музыкай. Ён таксама часта выязджае ў Вільню, дзе слухае оперы ў выкананні трупы Вільгельма Шмідгафа.

Першыя творчыя вопыты кампазітара адносяцца да 1830-х гг., калі ён стварае аперэту «Канторскія служачыя» (1832) і фартэпіянная мініяцюры (1836).

З 1837 г. Манюшка пачынае вучыцца ў Берліне пад кіраўніцтвам знамага музыканта Карла Рунгенхагена і ў хуткім часе прапаноўвае берлінскаму выдавецтву «Vote und Vock» Тры песні на вершы А. Міцкевіча (1838) у перакладзе на нямецкую мову. Ён піша таксама песню «Размова», баладу «Тры Будрысы» (1839) на вершы гэтага ж паэта<sup>1</sup>. У Берліне Манюшка стварае аперэту «Начлег у Апенінах» (1837 – 1839), два струнныя квартэты і Месу для хору, аркестра і аргана, літургічныя кампазіцыі.

З 1840 г. музыкант часта бывае ў Мінску, але пастаянна працуе ў Вільні, дзе разгортвае плённую творчую дзейнасць як дырыжор, выканаўца, педагог і кампазітар. Пад яго кіраўніцтвам выконваюцца многія класічныя творы, ён выходзіць знакамітых музыкантаў (сярод іх – Я. Карловіч і Ц. Кюі).

У гэты час кампазітар піша музычна-сцэнічныя творы: «Латарэя» (1840, пастаўлена ў Гродне ў 1841 г.), «Ідэал, або Новыя каштоўнасці» (1840), «Карманьёл, або Французы любяць пажартаваць» (1841), «Новы Дон Кіхот, або Сто шаленстваў» (1841), меладраму «Каспер Хаўзер» (пастаўлена ў Мінску ў 1843 г.), аперэты «Яўнута» (1850), «Бетлі» (1852). Да тагож часу адносяцца і «Хатнія спеўнікі» – зборнікі песень і рамансаў на вершы іншых паэтаў, пераважна ўрадженцаў Беларусі: Яна Чачота, Тамаша Зана, Антона Адынца, Аляксандра Ходзькі і інш. У творах выразна праявіліся беларускія рэаліі, а таксама глыбокае веданне аўтарам народных паданняў, казак, балад. У тыя ж гады Манюшка пачынае працаваць арганістам касцёла св. Яна ў Вільні, дзе стварае шмат літургічных кампазіцый.

Ён пастаянна наведваў бацькоўскі дом у Мінску. Менавіта ў гэтым горадзе ў 1841 – 1851 гг. былі напісаны і падрыхтаваны да пастаноўкі аперэты, створаныя ў садружнасці з беларускім драматургам В. Дуніным-

Марцінкевічам: «Чароўная вада», «Яўрэйскі рэкруцкі набор», «Спаборніцтва музыкантаў», а таксама славутая «Сялянка», у якой упершыню ў гісторыі опернага мастацтва са сцэны прагучала беларуская мова. У той жа перыяд Манюшка стварыў і першыя рэдакцыі оперы «Галька» (пастаўлена ў Вільні ў 1848 і 1854 гг.), якая пазней прынесла яму прызнанне варшаўскай публікі і сусветную славу.

У мінска-віленскі перыяд кампазітарам напісана шмат іншых твораў: фартэпіянная п'есы, квартэты, уверцюры, музыка да драматычных спектакляў, а таксама кантаты («Мільда», «Ніола», «Крумінэ», «Прывіды» і інш.), аркестравыя ўверцюры «Байка» (1848), «Ваенная ўверцюра, ці Гетманская каханка» (1854, 1857), «Каін» (1856) і г. д.

С. Манюшка неаднаразова наведвае Санкт-Пецярбург і Варшаву, дзе выконваюцца яго кампазіцыі. У расійскай сталіцы ён сустракае шмат прыхільнікаў, сярод якіх Ц. Кюі, М. Балакіраў, А. Сяроў, браты Вяльгорскія, А. Львоў і інш. Асабліва цёплыя стасункі складаюцца ў С. Манюшкі з А. Даргамыжскім, якому ён прысвяціў канцэртную ўверцюру «Байка», выкананую з вялікім поспехам у Пецярбургу ў 1849 і 1856 гг.

У 1858 г. музыкант пераязджае ў Варшаву. Тут ён займае пасаду галоўнага дырыжора Вялікага тэатра, на сцэне якога ставяцца яго оперы «Галька», «Страшны двор», «Фліс» (у гэтых творах выкарыстаны беларускія матывы), а таксама «Графіня», «Вербум нобіле», «Парыя», «Беата» і інш.

Кампазітар набывае еўрапейскую славу, наведвае Берлін, Веймар, Франкфурт-на-Майне, Парыж, Санкт-Пецярбург. Сярод прыхільнікаў яго таленту і сяброў – Ф. Ліст, А. Даргамыжскі, Ц. Кюі, іншыя славутыя музыканты. У 1860-я гг. С. Манюшка актыўна займаецца педагогічнай працай у якасці прафесара Музычнага інстытута ў Варшаве. Да апошніх дзён не спыняе ён і кампазітарскую дзейнасць.

Уплыў творчасці Манюшкі на развіццё айчыннага і агульна-славянскага музычнага мастацтва быў велізарны. Кантакты з ім аказалі ўздзеянне на мастацкае сталенне Ф. Міладоўскага, Н. Орды, М. Ельскага, Т. Юзэфовіч. На

працягу ўсяго жыцця ён цікавіўся творчасцю сваіх суайчыннікаў: рабіў пералажэнні мініяцюр М. Кл. Агінскага, А. Радзівіла і інш. Ёсць і многія іншыя сведчанні непарыўнай сувязі творчасці кампазітара з культурай Беларусі. На гэта звяртаў увагу яшчэ Вітольд Рудзінскі, найбольш аўтарытэтны польскі даследчык спадчыны кампазітара, які адзначаў прысутнасць у жыцці і творчасці Манюшкі беларускіх рэалій: ад «сумных песень беларускіх дзяўчат, што вярталіся з поля», да вобразаў беларускіх сялян, якіх уяўляў кампазітар у сваёй оперы «Парыя». Паводле ж прац беларускіх мастацтвазнаўцаў, сувязі творчасці Манюшкі з яго радзімай былі ўсёахопнымі. Так, першыя вопыты кампазітара ў музычна-сцэнічных жанрах звязаны з дзейнасцю мінскага гуртка В. Дуніна-Марцінкевіча, дзе беларускае слова, беларуская тэматыка (у самым шырокім сэнсе гэтага паняцця) былі асноўнымі крыніцамі творчых пошукаў.

Што да оперы «Сялянка», адным з аўтараў якой быў Манюшка, дык у ёй таксама выкарыстоўваліся не толькі размоўныя, але і музычныя беларусізмы. У творы гучалі беларускія народныя песні і беларускія танцавальныя мелодыі, у тым ліку славуная «Мяцеліца».

Мастацкае асяроддзе, у якім фарміраваўся Манюшка, складалася з многіх выдатных асоб, далучаных да беларускай тэматыкі, фальклору, а таксама да беларускай мовы. Акрамя В. Дуніна-Марцінкевіча, знаўцы і прапагандыста гэтай мовы, можна згадаць яшчэ некалькі адметных асоб: Уладзіслава Сыракомлю і Яна Чачота, вядомага асветніка і даследчыка гісторыі беларускага краю Юзафа Крашэўскага, а таксама Аляксандра Ельскага (брата вядомага скрыпача Міхала Ельскага).

Зрэшты, нават не паглыбляючыся ва ўласна музычную творчасць Манюшкі, можна ўпэўнена казаць аб яго датычнасці да беларускага асяроддзя. Калі ж звярнуцца да музычных твораў кампазітара, дык і ў іх можна заўважыць уплыў беларускай мастацкай рэчаіснасці. На гэта, у прыватнасці, указвае дасведчаны знаўца беларускага фальклору Р. Шырма, які ў оперы «Фліс» чуў «такое багацце народных інтанацый, што, слухаючы, адчуваеш, нібы

прысутнічаеш недзе пад Слуцкам або каля Мінска на ўрачыстым свяце беларускіх сялян».

Сталы перыяд творчасці кампазітара быў звязаны з польскай сталіцай, дзе Манюшка атрымаў усеагульнае прызнанне. Яго лічаць таксама і дзесячым літоўскай музычнай культуры, паколькі ён працяглы час жыў і працаваў у Вільні. Аднак Манюшка быў і застаецца таксама сынам беларускай зямлі, выдатным прадстаўніком айчыннай культуры XIX стагоддзя.

Калегам і сябрам Манюшкі быў таленавіты кампазітар і піяніст **Фларыян Міладоўскі (1819 – 1889)**. Ён нарадзіўся ў Мінску, першапачатковыя навыкі фартэпіяннага выканальніцтва атрымаў пад кіраўніцтвам бацькі, добрага музыканта і выкладчыка. У дзесяцігадовым узросце Фларыян ужо паспяхова выступаў як саліст-піяніст, майстэрства якога захапляла слухачоў. Вучыўся музыцы ў Вільні (у Ф. Цібэ) і Мінску (у Д. Стафановіча).

З юнацтва сябраваў з Манюшкам, які параіў яму завяршыць музычную адукацыю ў Берліне і Вене. Тут ён браў урокі у К. Рунгенхагена, Ю. Фішхофа, Ю. Хаўзэра, слухаў выдатных выканаўцаў (у тым ліку Ф. Ліста), пасябраваў з Ф. Мендэльсонам. Міладоўскі паспяхова гастраліраваў, а таксама выкладаў музыку і кіраваў аркестрам графа Б. Тышкевіча ў Чырвоным Двары (каля Коўна), куды вярнуўся пасля вучобы за мяжой. З 1851 г. працаваў разам з Манюшкам у Вільні, дзе музыканты арганізавалі Таварыства св. Цэцыліі, закліканае прапагандаваць духоўную музыку. У гэты час піша касцёльныя творы, у тым ліку Месу Es-dur, выкананую пад кіраўніцтвам Манюшкі ў 1854 г. З наступнага года Фларыян жыве ў маёнтку Мацкі на Міншчыне, дзе шмат часу аддае кампазіцыі. З-пад яго пяра выходзіць аперэта «Канкурэнты» (лібрэта У. Сыракомлі і М. Лапіцкага), пастаўленая ў Мінску ў 1861 г. У гэты час кампазітар стварае і шмат камерна-вакальных і фартэпіянных п'ес – рамансаў, мазурак, паланэзаў, экспромтаў і г. д. У 1862 г. ён пераязджае ў Францыю, працуе прафесарам Вышэйшай школы ў Сант-Клементэ, шмат сачыняе. Памёр Міладоўскі ў Бардо. Музычная спадчына кампазітара ахоплівае шматлікія

творы – ад опер, балетаў і кантат да камерна-вакальных і інструментальных п’ес. Аднак большасць з іх не была выдадзена і пакуль застаецца неадкрытай.

Увагі заслугоўваюць артыкулы Ф. Міладоўскага, апублікаваныя ў «Руху музычным» у 1857 – 1860 гг., маюць не музычна-гістарычную, а выхаваўча-эстэтычную накіраванасць. Аўтар выказвае слушныя меркаванні аб вартасцях свецкай музыкі і прызначэнні музыкі касцёльнай, аб неабходнасці паляпшэння справы музычнай адукацыі і дзейнасці выкладчыкаў, аб дасканалых музычных інструментах і г. д.

Адной з найбольш цікавых постацей у беларускай музычнай культуры XIX стагоддзя быў **Міхал Ельскі (1831 – 1904)** – скрыпач, кампазітар і публіцыст. Ён паходзіў са старажытнага беларускага роду, які даў свету шмат адораных асоб, у тым ліку музыкантаў. Нарадзіўся ў спадчынным маёнтку Дудзічы, што пад Мінскам, і першапачатковую музычную адукацыю атрымаў у бацькоўскім доме. Удасканальваў сваё майстэрства ў Прусіі (пад кіраўніцтвам Эндама) і ў Мінску (у К. Крыжаноўскага).

Агульную адукацыю атрымаў у Віленскім дваранскім інстытуце і Кіеўскім універсітэце. Рана пачаў гастраліраваць і хутка здабыў славу скрыпача-віртуоза. З вялікім поспехам праходзілі яго канцэрты ў Беларусі і Украіне, Літве і Польшчы, Францыі і Германіі.

У Парыжы браў урокі ў сусветна вядомага скрыпача А. В’етана, з якім яго звязала шчырае сяброўства. Вярнуўшыся ў Дудзічы, Ельскі не спыняе выканальніцкай дзейнасці, разам з тым шмат часу аддае кампазіцыі. Яму належыць каля 100 твораў, большасць з якіх напісаны для скрыпкі. Гэта канцэрты, фантазіі, варыяцыі, паланэзы, мазуркі і інш. Музыка Ельскага вызначаецца яркай вобразнасцю і віртуознасцю, узнёсласцю і меладычным багаццем.

Кампазітар з вялікай увагай ставіўся да беларускай народнай творчасці, збіраў і запісваў узоры інструментальнага фальклору Міншчыны. Ён праявіў сябе і як таленавіты публіцыст у чыіх нарысах і артыкулах пададзены многія факты гісторыі музычнага мастацтва Беларусі, намаляваны творчыя партрэты

музычных дзеячаў – К. Крыжаноўскага, Ф. Міладоўскага, К. Стравінскага і інш. Дзякуючы публіцыстычнай дзейнасці М. Ельскага, музычная грамадскасць розных краін пазнаёмілася з беларускай культурай.

Надзвычай цікавыя публікацыі Міхала Ельскага ўтрымліваюць факты з гісторыі музычнага мастацтва не толькі Беларусі, але і розных еўрапейскіх краін. Большасць артыкулаў М. Ельскага надрукавана ў часопісах «Рух музычны», «Дзённік музычны», «Дзённік музычны і тэатральны», «Рэха музычнае і тэатральнае» і інш., што выходзілі ў Варшаве ў другой палове XIX – пачатку XX ст.

Многія публікацыі Ельскі дасылаў у Варшаву з Дудзічаў, пра што сведчаць заўвагі ў канцы публікацый.

Усяго вядома 16 прац Ельскага, апублікаваных у 1860 – 1902 гг. У цэлым працы Ельскага маюць вельмі шырокі жанравы спектр: гэта гістарычныя, біяграфічныя, музычна-педагагічныя ды музычна-эстэтычныя нарысы, а таксама фалькларыстычныя замалёўкі.

Найбольшую цікавасць для гісторыі айчынай культуры ўяўляюць працы Ельскага, прысвечаныя выдатным выканаўцам і кампазітарам – яго суайчыннікам, сучаснікам і кумірам. Такім быў таленавіты скрыпач Караль Стравінскі, артыкул пра якога апублікаваны ў «Руху музычным» ў 1861 г. Ураджэнец Навагрудчыны, Караль паходзіў з сям’і музыканта, што працаваў у Радзівілаў у Нясвіжы і ў Завішы на Міншчыне. Высока ацэньваючы талент гэтага музыканта, вучня Мёзера і Берые, Ельскі выказвае шкадаванне аб яго заўчасным адыходзе з жыцця і спадзяецца на спачуванне і памяць аб ім суайчыннікаў.

У артыкуле «Вінцэнт Банькевіч» («Рух музычны», 1861) аўтар малюе творчы партрэт скрыпача «з Літвы» В. Банькевіча і горача падтрымлівае яго ідэю стварэння музычнага інстытута. «Чаму ў нас не можа быць так, як за мяжой, дзе кожны з салідных гарадоў мае сваю кансерваторыю, большага ці меншага маштабу?» – усклікае аўтар, заклапочаны ростам музычна-выканальніцкага мастацтва на абшарах колішняй Рэчы Паспалітай.

Зацікаўленасць лёсам яе музычнай культуры праяўляецца і ў артыкуле М. Ельскага «Успаміны з падарожжаў», надрукаваным у некалькіх нумарах «Руха музычнага» за 1862 год. Сваю працу аўтар пачынае з апісання рэпетыцыі аперэты Ф. Міладоўскага «Канкурэнты», якую ён наведаў у Мінску. Даючы вельмі высокую ацэнку музыцы, аўтар шкадуе, што кампазітар абраў не дастаткова моцнае лібрэта. Відавочна, што М. Ельскі сачыў за ростам Ф. Міладоўскага, ведаў яго іншыя творы і лічыў музыканта надзвычай здольным. Ён спецыяльна падкрэслівае, што той з'яўляецца мясцовым музыкантам, «жыхаром тутэйшых старонак». Цікавасць да падобных асоб выказана і ў апісанні канцэрта, што прайшоў у Варшаве пад кіраўніцтвам земляка Ельскага С. Манюшкі, а таксама яго былога настаўніка Аўгуста Фрэера. Згадвае музыкант і яшчэ аднаго дзеяча, што мае дачыненне да гісторыі культуры Беларусі, а менавіта ксяндза Люцыяна Гадлеўскага з Бялынічаў, арганізатара школы арганістаў, у якую ён запрасіў выдатнага выкладчыка з Чэхіі Адольфа Груна.

Але самым адметным з'яўляецца артыкул Ельскага «Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы», напісаны па заказе часопіса «Рэха музычнае» за 1881 год. У гэтай публікацыі музыкант фактычна ўпершыню распачаў навуковы экскурс у гісторыю музычнай культуры Беларусі і Літвы – культуры, што ўспрымалася ім як адзінае цэлае нават у апошняй чвэрці XIX ст.

У працы, напісанай вельмі ўзнёсла, эмацыянальна і разам з тым навукова канкрэтна, аўтар ажыццяўляе агляд падзей, што разгарнуліся ў музычнай культуры колішняга ВКЛ ад старажытнасці да 1867 г. Звесткі, прыведзеныя Ельскім, не страцілі сваёй значнасці і сёння, а некаторыя з іх, асабліва звязаныя з сучаснай аўтару рэчаіснасцю, увогуле можна знайсці толькі ў гэтай працы. Зрэшты, усе матэрыялы, якія тычацца старажытных эпох айчыннай музычнай культуры, уяўляюць несумненную цікаваць.

Звяртае на сябе ўвагу нават тон выказванняў Ельскага, замілаванага родным краем, у якім «нарадзіўся Адам Міцкевіч і Станіслаў Манюшка», краем, што «натхняў іх узнёслымі і пранікнёнымі песнямі». З першых радкоў



аўтар стварае рамантычны вобраз сваёй радзімы, яе прыроды, якая «абуджала ў ваяўнічых літвінаў любоў да сваёй зямлі... нараджала здольнасці ў паэзіі і музыцы, пра што сведчыць сёння сялянскі народ, які мае свае меладычныя песні і чулліваю музыку, пакінутую ім здаўна ў спадчыну ад продкаў». Абапіраючыся на старажытныя хронікі, гістарычныя апавяданні і навуковыя даследаванні, Ельскі распавядае пра колішнія музычныя інструменты (драўляныя і рагавыя трубы, барабаны, пішчалкі, цытры, ліры) і пра выканальніцтва на іх.

Ён прыводзіць унікальныя звесткі пра з'яўленне першага ў ВКЛ клавікорда (1408), пра вялікі, колькасцю ў сто асоб, аркестр С. Гаштольда і М. Радзівіла, які выступіў на сустрэчы каралёў пад Прэсбургам у 1515 г. Пададзены ў артыкуле і малавядомыя сёння звесткі з XVII ст. пра оперную пастаноўку ў Вільні ў 1634 г., а таксама пра музычнае выхаванне ў школах Клецка, Ляхавічаў і Быхава.

Аўтар імкнецца ацаніць дзейнасць ордэна езуітаў у галіне культуры ВКЛ. Ельскі лічыць, што, нягледзячы на «адмоўны бок палітычнай дзейнасці», ордэн шмат зрабіў для развіцця музычнага мастацтва, выступіўшы фундатарам касцёльных аркестраў, паспрыяўшы будаўніцтву і распаўсюджанню ў краі арганаў і адкрыццю музычных школ. Такую ж дзейнасць, як адзначае музыкант, разгарнулі і іншыя манаскія ордэны ў розных беларускіх гарадах. Так, ён згадвае аркестр, музычную школу і архіў у Будславе, аркестр і арган у Жыровічах, аркестр і музычны архіў у Любяшове пад Мінскам, аркестр у Полацку і г. д.

Значная колькасць матэрыялаў прыведзена і па гісторыі музычнага мастацтва XVIII ст. Акрамя добра вядомых сёння звестак аб прыватнаўласніцкіх цэнтрах, тут ёсць заўвагі пра слаўтых скрыпачоў: гетмана М. Агінскага, а таксама капельмайстра быхаўскага аркестра Сапегі Сардулевіча. Прыцягваюць увагу і згадкі пра скрыпача Фелікса Яневіча, які быў «родам з літвінаў». Дарэчы, гэта адзінае на сёння сведчанне далучанасці названага музыканта да айчыннай гісторыі. Уражвае чытача і прыведзеная ў

артыкуле гісторыя жыцця скрыпача-віртуоза, вучня Віоці Кіферлінга, які ў выніку незвычайных абставін апынуўся ў Полацкім калегіуме.

Гісторыя музычнага мастацтва Беларусі XIX ст. прадстаўлена матэрыяламі аб аркестрах Л. Ракіцкага і Абуховічаў, а таксама іншымі каштоўнымі звесткамі з гісторыі музычнага жыцця Мінска і Вільні ў першай палове і сярэдзіне XIX ст. Ёсць у працы і выказванні аб выдатным мясцовым кампазітары Ю. Дашчынскім. Надзвычай цёплыя і ўзнёслыя словы адрасуе аўтар свайму настаўніку, скрыпачу К. Крыжаноўскаму, і бацьку, Кáралю Ельскаму, аўтару дзвюх уверцюр і некалькіх паланэзаў. Згадвае М. Ельскі і піяністаў У. Шахну, Ф. Германа, а таксама вельмі знаную асобу – віяланчэліста Я. Карловіча, вядомага беларуска-польскага фалькларыста, бацьку М. Карловіча. У канцы артыкула Ельскі з захапленнем распавядае пра вядомага кампазітара Ф. Міладоўскага, якога лічыць надзвычай таленавітым і высакародным музыкантам. У цэлым аўтар са смуткам адзначае, што музычнае жыццё краю за паўстагоддзя значна збяднела. Як піша Ельскі, «наш край з боку музычнага руху і аматарства не толькі не крочыў наперад, але, на жаль, павярнуў назад... На месца даўняга аматарства музыкі сёння прыйшла проза...».

Такія выказванні выдаюць у Ельскім гарачага патрыёта свайго краю, якому неаб'якавы лёс музычнай культуры яго радзімы.

У гэтым жа пераконвае і артыкул «Народныя танцы Мінскай губерніі», у якім прадстаўлены першыя ўзоры натацыі беларускай інструментальнай музыкі. Вельмі паказальна, што побач з традыцыйнымі, уласна народнымі танцамі («круцёлка ці скакуха») аўтар апісвае і такія танцы, як полька, кантрданс, вальс, мазур і кракавяк, а таксама паланэз (ён нават прыводзіць мелодыі паланэзаў, што выконваюцца падчас вясельных абрадаў). Распаўсюджанне гэтых узораў, запазычаных з гарадскога музычнага жыцця, сведчыць аб іх укараненні ва ўласна беларускім сялянскім асяроддзі таго часу, калі жылі і працавалі вядомыя айчынныя кампазітары – С. Манюшка, Н. Орда і інш. Можна меркаваць, што і іх творчасць, прадстаўленая шматлікімі

танцавальнымі жанрамі, магла ў пэўнай меры паспрыяць папулярызаванні ў народнай практыцы адзначаных жанраў танцавальнай музыкі.

У цэлым змястоўна багатая музычна-публіцыстычная спадчына таленавітага, высокаадукаванага дзеяча айчыннай культуры М. Ельскага мае вялікую гістарычную каштоўнасць. Поўныя трапных назіранняў, глыбокіх меркаванняў прафесійнага музыканта і гарачага патрыёта свайго краю, яго працы паспрыялі выхаванню дасведчаных аматараў музыкі і знаёмству грамадскасці розных краін з музычнай культурай Беларусі XIX ст. Дзякуючы публікацыям гэтага аўтара, сённяшнія даследчыкі маюць магчымасць значна пашырыць свае веды аб гісторыі айчыннай музычнай культуры.

Калі Міхал Ельскі ўсё жыццё прысвяціў музыцы, дык яго брат, **Аляксандр Ельскі** (1834 – 1916), застаўся ў гісторыі як кампазітар-аматар. Гэты выдатны дзеяч айчыннай культуры праявіў сябе ў розных галінах. Так, ён праславіўся як пісьменнік, аўтар многіх артыкулаў па гісторыі і народнай творчасці Беларусі. Ён быў першым біёграфам В. Дуніна-Марцінкевіча, перакладчыкам на беларускую мову твораў А. Міцкевіча. Увогуле ж стаўленне А. Ельскага да беларускай мовы, якую ён цудоўна ведаў і ўсебакова вывучаў, адназначна можа пракаменціраваць адно з яго шматлікіх узнёслых выказванняў: «Чытаючы “Пана Тадэвуша”, дарагія беларусы, палюбіце ж усім сэрцам сваю родную, занябаную, святую беларускую мову, каторая спрадвеку не толькі была вашаю ў сёлах, но яе ўжывалі самыя даўнейшыя манархі краю і іх вяльможы». А. Ельскі стварыў у сваім маёнтку ў Замосце (побач з Дудзічамі) выдатны музей, калекцыі якога налічвалі многія каштоўныя экспанаты – ад аўтографаў Лютэра, Пятра I і Напалеона да малюнкаў Н. Орды. У яго калекцыі былі прадстаўлены і многія музычныя інструменты (у тым ліку віяланчэль работы М. Альбані), рукапісы з аўтографамі знакамітых кампазітараў.

Зацікаўленасць А. Ельскага музыкай мела рознабаковы характар: ён добра іграў на віяланчэлі, пісаў п’есы для фартэпіяна, а таксама збіраў узоры беларускага музычнага фальклору. У сваіх публікацыях ён не раз згадваў беларускія народныя інструменты і інструментальную музыку, а таксама

разнастайныя танцы (ад славутай «Мяцеліцы» і «Лявоніхі» да «Скакухі» і «Круцёлкі», «Мікіткі», «Каваля» і інш.). Аднак беларускіх мелодый няма ў творчасці і гэтага аўтара, прадстаўленай некалькімі мініяцюрамі салоннага характару («Мазурка», «Звон-полька»). Нескладаныя для выканання, гэтыя п'есы сугучны па сваёй музычнай лексіцы творам іншых айчынных кампазітараў-аматараў.

Непарыўна звязана з гісторыяй Міншчыны і дзейнасць выдатнага кампазітара, педагога і піяніста **Юзафа Дашчынскага (1781 – 1844)**. Ён нарадзіўся і некаторы час працаваў у Вільні (у якасці выкладчыка фартэпіяна ў тамтэйшым універсітэце). Аднак у 1814 г., прыняўшы запрашэнне мецэната і скрыпача-аматара Л. Ракіцкага, перабраўся у Гарадзішча, маёнтка меламана. Тут ён кіраваў хатнім аркестрам, вучыў ігры на фартэпіяна дзяцей і ўнукаў Л. Ракіцкага. Па сведчанні сучаснікаў, аркестр пад кіраўніцтвам Дашчынскага дасягнуў вельмі высокага прафесійнага ўзроўню, што дазваляла яму выступаць не толькі ў Гарадзішчы, але і ў Мінску з праграмамі з твораў класікаў сусветнага мастацтва (сімфоніі Гайдна, Моцарта, Бетховена, а таксама оперы А. Сальеры і Ф. Буальдзье).

Але галоўнай справай музыканта была кампазітарская творчасць, якую ён разгарнуў у розных жанравых сферах – ад камерна-інструментальнай да сімфанічнай. Пяру гэтага аўтара належыць некалькі музычна-сцэнічных твораў (у тым ліку пастаўленыя ў Варшаве і Вільні ў 1809 – 1810 гг.), меладрама «Эгберт», харавыя літургічныя кампазіцыі, 4 уверцюры, 3 фартэпіяныя канцэрты, 2 канцэртныя паланэзы для фартэпіяна з аркестрам, маршы для духавога аркестра, скрыпічны секстэт, фартэпіяныя квартэт, шматлікія фартэпіяныя п'есы і раманы<sup>1</sup>. Большасць твораў кампазітара былі выдадзены ў Лейпцыгу, Вене, Парыжы, Вільні і Варшаве, што сведчыць аб высокім прызнанні яго творчасці, адзначанай прафесіяналізмам і мастацкім густам.

Яшчэ адным выдатным прадстаўніком айчыннай музычнай культуры быў **Напалеон Орда (1807 – 1883)** – кампазітар, піяніст, выкладчык, тэарэтык, мастак, філолаг, мецэнат і грамадскі дзеяч.

Перш за ўсё нагадаем біяграфічныя звесткі. Радавод яго бацькі бярэ пачатак, па меркаванні некаторых даследчыкаў, ад беларускіх татараў, выхадцаў з Залатой Арды, якія прынялі хрысціянства, засвоілі мову, культуру сваёй новай радзімы, аддана служылі ёй, за што атрымлівалі высокія пасады, тытулы і радавыя гербы. Бацька Орды, ураджэнец Піншчыны, быў вядомым (дарэчы, як і яго зямляк Андрэй Тадэвуш Касцюшка) інжынерам-фартыфікатарам, праекціроўшчыкам ваенных умацаванняў. Гэта ад яго, відаць, атрымаў у спадчыну Напалеон Орда талент мастака архітэктурных пейзажаў.

Маці ж кампазітара – Юзэфа Бутрымовіч, прадстаўніца старажытнага беларускага роду, дачка пінскага старасты – праславілася перш за ўсё як таленавітая піяністка, майстэрствам якой захапляўся кароль Станіслаў Панятоўскі. Менавіта яна прывіла сыну навыкі ігры на фартэпіяна, любоў да якога хлопчык адчуў з дзяцінства.

Своеасаблівае спалучэнне імя і прозвішча кампазітара як сімвалаў еўрапейскага і азіяцкага пачаткаў тлумачыцца, відаць, пашанай яго бацькоў да Напалеона Банапарта, які ў часы нараджэння Орды лічыўся носьбітам вольналюбівых ідэй.

Напалеон атрымаў выдатную адукацыю: спачатку ў лепшай на той час Свіслацкай гімназіі, а потым – у Віленскім універсітэце, куды ён паступіў у 16-гадовым узросце на фізіка-матэматычны факультэт. Нагадаем, што ў гэтай буйной установе (яна налічвала каля 500 студэнтаў – больш, чым у Оксфардзе і Кембрыджы) вучыліся і працавалі Томаш Зан, Ян Чачот, Адам Міцкевіч. У тутэйшай друкарні выдаваліся творы Пушкіна, Жукоўскага, Гётэ, Шылера, Байрана і зноў жа Міцкевіча. Тут жа працаваў пасля ад'езду з Нясвіжа і выдатны кампазітар Ян Голанд, які ўзначаліў кафедру музыкалогіі.

Аднак неўзабаве плённая вучоба і творчыя кантакты Н. Орды спыняюцца – за ўдзел у тайнай рэвалюцыйнай суполцы «Заране» ён трапляе ў турму...

У 1830 г. яго накіроўваюць у расійскую армію, але ён далучаецца да паўстанцаў. Пасля паражэння паўстання юнак змушаны эміграваць. На яго

шляху – Італія, Аўстрыя, Швейцарыя і, нарэшце, Францыя – Парыж, куды ён пехатой прыходзіць у 1833 г.

Орда адразу трапляе ў самае элітнае асяроддзе, тон якому задавалі Гейнэ, Бальзак, Жорж Санд, Шапэн, Ліст, Берліоз і Паганіні... Цёплыя стасункі складаюцца ў Н. Орды з А. Міцкевічам, у доме якога Напалеон шмат музіцыруе. Ён не спыняе і сваіх заняткаў мастацтвам: бярэ ўрокі жывапісу ў П'ера Жырара... Але самы вялікі ўплыў на Н. Орду аказвае Фрыдэрык Шапэн, які становіцца і яго настаўнікам, і калегам, і сябрам. Ён пастаянна прымаў Орду ў сваім доме, разам з ім музіцыраваў, дарыў яму свае кампазіцыі з прысвячэннямі і малюнкамі. Захаваліся і лісты Шапэна, што пацвярджаюць яго вельмі прыязнае стаўленне да Н. Орды, якога Ф. Шапэн лічыў літвінам (беларусам)

У Парыжы Н. Орда не толькі канцэртуе, піша музыку, але і з вялікім поспехам выкладае. Ён становіцца вядомым і аўтарытэтным музыкантам, яго заўважае мастацкая грамадскасць. Н. Орду запрашаюць заняць пост дырэктара Італьянскай оперы. Але сэрца яго імкнецца на радзіму, і як толькі даходзіць вестка пра амністыю, у 1856 г. ён вяртаецца ў Беларусь, у родныя Варацэвічы.

Гэта былі складаныя часы для айчыннага музычнага мастацтва... Вось-вось пакіне Беларусь С. Манюшка, потым Ф. Міладоўскі і М. Ельскі. Н. Орда разумее, што ён застаецца ў адзіноце. Але яго ратуе кіпучая грамадская, асветніцкая, дабрачынная праца – па асушэнні балот, па аказанні дапамогі сялянам. Ён ідэйна далучаецца да паўстання К. Каліноўскага (з-за дагляду паліцыі не меў магчымасці браць актыўны ўдзел у баявых акцыях) і неўзабаве трапляе ў кобрынскую турму.

Пасля вызвалення Н. Орда застаецца без маёмасці і вымушаны накіравацца на Украіну, дзе працуе гувернёрам пры двары мецэната Адама Жавускага (пецябургскага ваеннага губернатара, які меў землі на Валыні). Вярнуўшыся на радзіму, ён шмат падарожнічае па розных беларускіх і польскіх мясцінах, выявы якіх з любоўю занатоўвае ў сваіх малюнках. У апошні перыяд жыцця Н. Орда актыўна працуе: ажыццяўляе выданне сваіх паланэзаў, піша і

друкуе граматыку польскай мовы для французаў. Ён рыхтуе і выдае «Граматыку музыкі, альбо Аналітычны і практычны выклад мелодыі і гармоніі з кароткім дадаткам аб фузе, кантрапункце, аркестравых інструментах, аб аргане, фартэпіяна і навуцы спеваў для выкарыстання піяністамі» – падручнік-самавучыцель, у якім абагульніў свой педагагічны вопыт. С. Манюшка, да якога Н. Орда прыязджаў у 1870 г. у Варшаву і якому прысвяціў гэтую працу, адгукнуўся на яе цёплымі словамі.

У 1876 г. (калі яму было ўжо каля 70 гадоў), Н. Орда дае дабрачынны канцэрт у Варшаве, потым выдае альбомы вядомых архітэктурных пейзажаў. Усяго ж яму належыць больш за 1000 архітэктурных замалёвак, і не толькі Парыжа, Мадрыда, Лісабона, розных мясцін Швейцарыі, Галандыі, Англіі, Італіі, Алжыра, але і гарадоў ды маёнткаў Літвы, Польшчы, Украіны і Беларусі, у тым ліку краявідаў Гродзенскага краю. Пэндзальню мастака належыць у цэлым больш за 200 палотнаў, прысвечаных роднай Беларусі.

Смяротная хвароба застала яго ў Польшчы, куды ён прыехаў па справах... Адчуваючы хуткую канчыну, Н. Орда просіць пахаваць яго на радзіме, у Іванаве.

Аснову музычнай спадчыны кампазітара складаюць фартэпіянные творы. У іх найбольш яскрава праяўляецца рамантычная накіраванасць, а таксама падабенства з шапэнаўскімі кампазіцыямі – як у жанравым складзе (большасць твораў напісаны ў танцавальных жанрах – паланэза, мазуркі, вальса), так і ў змястоўным нападзенні ды музычнай мове.

У музыцы Н. Орды, ураджэнца Беларусі і патрыёта гэтага краю, услаўленага ім у жывапісных малюнках, не праяўляецца рух да ўвасаблення нацыянальна-характэрных вобразаў і фальклорных матываў. Больш таго, сваю музычна-педагагічную працу ён, як і С. Манюшка, стварае на польскай, дзяржаўнай мове колішняй Рэчы Паспалітай і Вялікага княства Літоўскага, пераемнікам культуры якіх ён адчуваў сябе да канца дзён. Адчуваў яшчэ і таму, што ў доўгія гады эміграцыі не мог спасцігнуць новыя, нацыянальна афарбаваныя ідэі, якія толькі нараджаліся ў асяроддзі маладой беларускай

інтэлігенцыі. Разам з тым, у коле парыжскай музычнай эліты ён застаецца найбольш бліжнім сваім суайчыннікам, ураджэнцам Беларусі, сярод якіх – мастак В. Ваньковіч, гісторык А. Незабытоўскі, паэт А. Ходзька, пісьменнік і фалькларыст А. Рыпінскі (аўтар кнігі «Беларусь», выдадзенай у Парыжы ў 1840 г.), нарэшце, А. Міцкевіч, якому Н. Орда дапамог выдаць лекцыі па гісторыі славянскіх літаратур, дзе, дарэчы, паэт усхвалявана казаў аб беларускім фальклору і мове, адной з самых багатых у славянскім свеце. Як ужо адзначалася, у парыжскім асяроддзі Н. Орду лічылі менавіта літвінам (так называлі тады беларусаў), аб чым сведчаць лісты Ф. Шапэна да яго.

Звяртаючыся да навуковага асэнсавання спадчыны кампазітара, варта зазначыць, што ў ёй увасобіліся карэнныя, тыпалагічна адметныя ўласцівасці айчыннай культуры – культуры славянскага, еўрапейскага сумежжа, чые сыны арганічна ўваходзілі ў еўрапейскі мастацкі, у тым ліку музычны, свет. Н. Орда, як і іншыя прадстаўнікі культуры Беларусі (яшчэ ад часоў Скарыны), быў асобай універсальнай у сваёй дзейнасці – музыкант-выканаўца, выкладчык, кампазітар, тэарэтык, а таксама вядомы мастак і грамадскі дзеяч.

Як адзначалася, музычныя творы Н. Орды прызначаны галоўным чынам для выканаўцаў-аматараў. Такую ж накіраванасць мае і педагогічная распрацоўка, а дакладней самавучыцель, напісаны Н. Ордам у 1861 г. (гэтая дата пазначана ў прадмове да выдання) і надрукаваны ў 1873 г. Поўная назва працы – «Граматыка музыкі, альбо Аналітычны і практычны выклад мелодыі і гармоніі з кароткім дадаткам аб фузе, кантрапункце, аркестравых інструментах, аб аргане, фартэпіяна і навуцы спеву для выкарыстання піяністамі, напісаная Напалеонам Ордам. Варшава, у друкарні Яна Яворскага, пры вуліцы Кракаўскае прадмесце, № 15. 1873». Выданне мае прысвячэнне «нашаму кампазітару» – Станіславу Манюшку, «земляку» і, відавочна, аднадумцу аўтара, які адгукнуўся на «Граматыку» ўзнёслым лістом. Факсіміле гэтага ліста Н. Орда змясціў перад тэкстам падручніка. У лісце не толькі выказваецца падзяка земляку за прысвячэнне такой «годнай працы», але і крыўда на тое, што



аматараў музыкі, якім адрацавана праца, становіцца «ў нас вельмі мала, і, што горш, усё меней».

І ўсё ж відавочна, што Н. Орда меў спадзяванне на пашырэнне музычных ведаў і на зацікаўленне іграй на фартэпіяна. Менавіта дзеля гэтага, як адзначаецца ў прадмове, і была прызначана яго праца, што мела на мэце дапамагчы піяністам ажыццяўляць аналіз музычных твораў і падбіраць адпаведны акампанемент да папулярных мелодый («разабраць мелодыю... пазнаць, якую гармонію можна да яе падабраць, з якіх тонаў яна складаецца»). Вялікую цікавасць уяўляе той раздзел прадмовы («Пачатак і развіццё мелодыі і гармоніі ў кароткім выкладанні ад часоў грэкаў да нашай эпохі»), у якім пададзены кароткі нарыс гісторыі тэарэтычнага музыказнаўства ў розных яго адгалінаваннях.

Відавочна, што Н. Орда меў дастаткова шырокія ўяўленні аб гісторыі еўрапейскай музычна-тэарэтычнай думкі, якой ён мог авалодаць як у гады вучобы ў Вільні, так і падчас жыцця і працы ў Парыжы.

У 22 лекцыях падручніка, кожная з якіх падзяляецца на некалькі параграфіў, пададзены асновы тэорыі музыкі, гармоніі, аналізу формы і інструментазнаўства. Кожная лекцыя ілюстравана разнастайнымі музычнымі прыкладамі, складзенымі самім аўтарам ці ўзятымі з еўрапейскай класікі (з твораў Палестрыны, Моцарта, Бетховена, Расіні, Беліні і інш.).

Вялікае значэнне для развіцця айчыннага музычнага мастацтва мела творчасць кампазітара, піяніста і выкладчыка **Антана Абрамовіча (каля 1811 – пасля 1854)**. Ён нарадзіўся на Віцебшчыне ў сям’і збяднелага шляхціча Івана Абрамовіча. Першыя ўрокі музыкі Антону даў бацька. Далейшыя крокі музыканта па прафесійным шляху невядомы. Ёсць толькі звесткі аб тым, што з 1832 г. ён жыў і працаваў у Санкт-Пецярбургу, дзе праявіў сябе як кампазітар, выканаўца і выкладчык па класе фартэпіяна. Яго методыка навучання, абагульненая ў працы «Школа ігры на фартэпіяна» (1846), атрымала шырокае прызнанне, а выканальніцкія поспехі былі ацэнены сталічнай крытыкай. Музычная спадчына кампазітара складаецца з апрацовак для голасу з

фартэпіяна чатырох беларускіх народных песень, а таксама фартэпіянных твораў, з якіх вядомы дзве фантазіі, Вялікая фантазія на тэму А. Варлавава («Падзенне Карса», 1856), Шэсьць характарыстычных п'ес («Адвага», «Таямнічасць», «Рамантызм», «Ажыўленне», «Меланхолія», «Весялосць»), танцавальныя мініяцюры, цыкл п'ес для дзяцей «Шэсьць пор года» («Вясна», «Дзявочае лета», «Лета», «Бабіна лета», «Восень», «Зіма») і фартэпіянная паэма «Беларускае вяселле» (1846)<sup>2</sup>. У апошняй аўтар выкарыстаў беларускія народныя матывы і намалюваў сцэнкі з жыцця беларусаў, а іменна асноўныя эпизоды беларускага вясельнага абраду.

Цікавасць А. Абрамовіча да беларускага фальклору была ў значнай ступені абумоўлена яго сувязямі з пецяўбургскім польска-беларуска-літоўскім зямляцтвам, якое яднала ўрадженцаў зямель былой Рэчы Паспалітай. На колішняй дзяржаўнай мове гэтай краіны прадстаўнікі таварыства выпускалі перыядычныя выданні «Tygodnik Petersburgski», «Rocznik Literacki» (выдаўцом яго быў літаратар і крытык Рамуальд Падбярэскі). Выходзіў з друку і альманах «Niezabudki» пад рэдакцыяй вядомага беларусазнаўцы, паэта і празаіка, ураджэнца Віцебска Яна Баршчэўскага. Дарэчы, менавіта на яго беларускія вершы і пісаў свае вакальныя кампазіцыі А. Абрамовіч. Друкаваліся яны, як і некаторыя яго інструментальныя творы, у згаданым выданні «Rocznik Literacki» Р. Падбярэскага. Апошні апублікаваў і артыкул пра кампазітара – «П[ан] Антон Абрамовіч, музыка » («Tygodnik Petersburgski», 1843). Магчыма таксама, што этнаграфічныя даследаванні Падбярэскага, абагульненыя ў яго нарысе «Беларускае вяселле», падтурхнулі А. Абрамовіча на стварэнне аднайменнай сюіты.

Пад уздзеяннем фальклорна-этнаграфічнай і асветніцкай працы сваіх калег, літаратараў і выдаўцоў, дасведчаных беларусазнаўцаў Я. Баршчэўскага і Р. Падбярэскага, звярнуўся музыкант да роднай яму беларускай мовы і музычнага фальклору. У сваю чаргу гэтыя імкненні кампазітара былі заўважаны і падтрыманы яго калегамі. Так, Р. Падбярэскі ў нарысе «Беларусь і Ян Баршчэўскі», апублікаваным у 1844 г., вітаў зварот кампазітара да

беларускага фальклору і адзначаў, што «Абрамовіч, родам беларус... можа стварыць рэч зусім арыгінальную і заняць выключнае месца ў касмапалітычны еўрапейскай музыцы».

У вакальных, інструментальных творах і асабліва ў фартэпіянай паэме «Беларускае вяселле» ён з вялікім густам і выразнасцю ўвасабляе народна-жанравыя вобразы. У названай паэме кампазітар паслядоўна паказвае розныя эпізоды вясельнага абраду – ад сватаўства і вячання да завяршальна-апафеознага вясельнага віру.

Кампазітар, увасабляючы фальклорна-этнаграфічную тэму, не выкарыстоўвае прамых фальклорных цытат. Ён ідзе шляхам эмацыянальна-вобразнага абагульнення, а таксама ладаінтанацыйнага, рытмавага, драматургічна-кампазіцыйнага і жанравага (песенна-танцавальнага) увасаблення народнай музыкі.

Апора на народныя рытмаінтанацыі і вобразнасць, на беларускую мову вызначыла гістарычную перспектыўнасць творчасці кампазітара: менавіта гэтыя рысы аказаліся найбольш характэрнымі для музыкі айчынных кампазітараў наступнага пакалення.

У XIX ст. сярод айчынных дзеячаў вылучаюцца асобы, якія свядома імкнуцца збіраць беларускі фальклор і вывучаць гісторыю сваёй радзімы. Адным з іх быў **Ян Карловіч (1836 – 1903)**, бацька знанага кампазітара Мячыслава Карловіча. Гэты выдатны этнограф, лінгвіст, гісторык, музычны дзеяч, кампазітар, музыкант-выканаўца і тэарэтык застаўся ў памяці культур розных народаў.

Ян Карловіч атрымаў рознабаковую і ґрунтоўную адукацыю ў лепшых навучальных установах Еўропы: Маскоўскім, Гейдэльбергскім, Берлінскім універсітэтах, Парыжскай і Брусельскай (клас віяланчэлі прафесара А. Ф. Сервэ) кансерваторыях. Ён выкладаў камерны ансамбль і рускую мову ў Варшаўскім музычным інстытуце, быў членам Кракаўскай акадэміі навук. Я. Карловічу належаць фундаментальныя працы па этнаграфіі, мовазнаўстве і лексікалогіі (у тым ліку тры слоўнікі). Ён аддана займаўся навукова-

асветніцкай дзейнасцю: быў рэдактарам буйнога этнаграфічнага часопіса «Вісла», стваральнікам этнаграфічнага музея (Вільня), віцэ-прэзідэнтам музычнага таварыства «Лютня» (Варшава), народазнаўчага таварыства (Львоў), секцыі імя С. Манюшкі і Ф. Шапэна ў Варшаўскім музычным таварыстве. У музычнай галіне Я. Карловіч таксама рэалізаваўся надзвычай рознабакова: ён выдатна іграў на фартэпіяна і аргане, цудоўна спяваў, паспяхова канцэртаваў як віяланчэліст, пісаў музыку, ствараў музычна-тэарэтычныя працы.

Я. Карловіч ажыццяўляў разнастайныя праекты ў Польшчы, Літве, Расіі, Украіне, Чэхіі, Германіі, ЗША. Разам з тым, ён шмат гадоў жыў і ў Беларусі, дзе меў маёнткі Падзітва (Воранаўскі раён) і Вішнева (Смаргонскі раён). Гэты выдатны вучоны, які пакінуў яркі след у розных сферах культуры многіх краін, вельмі шмат зрабіў таксама для вывучэння культуры Беларусі. Дастаткова сказаць, што ён здзейсніў больш за 500 запісаў беларускіх народных песень і танцаў, з якіх больш за 300 апублікавана ў шматтомным зборы «Беларускі народ» М. Федароўскага (які, дарэчы, лічыў Карловіча сваім любімым настаўнікам). Ян рупліва збіраў матэрыялы пра беларускую мову, глыбока даследаваў і ўзнёсла пісаў пра яе, пра беларускі народ і яго культуру. Ён сябраваў з выдатнымі прадстаўнікамі гэтай культуры і гарача падтрымліваў іх. Сярод яго паплечнікаў – М. Доўнар-Заполькі, А. Гурыновіч, С. Манюшка, А. Ельскі, а таксама Францішак Багушэвіч, якому Я. Карловіч дапамог выдаць яго славетны зборнік «Дудка беларуская», а таксама кансультаваў паэта ў працэсе збору матэрыялаў для беларускага слоўніка.

Кампазітарская творчасць не была для Я. Карловіча галоўнай справай жыцця, аднак яму давалося выявіць сябе, падобна многім іншым яго суайчыннікам, у творах дробных жанраў. Яго пяру належаць вакальныя і інструментальныя мініяцюры, харавыя творы свецкага і духоўнага характару. Некаторыя з іх напісаны на тыя ж вершы, што і творы С. Манюшкі (у прыватнасці раманс «Да Нёмна», хор «Дзед і баба»). Відавочна, што кампазіцыі Я. Карловіча, як і А. Ельскага і Н. Орды, у большай ступені

прызначаны для аматарскага выканання. Вельмі мілагучныя, эмацыянальна-ўзнёслыя, яны ўвасабляюць рамантычны тып музычнага мыслення і светаўспрымання.

Выдатным прадстаўніком славянскага мастацтва быў і сын Яна, ураджэнец Беларусі **Мячыслаў Карловіч (1876 – 1909)** – кампазітар, дырыжор, грамадскі дзеяч. Ён нарадзіўся ў вёсцы Вішнева Смаргонскага раёна. Сямейныя традыцыі, любоў да народнай песні і танца, захапленне музыкай вызначылі творчыя зацікаўленасці юнака музычным мастацтвам. Атрымаўшы грунтоўную музычную адукацыю ў Германіі і Польшчы (у вядомых кампазітараў і выканаўцаў С. Барцэвіча, Я. Янкоўскага, З. Наскоўскага, Г. Урбана і інш.), М. Карловіч у пачатку сваёй кампазітарскай дзейнасці спрабаваў сябе ў камерных жанрах. Аднак ужо ў канцы 1890-х гг. ён звярнуўся да сімфанічнай музыкі і хутка стаў адным з самых буйных сімфаністаў тагачаснай Польшчы. Яму належыць заслуга ўмацавання сімфанічнага выканальніцтва, прыцягнення ўвагі музычнай грамадскасці і кампазітараў да сімфанічнай творчасці. На ўвасабленне гэтай ідэі была накіравана яго дзейнасць як кампазітара, гастраліруючага дырыжора, а таксама актыўнага публіцыста. М. Карловічу належаць шматлікія буйныя творы: 7 сімфанічных паэм, сімфонія «Адраджэнне», Скрыпічны канцэрт, песні для голасу з фартэпіяна.

Паводле прызнання кампазітара, ён назаўжды захаваў цікавасць да беларускага фальклору. Гэта знайшло ўвасабленне ў «Літоўскай рапсодыі» і сімфанічным трыпціху «Адвечныя песні», якія і сёння ўваходзяць у рэпертуар беларускіх выканаўцаў.

Вялікую цікавасць прыцягвае сёння і асоба **Канстанціна Горскага (1859 – 1924)**, кампазітара, скрыпача і дырыжора, чыя музычная спадчына таксама належыць некалькім народам<sup>1</sup>. Ураджэнец Ліды, ён паходзіў са старажытнага шляхецкага роду, які браў пачатак з баярства Вялікага княства Літоўскага. Дзяцінства кампазітара прайшло ў беларускім маёнтку Надрэчча (пазней гэтая назва адлюстравалася ў аднайменным творы). Агульную адукацыю юнак атрымаў у Гродзенскай і Віленскай гімназіях. Музыка-

прафесійныя веды набыў у Варшаўскім музычным інстытуце (у А. Концага, знакамітага скрыпача, вучня Н. Паганіні), а таксама ў Пецяўбургскай кансерваторыі. Тут ён авалодваў скрыпічным майстэрствам пад кіраўніцтвам Л. Аўэра, а кампазіцыяй – у класе М. Рымскава-Корсакава. Пасля заканчэння кансерваторыі са срэбраным медалём Горскі працаваў у Пензе, а потым у Тыфлісе (1883 – 1889), дзе супрацоўнічаў з М. Іпалітавым-Іванавым. Тут жа музыкант пазнаёміўся з П. Чайкоўскім, чые творы выконваў з вялікім майстэрствам. У 1889 г. К. Горскі працуе ў Саратаве, а ў 1890 г. пераязджае ў Харкаў. Тут ён паспяхова выступае як саліст і дырыжор, плённа працуе на кампазітарскай ніве. Пасля вайны, у час якой музыкант апынуўся ў эміграцыі, ён накіроўваецца ў Польшчу. З 1919 г. працуе ў Варшаве, а з 1922 г. у Познані, дзе прайшлі яго апошнія дні.

Актыўную выканальніцкую дзейнасць – як скрыпача-віртуоза і дырыжора – К. Горскі пастаянна спалучаў з кампазітарскай творчасцю. Яго музычная спадчына ахоплівае самыя разнастайныя жанры: перш за ўсё гэта шматлікія скрыпічныя кампазіцыі, пазначаныя ўзнёсласцю і віртуознасцю, характэрнай і для выканальніцкай манеры музыканта. Пісаў К. Горскі і сімфанічную, тэатральную музыку, літургічныя творы каталіцкай і праваслаўнай традыцыі, раманы і песні. Але найбольш значным творам кампазітара стала яго опера «Маргер» на гістарычны сюжэт (па матывах паэмы У. Сыракомлі), пастаўленая ў 1927 г. у Познані.

Спалучаючы ў сваёй кампазітарскай творчасці свецкую і культывую сферы, К. Горскі стаў захавальнікам высокай духоўнасці ў мастацтве, арганічна паяднанай з рамантычнай узнёсласцю і яркай вобразнасцю. Яго музыцы ўласціва таксама ўвасабленне агульна-еўрапейскіх, заходне- і ўсходнеславянскіх традыцый, пад уздзеяннем якіх ён фарміраваўся як творца. Яму не было ўласціва імкненне да пострамантычных навацый, якімі ўжо быў пазначаны сучасны мастацкі свет. У большай ступені ён заставаўся ахоўнікам рамантычнай плыні часоў С. Манюшкі і П. Чайкоўскага.

У XIX ст. у Беларусі працягваецца развіццё не толькі прафесійнай, але і аматарскай сферы музычнага мастацтва, прадстаўленай многімі выдатнымі імёнамі.

Акрамя буйных музыкантаў, чые імёны трывала ўвайшлі ў аналы гісторыі музыкі розных краін, у Беларусі дзейнічалі і многія менш вядомыя сёння кампазітары і выканаўцы: К. Марцінкевіч, Ю. Шадурскі, Л. Скрабецкі, К. Масальскі, Т. Юзэфовіч, І. Падабедаў і інш.

Надрукаваны ў Беларусі таксама фартэпіяныя творы таленавітых кампазітараў-аматараў Ю. і І. Крашэўскіх. Юзаф Ігнацій Крашэўскі (1812 – 1887), сябра і калега С. Манюшкі (менавіта на яго вершы напісаны многія раманы «Хатняга спеўніка», паэмы і кантаты кампазітара), добра вядомы як буйны дзеяч культур Беларусі, Літвы і Польшчы. Патрыёт беларускага краю, гісторык, выдавец, бібліёграф, мастак і кампазітар, ён праславіўся як аўтар сотняў літаратурных і гістарычных твораў, сярод якіх – шматтомная гісторыя ВКЛ, «Жыццё Вітаўта», «Апошняя княжна Слуцкая», вершы і паэмы. Творчасць гэтага сапраўднага энцыклапедыста, як і яго брата Каятана Крашэўскага (1827 – 1896) – пісьменніка, астранома, калекцыянера і музыканта, – яшчэ чакае сваіх беларускіх даследчыкаў.

#### **РАЗДЗЕЛ 4**

*Музычная культура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзяў.*

*Канкрэтна-гістарычныя абставіны ў Беларусі пасля паражэння паўстання 1863 года. Дзейнасць музычна-грамадскіх таварыстваў у беларускіх гарадах на мяжы XIX – XX стагоддзяў. Музычны тэатр у Беларусі. Оперныя сезоны ў мінскім тэатры. Першыя беларускія музычныя навучальныя установы (школы і вучылішчы). Творчая дзейнасць Сафіі Шацкінай, Яўгена Чыжэўскага, Іды Гянка, Надзеі Муранскай, Натана Рубініштэйна, Аляксандра Боркуса і інш.*

Паражэнне паўстання 1861–1863 гг. на доўгія гады затрымала развіццё беларускай культуры. Па загаду ўладаў быў зачынены Горы-Горацкі земляробчы інстытут (адзіная вышэйшая навучальная ўстанова ў Беларусі), Навагрудская гімназія, Свіслацкая і Маладзечненская прагімназіі, забаронена беларускае друкаванае слова. Уся сістэма пачатковай адукацыі была аддадзена пад кантроль царкоўнікаў, чыноўнікаў, паліцыі. У школах забаранялася выкладанне не толькі польскай мовы, але таксама і беларускай, каторы лічыўся “прадуктам паланізацыі”.

Рэпрэсіўныя дзеянні ўладаў на доўгі час затармазілі развіццё культурнага працэсу ў Беларусі. Многія беларускія пісьменнікі, якія бралі ўдзел у паўстанні, былі сасланы ў Сібір. На падставе гэтага ўся новая беларуская літаратура была абвешчана праявай “польскай інтрыгі”.

Цяжкі лёс напаткаў польскія тэатральныя трупы. Большасць з іх цалкам прыпынілі свае існаванне. Тэатр павінен быў стаць моцным “рычагом абрусення краю”.

Толькі з пачатку 80-х гадоў пачаў адбывацца новы ўздым беларускай культуры. І галоўнае, што адрознівала беларускую культуру таго часу, – гэта апора на новыя, рэалістычныя прынцыпы. Галоўную ролю ў культурным жыцці Беларусі сталі адыгрываць людзі, каторыя па сацыяльнаму паходжанню былі або розначынцамі, або блізкімі да іх.

У канцы 80-х гадоў у беларускую культуру прыйшла пляяда пісьменнікаў-дэмакратаў – Францішак Багушэвіч, Янка Лучына, Адам Гурыновіч, Альгерд Абуховіч, Фелікс Тапчэўскі, Марыя Косіч і іншыя аўтары, галоўнай мэтай каторых было служэнне роднаму народу. Гэтыя пісьменнікі-патрыёты сталі пачынальнікамі метада крытычнага рэалізму ў беларускай літаратуры, носьбітамі інтарэсаў сялянства і дэмакратычнай інтэлігенцыі.

Важную ролю ў развіцці беларускай культуры адыгралі беларускія пісьменнікі-класікі – Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч. У сваіх творах яны паказвалі вялікую выхаваўчую сілу мастацтва, сцвярджалі велізарную каштоўнасць народнага мастацтва. Не выпадкова многія іх творы



сталі папулярнымі народнымі песнямі: “Слуцкія ткачызі” і “Зорка Вянера” М. Багдановіча, “Жня” і “А ў бары, бары” Я. Купалы, “Вясна” Я. Коласа і шмат іншых.

Прыкметна актывізавалася у канцы 80-х – пачатку 90-х гадоў тэатральнае жыццё ў беларускіх гарадах. У губернскіх цэнтрах – Мінску, Віцебску, Магілёве, Гродне – дзейнічалі стацыянарныя тэатры, у якіх працавалі прафесійныя трупы. У іх рэпертуар уваходзілі лепшыя творы сусветнай класікі. Пачынаючы з 1905 года, па ўсёй Беларусі пачалі праводзіцца так званыя “вечарынкi”, дзе ў тэатралізаванай форме гучалі народныя песні, танцы, вершы беларускіх паэтаў. Пад уплывам гэтых “вечарынак” нарадзіўся прафесійны тэатр, адным з пачынальнікаў каторага быў выдатны акцёр-самародак Ігнат Буйніцкі.

Істотныя змены адбываліся і ў музычным мастацтве. Пад уплывам заканамерных гістарычных працэсаў у Беларусі змянялася ўся структура грамадскага музычнага жыцця. Усё тое, што было характэрна для колішняй прагоніцкай Беларусі, паступова страчвала сваё значэнне.

*Дзейнасць музычна-грамадскіх таварыстваў у беларускіх гарадах на мяжы XIX – XX стагоддзяў.*

З пачатку 80-х гадоў XIX ст. вялікае значэнне набывае дзейнасць музычных грамадскіх таварыстваў, каторыя наладжвалі ў беларускіх гарадах публічныя канцэрты і музычныя вечарыны, лекцыі пра жыццё і творчасць знакамітых кампазітараў і музыкантаў. Пры музычных таварыствах ствараліся спецыяльныя навучальныя установы, адчыняліся музычныя чытальні і бібліятэкі. Часцяком таварыствамі наладжваліся гастролі выдатных выканаўцаў у беларускіх гарадах.

Першай музычна-грамадскай арганізацыяй у Беларусі было “Мінскае музычнае таварыства”, якое адчыніла свае дзверы у 1880 годзе. Гэта гарадская арганізацыя ўпершыню свядома арыентавалася на шырокую грамадска-асветніцкую дзейнасць. Ініцыятарамі яе стварэння выступілі 50 лепшых

мясцовых музыкантаў. (прафесіяналы і аматары). Імі быў распрацаваны статут таварыства, вызначаны асноўныя накірункі яго дзейнасці. Пры таварыстве былі створаны сімфанічны аркестр і хор.

Утварэнне Музычнага таварыства зрабіла моцны ўплыў на развіццё музычнага жыцця ў Мінску. Таварыства стала галоўным ачагом распаўсюджвання музычнай культуры ў горадзе, вакол яго з'ядналіся найбольш актыўныя і працаздольныя мінскія аматары. Значнае месца ў дзейнасці таварыства займалі “добрачынныя” кацэрты, каторыя наладжваліся, галоўным чынам, дзеля аказання матэрыяльнай дапамогі малазабяспечаным мінскім музыкантам.

Вядома, Мінск быў не адзіным горадам, дзе ў пачатку 80-х гадоў пачаўся моцны ўздым музычнага жыцця. Услед за Мінскам адчынілі свае дзверы музычныя гурткі і таварыствы ў Віцебску, Магілёве, Гродне, Брэсце, Слоніме, Бабруйску і іншых гарадах. Так, 7 мая 1883 года ўзнікла Гродзенскае літаратурна-музычнае таварыства, 27 чэрвеня 1883 года – Віцебскае таварыства аматараў музычнага і драматычнага мастацтва, на пачатку 1885 года – Брэст-Літоўскае музычна-драматычнае таварыства.

У Мінску на мяжы XIX – XX стагоддзяў найбольш аўтарытэтнымі былі наступныя аб'яднанні: Мінскае музычнае таварыства (1886), Музычна-драматычнае таварыства (1893–1898), Таварыства аматараў прыгожых мастацтваў (1898–1905), Літаратурна-артыстычнае таварыства (1906–1910), Мінскае таварыства сяброў музыкі (1913–1916).

### ***Музычны тэатр у Беларусі. Оперныя сезоны ў мінскім тэатры.***

5 чэрвеня 1890 года ў культурным жыцці Мінска адбылася доўгачаканая падзея: адкрыўся гарадскі зімовы тэатр. Будаўніцтва яго працягвалася два гады, каштавала звыш 100000 рублёў, і мясцовыя аматары мастацтва з нецярпеннем чакалі ўрачыстага моманту.

Тэатр умяшчаў да 550 глядачоў, меў тры ярусы і амфітэатр. Ярусы ў глядзельнай зале былі размешчаны ў выглядзе падковы, і з любога месца ўсё

было цудоўна бачна. Грымёркі для артыстаў былі абсталяваны рознымі прыстасаваннямі. Аркестр месціўся амаль пад сцэнай.

Першым антрэпрэнёрам у Мінскім тэатры стаў А. Ф. Картаваў. Гэта быў вопытны прафесіянал, каторы прывез у Мінск выдатную оперную трупу. Сярод выканаўцаў вылучаліся сапрама Д. І. Джубеліні-Раднова, меца-сапрама О. П. Карпава, тэнар М. Д. Агулін, барытон А. Н. Круглоў, бас Г. П. Ізмайлаў. Дырыжорам аркестра быў малады, але вельмі таленавіты капельмайстар В. І. Сук. Пад яго ўпраўленнем у Мінску прагучалі 17 опер “Жыццё за цара”, “Русалка”, “Дэман”, “Макавей”, “Яўген Анегін”, “Мазепа”, “Сявільскі цырульнік”, “Фауст”, “Гугеноты”, “Галька”, “Джаконда”. “Жыдоўка”, “Кармэн”, “Рыгалета”, “Трубадур”, “Аіда”, “Атэла”).

Большась спектакляў (у тым ліку ўсе прэм’еры і беняфісы) праходзілі з велізарным поспехам. Артыстам дарылі кветкі, каштоўныя падарункі, ў іх гонар складаліся вершы, паэмы і оды. Адзін з найбольш узнёслых вершаў быў напісаны паэтам Янкам Лучынам у гонар выдатнай спявачкі Д. І. Джубеліні-Радновай (газета “Мінскі лісток”, 23 лютага 1891 года”).

Вясной 1892 года мінскі тэатр узяў у арэнду антрэпрэнёр І. А. Шуман (Шуманенка). Ён прывёз у Мінск вельмі прафесійную трупу, у каторай вылучаліся сапрама А. Конча, тэнар Ф. Ашустовіч, В. Фюрэр. У рэпертуары трупы былі 11 спектакляў, у тым ліку дзве прэм’еры – “Вясковы гонар” П. Маскан’і і “Баль-маскарад” Дж. Вэрдзі.

Значнымі падзеямі у тэатральным жыцці Мінска канца 1890 – пачатку 1900-х гадоў сталі гастролі італьянскай опернай трупы пад кіраўніцтвам вядомага антрэпрэнёра Франчэска Кастэлана. Меньш чым за два месяца былі пастаўлены 42 спектаклі, у тым ліку ўпершыню ў Мінску опера В. Беліні “Пурытане”.

Прыкметнай падзеяй у перыяд дзейнасці трупы Ф. Кастэлана ў 1904 годзе стаў прыезд у Мінск славутага італьянскага кампазітара П’этра Маскан’і, які прадрыжываваў тут сваёй самай папулярнай операй “Вясковы гонар”, а таксама некаторымі іншымі вакальнымі і інструментальнымі творами.

З восени 1908 да зimy 1913 гг. Мінскі тэатр практычна ўвесь час ангажыраваў вядомы антрэпрэнёр Л. Фёдараў. Тэатральную афішу ўпрыгожвалі шэдэўры сусветнай опернай класікі. Усе спектаклі праходзілі з незвычайным поспехам.

### *Музычная адукацыя і музычнае выканальніцтва*

Перыяд 1880 – 1917 гг. адзначаны моцным працэсам развіцця музычнага выканальніцтва на Беларусі. Гэтаму ў вялікай ступені садзейнічала дзейнасць мясцовых музычна-асветніцкіх таварыстваў, адкрыццё ў гарадах спецыяльных музычных навучальных устаноў, рознастайных курсаў і класаў. Сярод мноства музыкантаў-выканаўцаў, працаваўшых у тая гады ў беларускіх гарадах вылучаліся піяністы А. Боркус (вучань У. Сафонава), І. Гянко (вучаніца Л. Брасэна і С. Ментэр), А. Гальдэнвейзэр (вучаніца І. Тэдэска), Г. Львова (вучаніца В. Ціманавай і Я. Рапгафа), С. Фрадкіна (вучаніца К. Фан-Арка). С. Шацкіна (вучаніца Ф. Ліста і К. Райнекэ); скрыпачы К. Пушылаў (вучань Г. Вяняўскага), М. Сярбулаў (вучань Ц. Томсана), А. Бяссмертны (вучань І. Налбандзяна), Р. Фідэльман (вучань Л. Аўэра), Я. Чыжэўскі (вучань І. Гржымалі), Б. Шалоўскі (вучань С. Барцэвіча); віяланчэліст М. Пестрыкаў (вучань Фітцэнгагена); спевакі Н. Карафа (вучаніца М. Маркезі), В. Лямінская (вучаніца К. Эверардзі), С. Мігай (вучань Ю. Рэйдэр), Н. Муранская (вучаніца К. Эверардзі).

**Сафія Шацкіна** (1864 – ?), ураджэнка Вільні, у 1885 годзе скончыла Каралеўскую музычную кансерваторыю ў Лейпцыге па класу фартэпіяна прафесара К. Райнеке. Пасля заканчэння лейпцыгскай кансерваторыі некаторы час стажыравалася ў ігры фартэпіяна ў Феранца Ліста, а потым на працягу некалькіх гадоў з вялікім поспехам выступала за мяжой. Карысталася павагай многіх выдатных майстроў выканальніцкага мастацтва: у ансамблі з ёй з задавальненнем выступалі такія славутыя музыканты, як віяланчэліст А. Вержбіловіч і спявак М. Міхайлаў.

Галоўнай заслугой С. Шацкінай у справе развіцця беларускага музычнага выканальніцкага мастацтва з’явілася адкрыццё ёй у студзені 1894 года ў Мінску

першай прыватнай музычнай школы. Значнаць гэтай падзеі цяжка перабольшыць. Упершыню ў беларускай сталіцы былі створаны ўмовы для мэтанакіраванай падрыхтоўцы уласных кадраў прафесіянальных музыкантаў.

Ўсяго праз чатыры месяцы ў зале Грамадскага сходу адбыўся першы канцэрт навучэнцаў музычнай школы С. Шацкінай. Цікавасць да яго была велізарнай, і зала была перапоўнена слухачамі. Поспех быў поўны, і стала відавочна, што шэраг навучэнцаў мае выдатныя музычныя здольнасці.

З гадамі аўтарытэт школы С. Шацкінай усё ўзрастаў, колькасць вучняў бесперапынна павялічвалася, а публічныя канцэрты юных артыстаў ператвараліся ў буйныя з’явы культурнага жыцця Мінска.

Творчая дзейнасць С. Шацкінай ў Мінску працягвалася да 1908 года. Сольнае выканальніцтва, удзел у шматлікіх камерных ансамблях і, вядома ж, педагогічная праца – вось асноўныя накірункі яе пленнай працы. Семнаццацігадовая творчая дзейнасць С. Шацкінай ў Мінску – безумоўна, адна з найбольш яркіх старонак гісторыі музычнай культуры Мінска дакастрычніцкага перыяду.

**Яўген Чыжэўскі** (1869 – ?), ураджэнец Кастрамы, у 1892 годзе скончыў Маскоўскую кансерваторыю па класу скрыпкі прафесара І. Гржымалі са срэбным медалём. Дзякуючы знаёмству з вядомым мінскім віяланчэлістам Мікалаем Пестрыкавым, у сярэдзіне 90-х гадоў Я. Чыжэўскі апынуўся ў Мінску. Яго прывабіў стан музычнага жыцця горада, які ў тую пару знаходзіўся на вялікім ўздыме, і ён вырашыў застацца тут.

У Мінску выдатнае выканальніцкае майстэрства Я. Чыжэўскага і ягоны талент арганізатара атрымалі магчымасць праявіцца ў поўнай меры. Пры яго актыўным удзеле у сакавіку 1896 года пачало сваю працу Мінскае музычнае таварыства. Я. Чыжэўскі прымаў удзел ва ўсіх канцэртах, якія праводзіліся таварыствам, і карыстаўся шчырай павагай публікі. Разам з выканальніцкай дзейнасцю ён вёў вялікую работу па ўкамплектаванню мясцовага сімфонічнага аркестра.

У склад аркестра ўваходзілі мінскія музыканты-прафесіяналы, а таксама лепшыя мясцовыя аматары, многія з каторых мелі добрую музычную адукацыю. Пад кіраўніцтвам Я. Чыжэўскага аркестр хутка ператварыўся ў калектыў, дзе тон пачалі задаваць сапраўдныя прафесіяналы. Замест уверцюр з папулярных аперэт публіцы былі прапанаваны творы кампазітараў-класікаў: Бетховена, Мендэльсона, Шуберта, Глінкі, Барадзіна, Чайкоўскага і інш.

Я. Чыжэўскі быў аднім з найбольш дасвечаных майстроў камернага ансамбля ў Мінску. Вялікім поспехам у слухачоў карысталася арганізаванае ім фартэпіянае трыо з піяністкай Аленай Клімовіч і віяланчэлістам М. Пестрыкавым. Шмат добрых слоў у мінскіх газетах той пары было напісана пра яго дуэт з піяністкай І. Гянка. Але найбольшай папулярнасцю у мінскіх меламаману карысталася яго новае фартэпіянае трыо: І. Гянка (раяль), Я. Чыжэўскі (скрыпка), М. Пестрыкаў (віяланчэль), каторае доўгі час існавала ў нязменным складзе.

У 1906 годзе ажыццявілася даўнішня мара Я. Чыжэўскага: ён арганізаваў прафесіянальны квартэт: Апрача яго ў склад гэтага ансамбля ўвайшлі скрыпач і дырыжор мінскага тэатральнага аркестра Я. Бародкін (2-я скрыпка), скрыпач, альтыст, дырыжор і педагог Н. Рубінштэйн (альт) і М. Пестрыкаў (віяланчэль). Склад квартэта быў надзвычайна сільным і роўным. Дзейнасць мінскага квартэта пад кіраўніцтвам Я. Чыжэўскага працягвалася до 1910 года. За гэты час былі выкананы квартэты, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендэльсона, Шумана, Барадзіна, Чайкоўскага і іншыя творы. Квартэт адзначаўся высокім мастацкім узроўнем, дзейнасць яго адыграла важную ролю ў развіцці камернага музіцыравання на Беларусі.

Відаць, з набліжэннем Першай сусветнай вайны Я. Чыжэўскі пакінуў Мінск. Таму з 1914 года прозвішча яго больш не сустракаецца на старонках мясцовых перыядычных выданняў.

**Іда Гянка** (1855 – ?), нарадзілася ў Рызе, скончыла Санкт-Пецярбургскую кансерваторыю з срэбным медалём па класу фартэпіяна у Луі Брасэна і Сафіі Ментэр. Першае яе выступленне ў Мінску адбылося ў сакавіку 1889 года ў

якасці гастралёра. Выдатнае выканальніцкае майстэрства піяністкі выклікала восторг мясцовых меламанаў, і з той пары яе штогод сталі запрашаць на канцэрты ў Мінск. А ў сярэдзіне 90-х гадоў яна прыняла рашэнне пераехаць у Мінск на сталае жыхарства.

Пераезд І. Гянка ў Мінск у значнай ступені паспрыяў таму, што сюды сталі наведвацца лепшыя піяністычныя сілы Расіі, у тым ліку: яе настаўніца Сафія Ментэр, выдатныя выканаўцы У. Сафонаў і У. Сапельнікаў.

На мяжы стагоддзяў І. Гянка прымае актыўны ўдзел у стварэнні Мінскага таварыства аматараў зграбных мастацтваў (1899), выступае з сольнымі канцэртамі. У тыя ж гады ствараюцца два камерных ансамбля з яе удзелам: санатны – з скрыпачом Я. Чыжэўскім і трыо – з Я. Чыжэўскім і М. Пестрыкавым.

Адной з самых значных падзей музычнага жыцця дарэвалюцыйнага Мінска была арганізацыя ў 1906–1907 гг. вечароў камернай музыкі. Па прапанове ініцыятара гэтых вечаров мінскага піяніста і кампазітара Мікалая Розава І. Гянка ўзяла на сябе выкананне фартэпіянных партый большасці камерных твораў.

У 1907 годзе І. Гянка стала першай выкладчыцай фартэпіяна ў толькі што адчыніўшым свае дзверы Мінскім музычным вучылішчы.

Амаль дваццаць гадоў яна вяла інтэнсіўную выканальніцкую, педагагічную і грамадскую дзейнасць у Мінску. І, практычна, усе яе выступленні станавіліся значнымі з’явамі гарадскога канцэртнага жыцця.

## **РАЗДЗЕЛ 5**

*Музычная культура Беларусі першых паслярэвалюцыйных гадоў. Развіццё музычнай адукацыі і асветы. Музычныя школы, гурткі, курсы ў беларускіх гарадах. Народныя кансерваторыі ў Віцебску, Мінску, Гомеле. Музычная школа ў Магілёве. Белмузтэхнікум у Мінску. Творчая дзейнасць Е. Журавлева, Г. Саламонава, М. Малько, А. Бяссмертнага, К. Грыгаровіча і інш.*

Пасля ўсталявання савецкай улады на Беларусі пачалася карэнная перабудова усяго канцэртнага жыцця і, адпаведна, усёй сістэмы музычнай адукацыі. Усе музыканты-выканаўцы і выкладчыкі былі закліканы праводзіць работу сярод рабочых і сялян, ўсяляк уздымаць культурны ўзровень народа. Асабліваю папулярнасць у той час набылі канцэрты-мітынгі, для якіх была распрацавана цэлая сістэма зносін са слухачом: канцэрты суправаджаліся лекцыямі, дакладамі; пасля іх ладзіліся дыспуты, абмеркаванні; шмат увагі надавалася спецыяльнаму падбору праграм.

Ажыццяўлялі гэтыя задачы музыканты, якія працавалі ў беларускіх гарадах яшчэ да рэвалюцыі. Так, у Віцебскай народнай кансерваторыі (1918) працягвалі працаваць М. В. Анцаў, А. Л. Бяссмертны, Д. А. Гяршэвіч; у Мінскай народнай кансерваторыі (1919), а потым і ў Беларускам музычным тэхнікуме (1924) працягвалі сваю педагогічную дзейнасць Г. С. Бах, Я. Л. Жыў, Р. А. Маўшовіч, Б. Я. Фідлон; у Гомельскай народнай кансерваторыі (1920) – С. Л. Захарын, А. Я. Зазуля, З. І. Брук; ў Магілёўскай музычнай школе (1919) – А. Ф. Боркус, І. Р. Каранеўская, Ю. М. Дрэўзін.

У музычным жыцці перадрэвалюцыйнага **Віцебска** вялікую ролю адыграла наяўнасць невялікай групоўкі кваліфікаваных музыкантаў на чале з выдатнай піяністкай, вучаніцай Антона Рубінштэйна, лаўрэатам Пецярбургскай кансерваторыі Фрыдай Левінсон-Тэйтэльбаум і вучням Леапольда Ауэра - скрыпачом і педагогам Львом Лерманам.

У сакавіку 1918 года, за некалькі дзён да пераезда савецкага ўрада ў Маскву да наркама асветы А. В. Луначарскага ў Петраград была накіравана дэлегацыя віцебскіх музычных дзеячоў з праектам утварэння ў Віцебску **Народнай кансерваторыі** і симфонічнага аркестру. Дэлегацыя сустрэла цёплы прыём у наркама асветы. Праект стварэння кансерваторыі быў зацверджаны, і адразу пачаліся перамовы з шэрагам петраградскіх музыкантаў аб іх пераездзе ў Віцебск. А. В. Луначарскі выдаў мандат, на падставе каторага віцебскія энтузіясты атрымалі паўнамоцтвы адабраць нотны матэрыял з нацыялізаваных петраградскіх складаў выдавецтваў Бяляева, Юргенсона, Гутхейля, Цымермана



і іншых. Дзякуючы гэтаму, увосенні 1918 года ў Віцебск прыйшла велізарная колькасць партытур, аркестравых партый, камернай музыкі, оперных клавіраў і т.п. у рускіх і замежных выданнях. Сярод іх былі каштоўнейшыя ноты, пры гэтым, некаторыя з іх заставаліся на петраградскіх складах у адзіным экзэмпляры. Такім чынам, у Віцебскай нотнай бібліятэцы апынуліся унікальныя экзэмпляры партытур і аркестравых галасоў многіх твораў К. Дэбюсі, М. Равэля, В. д'Эндзі, Ж. Ражэ-Дюкаса, П. Дзюка, А. Русэля, Фл. Шміта, Ш.-М. Відора, К. Сэн-Санса, М. Рэгера і іншых замежных кампазітараў конца XIX і пачатку XX стагоддзяў. Зразумела, што і руская музыка была прадстаўлена ў бібліятэцы вельмі добра.

Стварэнне Віцебскай народнай кансерваторыі ў 1918 г. з'явілася вынікам ініцыятывы групы мясцовай музычнай інтэлігенцыі, якая аб'ядналася ў прафесійны саюз аркестрантаў. Начале гэтай групы былі вопытныя музыканты Б. М. Сухадрэў, А. Л. Бясмертны і М. В. Анцаў. Вясной 1918 г. яны атрымалі афіцыйны дазвол на адкрыццё Народнай кансерваторыі, пачалі весці вялікую падрыхтоўчую работу па далучэнню ў новую навучальную ўстанову высокакваліфікаваных прафесійных кадраў са сталіц, звярнуліся непасрэдна да М. А. Малько з прапановай узначаліць кансерваторыю.

Дзякуючы іх намаганням, у хуткім часе ў Віцебску апынуліся многія выдатныя музыканты: піяністы М. А. Дубасаў, Э. С. Бай, В. Д. Мерыін-Каварская, А. Ф. Штэйн, Е. Р. Шуман; скрыпачы К. К. Грыгаровіч і Г. І. Шэйдлер; віяланчэліст С. М. Шпільман, кантрабасіст С. П. Левман, габаіст С. О. Брауде, валтарніст О. Р. Шуман, вакалісты Р. П. Сцяпанавіч і К. А. Зімін.

Аб'ём работы ў выкладчыкаў Віцебскай кансерваторыі быў вельмі значным. Некаторыя з іх працавалі па 12 гадзін у суткі, у класе налічвалася 30-40 вучняў. Аднак, нягледзячы на вялікую занятасць, усе яны знаходзілі час для канцэртна-выканальніцкай і асветніцкай дзейнасці.

Канцэрты з іх удзелам карысталіся вялікай папулярнасцю ў Віцебску. Выконваліся ў іх пераважна творы класічнай музыкі. Асаблівым поспехам карысталіся “гістарычныя” кацэрты камернай музыкі, у якіх гучалі творы

Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Мендэльсона, Брамса, Грыга, Сэн-Санса, Равэля, Дэбюсі, Глінкі, Барадзіна, Чайкоўскага і інш.

Амаль усе выкладчыкі Народнай кансерваторыі ігралі ў сімфанічным аркестры пад кіраўніцтвам М. А. Малько. Па ўспамінах сучаснікаў, аркестр гэты адзначаўся вышэйшым прафесіяналізмам і незвычайнай выканальніцкай культурай. Кожны тыдзень ён выступаў у зале гарадскога тэатра. Акрамя таго, канцэрты аркестра адбываліся ў гарадскім садзе, Латышскаму клубе і ў Палацы працы; нярэдка музыканты выязджалі ў Гарадок, Невель і Смаленск.

Больш складаным быў шлях развіцця музычнай культуры ў **Мінску**. Акупацыя горада немцамі і белапалякамі, зразумела, перашкаджала развіццю мастацтва. Тым ня менш, калі ў 1919 годзе горад быў на некалькі месяцаў вызвалены ад акупантаў, у ім закіпела інтэнсіўная мастацка-асветніцкая дзейнасць. Ужо ў студзені 1919 года пачаліся заняткі ў **Мінскай народнай кансерваторыі**. Навучанне было бясплатным. Пры кансерваторыі былі створаны сімфанічны аркестр і хор.

Выкладчыкамі ў Мінскай кансерваторыі былі ў асноўным мясцовыя музыканты, якія пачалі сваю творчую дзейнасць яшчэ да рэвалюцыі. Гэта – піяністы К. Маліноўская і Р. Маўшовіч, вакалісты – К. Свянцыцкая, А. Гагендаке і У. Казубоўскі, скрыпачы Г. Саламонаў і С. Жыў, віяланчэліст Б. Фідлон.

Кансерваторыя карысталася вялікай папулярнасцю ў жыхароў Мінска. Не будзе перабольшаннем сказаць, што не было адбою ад жадаючых навучацца. У 1920 годзе Мінская кансерваторыя, не падрыхтаваная ў належнай меры да незвычайна вялікай колькасці абітурыентаў, нават вымушана была заявіць, што з прычыны паступлення звыш 1000 заяў, далейшы прыём спынены.

Сіламі выкладчыкаў кансерваторыі ладзіліся ўсялякія канцэрты-мітынгі, лекцыі-канцэрты, тэматычныя вечарыны. Ажыўленню музычнага жыцця Мінска таксама садзейнічалі выступленні вядомых гастралёраў – А. Няжданавай, М. Эрдэнкі, М. Мейчыка, Б. Сібора і інш.

23 жніўня 1919 года была адчынена **Народная кансерваторыя ў Гомелі**. У гэтай навучальнай установе існавалі два аддзелы: спецыяльны і курсавы. У першым з іх былі адчынены класы тэорыі музыкі і кампазіцыі, раяля, скрыпкі, віяланчэлі, кантрабаса, духавых інструментаў, сольных спеваў, харавых спеваў, гісторыі музыкі і эстэтыкі; у другім – класы тэорыі музыкі, раяля, скрыпкі, харавых спеваў, навучання народнай музыцы і спевам, методыкі харавых спеваў, гісторыі музыкі і эстэтыкі.

Сярод выкладчыкаў кансерваторыі вылучаліся М. Назараў (габой), З. Брук (скрыпка), Н. Эрліх (сольныя спевы). Але найбольш актыўным музычным дзечом у Гомелі быў выхаванец Варшаўскай кансерваторыі С. Захарын. Скончыўшы сваё навучанне ў Варшаве, ён вярнуўся ў Гомель, стварыў там добры сімфанічны аркестр і распачаў шырокую асветніцкую дзейнасць. Канцэртныя праграмы яго аркестра ўключалі лепшыя творы рускіх і заходнееўрапейскіх кампазітараў: Трэцю і Пятую сімфоніі Бетховена, “Нескончаную сімфонію” Шуберта, араторыю “Ілля” Мендэльсона, фрагменты з оперы “Лаэнгрын” Вагнера, творы Барадзіна, Іпалітава-Іванава, Чайкоўскага і інш.

19 лютага 1919 года ў **Магілёве** пачала дзейнічаць першая ў Беларусі дзяржаўная **музычная школа для дзяцей працоўных** (Першая працоўная музычная студыя імя М. А. Рымскага-Корсакава). Дзейнасць гэтай школы садзейнічала значнаму ўздыму культурнага жыцця горада. Найбольш актыўнымі выкладчыкамі музычнай школы ў тую пару былі скрыпачы А. Еўстратаў і Л. Мар’ясін і віяланчэліст Л. Юшкевіч, якія вялі асветніцкую работу сярод працоўных і чырвонаармейскіх мас Магілёва. Камерныя канцэрты з іх удзелам карысталіся вялікай папулярнасцю ў горадзе.

На працягу 17 гадоў ў Магілёве жыў і працаваў **Ю. М. Дрэйзін** (1879–1942). Яго прозвішча, як выдатнага дзеяча ўвайшло ў гісторыю беларускай музычнай культуры. Ён быў сярод пачынальнікаў беларускай музычнай крытыкі, літаратарам і перакладчыкам, аўтарам першага беларускага слоўніка музычных тэрмінаў, стваральніка першай у БССР музычнай бібліятэцы.

Белдзяржмузтэхнікум быў заснаваны ў 1924 годзе як **Мінскі музычны тэхнікум** з класамі фартэпіяна, скрыпкі, віяланчэлі, кампазіцыі. У наступным 1925 годзе адчыніліся класы духавых і ударных інструментаў, у 1928 годзе – інструктарскае аддзяленне, на базе якога пачалася падрыхтоўка дырыжораў хора. З 1934 года быў адкрыты прыём на спецыяльнасць «Спевы».

Заняткі ў Музычным тэхнікуме пачаліся 15 кастрычніка 1924 года. У ліку прафесараў былі вядомыя ў Мінску музыканты: вакалісты А. Баначыч і У. Цвяткоў, кампазітары Я. Прохараў і М. Аладаў, піяністка В. Сямашка. Дырэктарам тэхнікума быў прызначаны скрыпач А. Бяссмертны.

## **РАЗДЗЕЛ 6.**

*Развіццё музычнага мастацтва ў БССР у 30-я гады. Беларуская дзяржаўная кансерваторыя, Беларускі дзяржаўны тэатр оперы і балету, Беларуская дзяржаўная філармонія, Саюз кампазітараў БССР і інш. Творчая дзейнасць М. Чуркіна, В. Залатарова, М. Аладава, А. Туранкова, А. Багатырова і інш.*

**Мікалай Мікалаевіч Чуркін** (1869 – 1964) – беларускі кампазітар і фалькларыст, адзін з заснавальнікаў беларускай прафесійнай музыкі. Народны артыст Беларусі (1949). Скончыў музычнае вучышнішча Рускага музычнага таварыства ў Тыфлісе (1892, клас М. Іпалітава-Іванава), Пецябургскую АМ (1899). Настаўнічаў, выкладаў музыку і маляванне, кіраваў аматарскімі харавымі калектывамі ў Баку, Коўне (з 1903), Вільні (з 1905). На Беларусі з 1914, педагог настаўніцкай семінарыі і агульнаадукацыйных школ, загадчык музычнай падсекцыі павятовага выканкама, арганізатар мастацкай самадзейнасці ў г. Мсціслаў, з 1924 выкладчык педагагічнага тэхнікума ў Магілёве, з 1935 у Мінску.

Сабраў больш за 3 тыс. мелодый песень і танцаў розных народаў (беларускіх, грузінскіх, армянскіх, азербайджанскіх, польскіх, літоўскіх, таджыкскіх). 53 беларускія мелодыі ў яго запісе і апрацоўцы змешчаны ў

«Беларускім зборніку» Е. Раманава (вып. 7, 1910); склаў зборнікі «Беларускія народныя песні і танцы» (1949) і «Беларускія народныя песні» (1959).

Адзін з заснавальнікаў беларускай прафесійнай музыкі, пачынальнік нацыянальнага жанравага сімфанізму, музыкі для дзяцей. Яго музыка адметная аптымізмам, строгай класічнай формай, меладычнасцю, апораю на беларускі музычны фальклор. Сярод твораў: оперы «Вызваленне працы» (паст. 1922), «Раскіданае гняздо» паводле Я. Купалы (клавір, 1959–64), радыёопера для дзяцей «Рукавічка» (паст. 1948); музычныя камедыі «Кок-сагыз» (паст. 1939), «Песня Бярэзіны» (паст. 1947); 3 сімфаньеты (1925, «Беларускія карцінкі»; 1949, 1955), 4 сімфанічныя сюіты; 4 сюіты і уверцюра «Памяці Янкі Купалы» (1952) для аркестра беларускіх народных інструментаў; 11 струнных квартэтаў, хары, рамансы; музыка для драматычных спектакляў; апрацоўкі народных песень і танцаў, песні для дзяцей на словы беларускіх паэтаў.

**Васіль Андрэвіч Залатароў** (1872–1964) – рускі і беларускі кампазітар і педагог. Заслужаны артыст Расіі (1932), народны артыст Беларусі (1949). Прафесар (1918). Вучыўся ў Прыдворнай пеўчай капэле ў М. Балакірава і А. Лядава, скончыў Пецярбургскую кансерваторыю (1900, клас М. Рымскага-Корсакава). У 1909–33 выкладаў у кансерваторыях і музычна-драматычных інстытутах у Расіі і на Украіне, у 1933–41 вёў клас кампазіцыі ў Беларускай кансерваторыі. Яго вучнямі былі, А. В. Багатыроў, У. У. Алоўнікаў, Л. М. Абеліевіч.

Творча развіваў рэалістычныя традыцыі рускай класічнай музыкі. Напісаў шэраг твораў на матэрыяле фальклору розных народаў, у т.л. ўкраінскага, узбекскага, малдаўскага, туркменскага і інш. У беларускую музычную культуру арганічна ўвайшлі яго балет па матывах народных легенд «Князь-возера» (паст. 1949; на тую ж музыку пастаўлены балеты «Аповесць пра каханне», 1953, і «Палымяныя сэрцы», 1955); сімфонія «Беларусь» (1934), танцавальная сюіта і уверцюра-фантазія на беларускія тэмы (1937) для сімфанічнага аркестра; Маленькая сюіта на тэмы заходнебеларускіх народных песень для хору а капэла (1943); цыкл апрацовак народных песень для голасу з сімфанічным аркестрам

«Кантрасты» (1939). Сярод іншых твораў: опера «Дзекабрысты» (паст. 1925), 4 кантаты, 6 сімфоній, 6 струнных квартэтаў і інш.

Аўтар манаграфіі «Фуга» (1932) – першай рускамоўнай працы, спецыяльна прысвечанай гэтай музычнай форме.

**Мікалай Ільіч Аладаў** (1890 –1972) – беларускі савецкі кампазітар, педагог. Народны артыст Беларусі (1955). У 1910 скончыў навучанне ў Пецябургскай кансерваторыі экстрэнам. З 1923 выкладае ў Дзяржаўным інстытуце музычнай культуры ў Маскве. У Мінску з 1924 года, адзін з арганізатараў Беларускай кансерваторыі, у 1944 –1948 яе рэктар, прафесар. Уваходзіў у склад Беларускай песеннай камісіі. Адзін з заснавальнікаў сімфанічнага, кантатнага, харавога, камерна-інструментальнага і камерна-вакальнага жанраў беларускай музыкі. Аўтар оперы «Андрэй Касценя» (1947), камічнай оперы «Тарас на Парнасе» (1927), кантаты «Над ракой Арэсай» і інш., дзесяці сімфоній, вакальных цыклаў на вершы Я. Купалы, М. А. Багдановіча, М. Танка, іншых музычных твораў.

**Аляксей Яўлампавіч Туранкоў** (9 (21) студзеня 1886, Санкт-Пецябург, Расія – 27 верасня 1958, Мінск) – беларускі кампазітар. З сялянскай сям’і. У 1911–1914 вучыўся ў Пецябургскай кансерваторыі. З 1918 жыў у Гомелі, загадваў музычнай секцыяй гарадскога аддзялення народнай асветы. З 1934 у Мінску. Дэпутат Вярхоўнага Савета БССР, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1940).

Адзін з пачынальнікаў жанраў масавай песні, хору, раманса ў беларускай музыцы. Аўтар опер «Кветка шчасця» (лібрэта В. Барысевіч, П. Броўкі і П. Глебкі, паст. 1939), «Яснае світанне», балета «Лясная казка». Напісаў музыку да многіх драматычных спектакляў («Пінская шляхта» і інш.) і кінафільмаў. Аўтар мноства апрацовак беларускіх народных песень.

Асаблівае значэнне ў яго творчасці мае опера «Кветка шчасця», якая вызначаецца паэтычнасцю, лірызмам, сувяззю з нацыянальным музычным фальклорам, дакладнасцю музычных характарыстык у абмалёўцы вобразаў, дасціпным народным гумарам.

**Анатоль Васільевіч Багатыроў** (1913 – 2003) – беларускі савецкі кампазітар, педагог і грамадскі дзеяч. Заслужаны артыст Беларусі (1940). Заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі (1944). Прафесар (1960). Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі (1969). Народны артыст РСФСР (1981). Народны артыст БССР (1968). Лаўрэат Сталінскай прэміі другой ступені (1941). Ганаровы грамадзянін Віцебска (2002). Скончыў Беларускаю дзяржаўную кансерваторыю па класу кампазіцыі прафесара В. А. Залатарова ў 1937. З 1948 года выкладчык кампазіцыі ў Беларускай акадэміі музыкі, у 1948–1962 гады яе рэктар. У 1938–1949 гадах старшыня праўлення СК БССР.

А. В. Багатыроў належаў да першага пакалення беларускіх кампазітараў, творчасць якіх фарміравалася ў рэчышчы савецкага музычнага мастацтва. Кампазітарскаму мысленню Багатырова ўласцівыя шырокі дыяпазон вобразнага мыслення, схільнасць да ўвасаблення глыбока жыццёвых канцэпцый, дэмакратычная накіраванасць. Тэмы сучаснасці, гуманістычнай ідэі ўвасоблены ў музыцы Багатырова яснай, пераканаўчай музычнай мовай, заснаванай на беларускай народнай песеннасці. Нацыянальныя рысы выяўляюцца ў меласе, рытміцы, ладавых формах. Музыкальная тканіна твораў звычайна прасякнута развітымі меладычнымі ўтварэннямі, якія фарміруюць поліфанізаваную фактуру. Для твораў характэрна працяглае дынамічнае развіццё тэматычнага матэрыялу, вытокі якога знаходзяцца ў фальклорных жанрах (балада, жніўныя песні і інш.). Творчай манеры ўласцівая эпічнасць выказвання. Узнёслая філасофская лірыка, псіхалагічная паглыбленасць характэрныя для камерна-інструментальнай і камерна-вакальнай творчасці Багатырова. Хорам і апрацоўкам народных песен уласцівая выразная кантылена, заснаваная на народна-песенных прынцыпах развіцця.

Пяру А. В. Багатырова належыць вялікая колькасць сачыненняў у розных жанрах. Сярод іх оперы : «У пушчах Палесся» – па аповесці «Дрыгва» Я. Коласа, (1939) і «Надзея Дурава» (1946); араторыя «Бітва за Беларусь»; кантаты: «Казка пра Мядзведзіху» на вершы А. С. Пушкіна (1937), «Беларускім партызанам» на вершы Я. Купалы (1942), «Беларусь» на вершы Я. Купалы,

П. Броўкі, П. Труса (1949), «Ленінградцы» на вершы Джамбула Джабаева (1942), «Беларускія песні» словы народныя і Ніла Гілевіча (1967), «Малюнкі роднага краю», «Юбілейная»; камерна-інструментальныя творы: Фартэпіяныя трыо (1943), Саната для скрыпкі і фартэпіяна (1946), віяланчэлі і фартэпіяна (1951), фартэпіяна (1958); 2 сімфоніі, канцэрт для віяланчэлі з аркестрам, канцэрт для кантрабаса з аркестрам; харавыя творы; вакальныя цыклы на вершы У. Шэкспіра, Я. Купалы, Г. Ахматавай, М. Лермантава, М. Багдановіча, А. Куляшова, П. Броўкі, А. Пушкіна; музыка да драматычных спектакляў, у тым ліку да драмы М. Лермантава «Маскарад»; каля 100 харавых і вакальных апрацовак беларускіх народных песень.

А. Багатыроў – буйны педагог, які на працягу больш чым 50 гадоў вёў клас кампазіцыі ў Беларускай Акадэміі музыкі. Ён выхаваў цэлую плеяду беларускіх кампазітараў. Сярод вучняў А. Багатырова – народныя артысты СССР, народныя артысты Рэспублікі Беларусь, заслужаныя дзеячы мастацтваў Беларусі лаўрэаты Дзяржаўных прэмій, лаўрэаты ўсесаюзных і рэспубліканскіх конкурсаў – Я. Глебаў, І. Лучанок, Г. Вагнер, Ю. Семяняка, Д. Смольскі, С. Картэс, А. Мдзівані, Р. Сурус, Э. Тырманд, У. Буднік, В. Войцік, У. Солтан, Л. Захлеўны, М. Літвін, Э. Казачкоў, А. Хадоска, П. Альхімовіч, Л. Мурашка і іншыя.



## **2. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ**

### **2.1. ТЭМАТЫКА СЕМІНАРСКІХ ЗАНЯТКАЎ**

1. Музыкальная адукацыя і выхаванне на Беларусі ў пачатку 20 стагоддзя: Вицебская народная кансерваторыя (1918);
2. Музыкальная адукацыя і выхаванне на Беларусі ў пачатку 20 стагоддзя: Мінская народная кансерваторыя (1919);
3. Музыкальная адукацыя і выхаванне на Беларусі ў пачатку 20 стагоддзя: Магілёўская музыкальная школа (1919);
4. Музыкальная адукацыя і выхаванне на Беларусі ў пачатку 20 стагоддзя: Гомельская народная кансерваторыя (1920);
5. Музыкальная адукацыя і выхаванне на Беларусі пачатку 20 стагоддзя: Мінскі музычны тэхнікум (1924);
6. Музыкальная адукацыя і выхаванне на Беларусі пачатку 20 стагоддзя: Беларуская дзяржаўная кансерваторыя (1932)
7. Нацыянальны акадэмічны Вялікі тэатр оперы і балета Рэспублікі Беларусь (1933)
8. Беларуская дзяржаўная філармонія (1937)
9. Саюз кампазітараў БССР (1933)
10. Жыццёвы шлях і творчая дзейнасць М. Чуркіна
11. Жыццёвы шлях і творчая дзейнасць В. Залатарова
12. Жыццёвы шлях і творчая дзейнасць М. Аладава

## 2.2. ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНЫЯ КАРТЫ ДЛЯ ДЗЁННАЙ І ЗАВОЧНАЙ ФОРМЫ НАВУЧАННЯ

### ГІСТОРЫЯ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

Усяго гадзін –54, аўдыторных – 34

#### ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА

для дзённай формы набыцця вышэйшай адукацыі па напрамку спецыяльнасці

1-17 03 01-03 Мастацтва эстрады (спевы)

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўд. гадзін		Самастойная праца	Форма кантролю ведаў
		лекцыі	практ.		
	8 сяместр	24	10	20	залік
1.	<p><b>Музычная культура Беларусі XVI-XVII ст.</b></p> <p><b>Тэма 1.</b> Гісторыя музычнай культуры Беларусі, структура і задачы курсу. Народны інструментарый. Першыя друкаваныя сведчанні пра беларускае музычнае мастацтва у старадаўніх актах і дакументах.</p> <p><b>Тэма 2.</b> Фарміраванне прафесіяналізма ў беларускім музычным мастацтве ў XVI – XVII стагоддзях. Музыка ў рэлігійна-нацыянальных таварыствах. Свецкая</p>	2	–	2	
		2	–	2	

	музыка. Першыя беларускія музыканты-прафесіяналы.				
2.	<p><b>Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя</b></p> <p><b>Тэма 3.</b> Аматырскае музіцыраванне ў салонах беларускай знаці ў XVIII стагоддзі. Музыка ў Агінскіх, Радзівіллаў, Тызенгаўзаў, Прозараў, Манюшак, Ельскіх і інш.</p> <p><b>Тэма 4.</b> Прыватныя тэатры, аркестры і ансамблі ў Нясвіжы, Слуцку, Слоніме, Гродне, Дзярэчыне, Ружанах, Шклове і іншых беларускіх гарадах. Выдатныя беларускія прыгонныя музыканты.</p>	2	–	2	
		2	–	2	
3.	<p><b>Музычная культура Беларусі першай паловы XIX стагоддзя (да 1861 г.).</b></p> <p><b>Тэма 5.</b> Развіццё беларускага музычнага професіяналізму ў XIX стагоддзі. Канкрэтна-гістарычныя абставіны пасля далучэння беларускіх зямель да Расіі. Змены ў развіцці беларускай мастацкай культуры. Развіццё музычнага жыцця в буйных (губернскіх і павятовых) гарадах.</p>	2	–	2	

	<p><b>Тэма 6.</b> Станіслаў Манюшка і Беларусь. Творчая дзейнасць Дамініка Стафановіча, Івана Дабравольскага, Гераніма Памарнацкага, Напалеона Орды, Фларыяна Міладоўскага, Міхаіла Гузікава, Тэафілі Юзэфовіч, Камілы Марцінкевіч, Антона Абрамовіча, Міхала Ельскага і інш.</p>	4	2	2	
4.	<p><b>Музычная культура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзяў.</b></p> <p><b>Тэма 7.</b> Дзейнасць музычна-грамадскіх таварыстваў у беларускіх гарадах на мяжы XIX – XX ст. Музычны тэатр у Беларусі. Оперныя сезоны ў мінскім тэатры. Першыя беларускія музычныя навучальныя установы (школы і вучылішчы).</p> <p><b>Тэма 8.</b> Творчая дзейнасць Саф’іі Шацкінай, Яўгена Чыжэўскага, Іды Гянка, Надзеі Муранскай, Натана Рубінштэйна, Аляксандра Боркуса і інш.</p>	2	–	2	
		2	–	2	

5.	<p><b>Музычная культура Беларусі ў першыя гады пасля рэвалюцыі.</b></p> <p><b>Тэма 9.</b> Развіццё музычнай адукацыі і асветы. Музычныя школы, гурткі, курсы ў беларускіх гарадах. Народныя кансерваторыі ў Віцебску, Мінску, Гомеле. Музычная школа ў Магілёве. Белмузтэхнікум у Мінску.</p> <p><b>Тэма 10.</b> Творчая дзейнасць Е. Журавлева, М. Малько, А. Бяссмертнага, К. Грыгаровіча і інш.</p>	2	2	2	
6.	<p><b>Развіццё музычнага мастацтва ў БССР</b></p> <p><b>Тэма 11.</b> Беларуская дзярж. кансерваторыя, Беларускі дзяржаўны тэатр оперы і балету, Беларуская дзяржаўная філармонія, Саюз кампазітараў БССР і інш.</p> <p><b>Тэма 12.</b> Творчая дзейнасць М. Чуркіна, В. Залатарова, М. Аладава, А. Туранкова, А. Багатырова і інш.</p>	2	2	2	
		–	2	–	

# ГІСТОРЫЯ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

Усяго гадзін –54, аўдыторных – 8

## ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА

для завочнай формы набыцця вышэйшай адукацыі па напрамку спецыяльнасці

1-17 03 01-03 Мастацтва эстрады (спевы)

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўд. гадзін		Самастойная праца	Форма кантролю ведаў
		лекцыі	практ.		
		6	2	46	залік
1.	<b>Музычная культура Беларусі XVI-XVII ст.</b> <b>Тэма 1.</b> Гісторыя музычнай культуры Беларусі, структура і задачы курсу. Народны інструментарый. Фарміраванне прафесіяналізма ў беларускім музычным мастацтве ў XVI – XVII стагоддзях. Першыя беларускія музыканты- прафесіяналы.	2	–	4	

2.	<p><b>Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя</b></p> <p><b>Тэма 2</b> Музыка ў Агінскіх, Радзівіллаў, Тызенгаўзаў, Прозараў, Манюшак, Ельскіх і інш. Прыватныя тэатры, аркестры і ансамблі ў Нясвіжы, Слуцку, Слоніме, Гродне, Дзярэчыне, Ружанах, Шклове і іншых беларускіх гарадах</p>	2	–	6	
3.	<p><b>Музычная культура Беларусі першай паловы XIX стагоддзя (да 1861 г.).</b></p> <p><b>Тэма 3.</b> Развіццё музычнага жыцця ў губернскіх гарадах. Станіслаў Манюшка і Беларусь. Творчая дзейнасць Стафановіча, Памарнацкага, Орды, Міладоўскага, Юзэфовіч, Марцінкевіч, Абрамовіча, Ельскага і інш.</p>	2	–	10	
4	<p><b>Музычная культура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзяў.</b></p> <p><b>Тэма 4.</b> Дзейнасць музычна-грамадскіх таварыстваў у беларускіх гарадах на мяжы XIX – XX ст. Музычны тэатр у Беларусі. Оперныя сезоны ў мінскім тэатры. Першыя беларускія музычныя навучальныя установы</p>	–	2	10	

	(школы і вучылішчы). Творчая дзейнасць С. Шацкінай, Я. Чыжэўскага, І. Гянка, Н. Муранскай, Н. Рубінштэйна, А. Боркуса і інш.				
5.	<b>Музычная культура Беларусі ў першыя гады пасля рэвалюцыі.</b> <b>Тэма 5.</b> Развіццё музычнай адукацыі і асветы. Музычныя школы, гурткі, курсы ў беларускіх гарадах. Народныя кансерваторыі ў Віцебску, Мінску, Гомеле. Музычная школа ў Магілеве. Белмузтэхнікум у Мінску. Творчая дзейнасць Е. Журавлева, М. Малько, А. Бяссмертнага, К. Грыгаровіча і інш.	–	–	8	
6.	<b>Развіццё музычнага мастацтва ў БССР</b> <b>Тэма 6.</b> Беларуская дзярж. кансерваторыя, Беларускі дзяржаўны тэатр оперы і балету, Беларуская дзяржаўная філармонія, Саюз кампазітараў БССР і інш. Творчая дзейнасць М. Чуркіна, В. Залатарова, М. Аладава, А. Туранкова, А. Багатырова і інш.	-	-	8	



### 3. РАЗДЗЕЛ КАНТРОЛЯ ВЕДАЎ

#### 3.1. АРГАНІЗАЦЫЯ САМАСТОЙНАЙ РАБОТЫ СТУДЭНТАЎ

##### ПАТРАБАВАННІ ДА ВЫКАНАННЯ САМАСТОЙНАЙ РАБОТЫ СТУДЭНТАЎ

для дзеннай (завочной) формы набыцця вышэйшай адукацыі

№ п/п	Назва раздзела, тэмы	Колькасць гадзін на СРС	Заданне	Форма выпאўнення	Мэта або задача СРС
1.1.	Музычная культура Беларусі XVI-XVII стст. Тэма 1. Беларускі народны інструментарый. Першыя друкаваныя сведчанні пра беларускае музычнае мастацтва ў старадаўніх актах і дакументах.	2 (2)	Вывучэнне літаратуры па тэме	Канспект	Першапачатковае авалодванне ведамі па тэме
1.2.	Тэма 2. Фарміраванне прафесіяналізма ў беларускім музычным мастацтве ў XVI – XVII стагоддзях. Музыка ў рэлігійна-нацыянальных таварыствах. Свецкая музыка.	2 (2)	Вывучэнне літаратуры па тэме	Канспект. Выпіска матэрыялаў з першакрыніц	Авалодванне ведамі па тэме

	Першыя беларускія музыканты-прафесіяналы.				
2.3.	Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя Тэма 3. Аматарскае музіцыраванне ў салонах беларускай знаці ў XVIII стагоддзі. Музыка ў Агінскіх, Радзівіллаў, Тызенгаўзаў, Прозараў, Манюшак, Ельскіх і інш.	2 (2)	Вывучэнне літаратуры па тэме	Канспект. Выпіска матэрыялаў з першакрыніц	Авалодванне ведамі па тэме. Чытанне дадаткавай літаратуры па тэме
2.4.	Тэма 4. Прыватныя тэатры, аркестры і ансамблі ў Нясвіжы, Слуцку, Слоніме, Гродне, Дзярэчыне, Ружанах, Шклове і іншых беларускіх гарадах. Выдатныя беларускія прыгонныя музыканты.	2 (4)	Вывучэнне літаратуры па тэме	Канспект. Выпіска матэрыялаў з першакрыніц	Авалодванне ведамі па тэме. Чытанне дадаткавай літаратуры па тэме

3.5	<p>Музычная культура Беларусі першай паловы XIX ст. (да 1861 г.).</p> <p>Тэма 5. Развіццё беларускага музычнага професіяналізму ў XIX ст.</p> <p>Канкрэтна-гістарычныя абставіны пасля далучэння беларускіх зямель да Рассіі. Змены ў развіцці беларускай мастацкай культуры.</p> <p>Развіццё музычнага жыцця в губернскіх і павятовых гарадах.</p>	2 (4)	<p>Вывучэнне літаратуры па тэме.</p> <p>Падрыхтоўка да семінара</p>	<p>Канспект.</p> <p>Выпіска матэрыялаў з першакрыніц</p>	<p>Авалодванне ведамі па тэме.</p> <p>Чытанне дадаткавай літаратуры па тэме</p>
3.6.	<p>Тэма 6. С. Манюшка і Беларусь. Творчая дзейнасць Д. Стафановіча, І. Дабравольскага, Г. Памарнацкага, Н. Орды, Ф. Міладоўскага, М.</p>	2 (6)	<p>Вывучэнне літаратуры па тэме.</p> <p>Падрыхтоўка да семінара</p>	Канспект	<p>Авалодванне ведамі па тэме.</p> <p>Чытанне дадаткавай літаратуры па тэме</p>

	<p>Гузікава, Т. Юзэфовіч, К. Марцінкевіч, А. Абрамовіча, М. Ельскага і інш.</p>				
4.7.	<p>Музычная культура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX стагоддзяў. Тэма 7. Дзейнасць музычна-грамадскіх таварыстваў у беларускіх гарадах на мяжы XIX – XX ст. Музычны тэатр у Беларусі. Оперныя сезоны ў мінскім тэатры. Першыя беларускія музычныя навучальныя установы (школы і вучылішчы).</p>	2 (4)	<p>Вывучэнне літаратуры па тэме. Падрыхтоўка да семінара</p>	Канспект	<p>Авалодванне ведамі па тэме. Чытанне дадаткавай літаратуры па тэме</p>
4.8.	<p>Тэма 8. Творчая дзейнасць С. Шацкінай, Я. Чыжэўскага, І. Гянка, Н. Муранскай, Н. Рубінштэйна, А. Боркуса і інш.</p>	2 (6)	<p>Вывучэнне літаратуры па тэме. Рэферыраванне</p>	Канспект	<p>Авалодванне ведамі па тэме. Чытанне дадаткавай літаратуры па тэме</p>

5.9.	Музычная культура Беларусі ў першыя гады пасля рэвалюцыі. Тэма 9. Развіццё музычнай адукацыі і асветы. Музычныя школы, гурткі, курсы ў беларускіх гарадах. Народныя кансерваторыі ў Віцебску, Мінску, Гомеле. Музычная школа ў Магілёве. Белмузтэхнікум у Мінску.	2 (4)	Вывучэнне літаратуры па тэме. Падрыхтоўка да семінара	Канспект. Выпіска матэрыялаў з першакрыніц	Авалодванне ведамі па тэме. Падрыхтоўка да заліка
5.10.	Тэма 10. Творчая дзейнасць Е. Журавлева, М. Малько, А. Бяссмертнага, К. Грыгаровіча і інш.	2 (4)	Вывучэнне літаратуры па тэме. Рэферыраванне.	Канспект	Авалодванне ведамі па тэме. Падрыхтоўка да заліка
6.11	Развіццё музычнага мастацтва ў БССР Тэма 11. Беларуская дзярж. кансерваторыя, Беларускі дзяржаўны тэатр оперы і балету, Беларуская дзяржаўная	2 (4)	Вывучэнне літаратуры па тэме. Падрыхтоўка да семінара	Канспект	Авалодванне ведамі па тэме. Падрыхтоўка да заліка

	філармонія, Саюз кампазітараў БССР і інш.				
6.12.	Тэма 12. Творчая дзейнасць М. Чуркіна, В. Залатарова, М. Аладава, А. Туранкова, А. Багатырова і інш.	2 (4)	Вывучэнне літаратуры па тэме	Канспект	Авалодванне ведамі па тэме. Падрыхтоўка да заліка

## **4. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ**

### **4.1. ВУЧЭБНАЯ ПРАГРАМА**

ЧАСТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ИНСТИТУТ СОВРЕМЕННЫХ ЗНАНИЙ ИМЕНИ А.М.ШИРОКОВА»

#### **УТВЕРЖДАЮ**

Ректор Института современных  
знаний имени А.М.Широкова

\_\_\_\_\_ А.Л. Капилов

\_\_\_\_\_ 2016

Регистрационный № УД- \_\_\_\_\_ /уч.

#### **ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ**

Учебная программа учреждения высшего образования

по учебной дисциплине для специальности:

1-17 03 01 Искусство эстрады (по направлениям),

направлений специальности:

1-17 03 01-02 Искусство эстрады (компьютерная музыка),

1-17 03 01-03 Искусство эстрады (пение)

2016 г.

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта ОСВО 1-17 03 01-2013 для специальности 1-17 03 01 «Искусство эстрады (по направлениям)» и учебных планов по направлениям специальностям 1-17 03 01-02 «Искусство эстрады (компьютерная музыка)», 1-17 03 01-03 «Искусство эстрады (пение)»

### **СОСТАВИТЕЛЬ:**

А. Л. Капилов, кандидат искусствоведения, профессор кафедры художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова»

### **РЕЦЕНЗЕНТЫ:**

О. В. Дадиомова, заведующий кафедрой белорусской музыки Учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», доктор искусствоведения, профессор;

И. Г. Углик, доцент кафедры культурологи Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М.Широкова», кандидат исторических наук

### **РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:**

кафедрой художественного творчества и продюсерства Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»

(протокол № 11 от 27.06.2016);

научно-методическим советом Частного учреждения образования «Институт современных знаний имени А.М. Широкова»

(протокол № 4 от 29.06.2016)



## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Духовная жизнь современного белорусского общества характеризуется повышенным интересом к исторической проблематике, стремлением народа обрести свое культурное прошлое. Налицо глубокое осознание необходимости изучения и сохранения родного языка, исторических памятников и других непреходящих ценностей культуры. И пусть на этом пути пока еще много сложностей и противоречий, остановить процесс возрождения и освоения культурного наследия невозможно.

Особый интерес в этом контексте приобретает изучение истории музыкальной культуры Беларуси, давшей миру немало выдающихся деятелей – музыкантов, певцов, дирижеров, композиторов, прославивших белорусское искусство далеко за пределами родного края.

**Целью** учебной дисциплины «История музыкальной культуры Беларуси» является подготовка высокообразованного специалиста, ориентирующегося в вопросах формирования и развития музыкальной культуры Беларуси дооктябрьского периода.

В соответствии с целью определены следующие **задачи**:

- изучение процесса становления и развития музыкальной культуры Беларуси дооктябрьского периода;
- ознакомление с музыкальной жизнью белорусских городов в XVIII – начале XX вв.;
- ознакомление с творческой деятельностью выдающихся музыкальных деятелей прошлых веков;
- анализ путей формирования музыкального образования в Беларуси в прошлом;
- изучение процесса складывания профессионализма в белорусском музыкальном искусстве;
- анализ путей формирования основных жанров в белорусской музыке дооктябрьского периода;
- изучение специфики развития музыкальной культуры Беларуси первых послереволюционных лет.

В результате изучения учебной дисциплины студенты должны:

**- знать**

процесс становления и развития музыкальной культуры Беларуси;  
пути формирования музыкального образования в Беларуси;  
направления, стили и основные жанры белорусского музыкального наследия;

творческую деятельность выдающихся музыкальных деятелей прошлых веков;

**- уметь**

анализировать различные жанры и стилевые направления музыкальной культуры прошлого;

использовать особенности музыкальных стилей и жанров музыкальной культуры Беларуси в своей творческой деятельности;

использовать на практике знания о процессе складывания профессионализма в белорусском музыкальном искусстве;

Усвоение учебной дисциплины «История музыкальной культуры Беларуси» обеспечивает формирование следующих групп компетенций:

#### **Академические компетенции:**

АК-1. Умение использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-2. Владение системным и сравнительным анализом.

АК-4. Умение работать самостоятельно.

АК-5. Способность к созданию новых идей (обладание креативностью).

АК-8. Владение навыками устной и письменной коммуникации.

АК-9. Умение учиться, самостоятельно повышать свою квалификацию на протяжении всей профессиональной деятельности.

#### **Социально-личностные компетенции:**

– САК-6. Уметь работать в коллективе.

#### **Профессиональные компетенции:**

ПК-25 Умение заниматься научно-исследовательской деятельностью в сфере истории музыки.

ПК-26 Владение принципами и приемами сбора, систематизации, обобщения и использования информации и проведение научных исследований в сфере истории музыки.

ПК-27 Умение готовить доклады, материалы, анализировать и оценивать собранные сведения для научных исследований.

ПК-28 Умение пользоваться современными информационными ресурсами.

Учебная дисциплины «История музыкальной культуры Беларуси» рассчитана:

на 54 часа для дневной (очной) формы получения образования: 34 часа аудиторных занятий, из них 24 часа лекционных занятий, 10 часов - семинарские занятия;

на 54 часа для заочной формы получения образования: 8 часов аудиторных занятий, из них 6 часов лекционных занятий, 2 часа - семинарские занятия;

Форма отчетности – зачет.

Данная учебная дисциплина, предусматривает связь со следующими дисциплинами: «История белорусского и мирового эстрадного и джазового исполнительства», «Обработка белорусского музыкального фольклора», «История искусства эстрады».

## СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

### Раздел 1

#### Музыкальная культура Беларуси XVI-XVII вв.

История музыкальной культуры Беларуси, структура и задачи курса. Народные истоки белорусской музыки. Белорусский народный инструментарий. Народные музыканты-скоморохи. Первые печатные свидетельства о белорусском музыкальном искусстве в древних актах и документах.

Формирование профессионализма в белорусском музыкальном искусстве в XVI – XVII веках. Музыка в православных, католических и других религиозно-национальных организациях. Светская музыка. Музыка в быту местной знати. Музыка в духовной драме и школьном театре. Белорусские инструментальные капеллы. Первые белорусские музыканты-профессионалы.

### Раздел 2

#### Музыкальная культура Беларуси XVIII века

Любительское музицирование в салонах белорусской знати в XVIII веке. Наиболее значительные музыкальные салоны того времени. Музыка у Огинских, Радзивиллов, Тизенгаузов, Прозоров, Монюшек, Ельских и других. Выдающиеся европейские музыканты в салонах белорусской знати.

Крепостные театры, оркестры и ансамбли в Несвиже, Слуцке, Слониме, Гродно, Шклове, Деречине, Ружанах, Городце и других белорусских городах и имениях. Выдающиеся белорусские крепостные музыканты (Ян Ценцилович, Матеуш из Кореличей, Райский, братья Подобедовы и др.).

### Раздел 3

#### Музыкальная культура Беларуси первой половины XIX века (до 1861 г.)

Развитие белорусского музыкального профессионализма в XIX веке. Конкретно-историческая обстановка после присоединения белорусских земель к России. Изменения в развитии белорусской художественной культуры. Развитие музыкальной жизни в крупных (губернских и уездных) городах. Видные белорусские музыканты-профессионалы.

Творческая деятельность выдающихся белорусских музыкантов XIX века: Доминика Стефановича, Ивана Добровольского, Иеронима Помарнацкого, Наполеона Орды, Флориана Миладовского, Михаила Гузикова, Теофили Юзефович, Камиллы Марцинкевич, Антона Абрамовича, Михаила Ельского и др. Станислав Монюшко в Беларуси.

## **Раздел 4**

### **Музыкальная культура Беларуси второй половины XIX – начала XX веков**

Конкретно-историческая обстановка в Беларуси после поражения восстания 1863 года. Деятельность музыкально-общественных организаций в белорусских городах на рубеже XIX – XX веков. Музыкальный театр в Беларуси. Оперные сезоны в минском театре. Первые белорусские музыкальные учебные заведения (школы и училища). Творческая деятельность Софии Шацкиной, Евгения Чижевского, Иды Генко, Надежды Муранской, Натана Рубинштейна, Александра Боркуса и др.

## **Раздел 5**

### **Музыкальная культура Беларуси первых послереволюционных лет**

Развитие белорусской музыкальной культуры в послереволюционное время. Развитие музыкального образования и просвещения. Музыкальные школы, кружки, курсы в белорусских городах. Народные консерватории в Витебске, Минске, Гомеле. Музыкальная школа в Могилеве. Белмузтехникум в Минске. Творческая деятельность Е. Журавлева, Г. Соломонова, Н. Малько, А. Бесмертного, К. Григоровича и др.

## **Раздел 6**

### **Музыкальная культура БССР (до Великой Отечественной войны)**

Развитие музыкального искусства в БССР в 30-е годы. Белорусская государственная консерватория, Белорусский государственный театр оперы и балета, Белорусская государственная филармония, Союз композиторов БССР и др. Творческая деятельность Н. Чуркина, Н. Аладова, А. Туренкова, В. Золотарева, А. Богатырева и др.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА**  
**для дневной (очной) формы получения высшего образования**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	
1	2	3	4	5
1	Музыкальная культура Беларуси XVI-XVII вв.	2	-	Устные опросы, тесты
2	Музыкальная культура Беларуси XVIII века	4	2	
3	Музыкальная культура Беларуси первой половины XIX века (до 1861 г.)	8	4	
4	Музыкальная культура Беларуси второй половины XIX – начала XX веков	6	2	
5	Музыкальная культура Беларуси первых послевоенных лет	2	2	
6	Музыкальная культура БССР (до Великой Отечественной войны)	2	-	
<b>Итого</b>		<b>24</b>	<b>10</b>	<b>Зачет</b>

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА**  
**для заочной формы получения высшего образования**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов		Форма контроля знаний
		Лекции	Семинарские занятия	
1	2	3	4	5
1	Музыкальная культура Беларуси XVI-XVII вв.	2	2	Устные опросы, тесты
2	Музыкальная культура Беларуси XVIII века			
3	Музыкальная культура Беларуси первой половины XIX века (до 1861 г.)	2		
4	Музыкальная культура Беларуси второй половины XIX – начала XX веков			
5	Музыкальная культура Беларуси первых после-революционных лет	2		
6	Музыкальная культура БССР (до Великой Отечественной войны)			
<b>Итого</b>		<b>6</b>	<b>2</b>	<b>Зачет</b>

## ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

#### Раздел 1

1. Гісторыя беларускага тэатра: У 3 т. Т.1: Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. – Мінск, 1983.
2. Дадзіёмава В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да XVIII ст. – Мн., 1994.
3. Капилов А.Л. Скрипка белорусская. – Мн., 1982.
4. Костюковец Л.Ф. Кантовая культура в Белоруссии. – Мн., 1975.
5. Ліхач Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.
6. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые. – Мн., 1979.
7. Назина И.Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. – Мн., 1982.
8. Смольский Б.С. Белорусский музыкальный театр. – Мн., 1963.

#### Раздел 2

1. Барышев Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Минск: Навука і тэхніка, 1992. – 299 с.
2. Барышев Г.И. Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII века // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск: Навука і тэхніка, 1990. – С.155-245.
3. Дадзіёмава В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да XVIII ст. – Мн., 1994. – 95 с.
4. Дадіомова О.В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. – Минск: Наука и техника, 1992. – 205 с.
5. Капилов А.Л. Скрипка белорусская. – Минск: Беларусь, 1982. – 92 с.
6. Мальдзіс А.І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў. Мн., 1982.
7. Мальдзіс А.І. На скрыжаванні славянскіх традыцый. Мн., 1980.

#### Раздел 3

1. Ахвердава А.І. Пачынальнікі беларускага піянізму // Мастацтва Беларусі. 1985, № 4.
2. Ахвердова Е.И. Истоки фортепианного искусства в Белоруссии // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. 1983. Вып.2. С.16-20.



3. Капилов А.Л. Скрипка белорусская. – Мн., 1982.
4. Капилов А.Л., Ахвердова Е.И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000.
5. Мальдзіс А. Падарожжа ў XIX стагоддзе. 3 гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры: навук.-папул. нарысы. – Мінск, 1969. –
6. Скарабагатаў В.І. Зайгралі спадчынныя куранты: цыкл нарысаў з гісторыі прафесіянальнай музычнай культуры. – Мінск: Тэхналогія., 1998. – 154 с.
7. Трепет Л.В. Там, где звучали полонезы. – Мн., 1990.

#### **Раздел 4**

1. Аладова Р.Н. Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры. – Минск: УО «Белорусская государственная академия музыки», 2005.
2. Капилов А.Л. Скрипка белорусская. – Мн., 1982.
3. Капилов А.Л., Ахвердова Е.И. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Мн., 2000. – 144 с.
4. Лебецкий В.С. Из истории музыкальной жизни Гродно второй половины XIX столетия // Питанні музычнай культуры Беларусі і свету ў сучасных даследваннях: навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2007. – Вып. 15. – С. 39-45.
5. Масленікава В.П. Музыкальная адукацыя у Беларусі. – Мінск: Навука і тэхніка., 1980. – 110 с.
6. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Мн., 1990.
7. Пракапцова В.П. Мастацкая адукацыя у Беларусі. – Мн., 1999.

#### **Раздел 5**

1. Гісторыя беларускай савецкай музыкі. – Мн., 1971.
2. Журавлев, Д. Н. Союз композиторов БССР: кр. библиогр. справочник / Д. Н. Журавлев. – Минск : Беларусь, 1978.
3. Кампазітары Беларусі / Т.Г. Мдзівані, Р.І. Сергіенка. – Мінск, 1997.
4. Капилов А.Л. Музыкальная жизнь Витебска первых послереволюционных лет.
5. Кулешова Г. Г. Белорусская советская опера. – Мн., 1967.

## 4.2. АСНОЎНАЯ ЛІТАРАТУРА

1. Аладова, Р. Н. Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры / Р. Н. Аладова. – Минск : Белорусская государственная академия музыки, 2005.
2. Ахвердава, А. І. Пачынальнікі беларускага піянізму // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 4.
3. Ахвердова, Е. И. Истоки фортепианного искусства в Белоруссии // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. – 1983. – Вып.2. – С.16-20.
4. Ахвердова, Е. И. Фортепианное искусство Беларуси в начале XX века // Вести Института современных знаний: научно-теоретический журнал. – Минск, 2011. – № 3. – С. 24 – 29.
5. Барышев, Г. И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г. И. Барышев. – Минск : Навука і тэхніка, 1992. – 299 с.
6. Барышев, Г. И. Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII века // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск : Навука і тэхніка, 1990. – С.155-245.
7. Гісторыя беларускага тэатра : У 3 т. Т.1: Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г. – Мінск, 1983.
8. Гісторыя беларускай савецкай музыкі. – Минск, 1971.
9. Дадзіёмава, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да XVIII ст. – Мінск, 1994.
10. Дадіомова, О. В. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. – Минск : Наука и техника, 1992. – 205 с.
11. Журавлев, Д. Н. Союз композиторов БССР: кр. библиогр. Справочник / Д. Н. Журавлев. – Минск : Беларусь, 1978.
12. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. – Мінск, 1997
13. Капилов, А. Л. Скрипка белорусская. – Минск, 1982.
14. Капилов, А. Л. Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков / А. Л. Капилов, Е. И. Ахвердова. – Минск, 2000.

15. Костюковец, Л. Ф. Кантовая культура в Белоруссии / Л. Ф. Костюковец. – Минск, 1975.
16. Кулешова, Г. Г. Белорусская советская опера / Г. Г. Кулешова. – Минск, 1967.
17. Ліхач, Т. У. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. У. Ліхач. – Мінск : Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.
18. Масленікава, В. П. Музычная адукацыя у Беларусі / В. П. Масленікава. – Мінск : Навука і тэхніка., 1980. – 110 с.
19. Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990.
20. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучащие, ударные, духовые / И. Д. Назина. – Минск, 1979.
21. Назина, И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные / И. Д. Назина. – Минск, 1982.
22. Пракапцова, В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В. П. Пракапцова. – Мінск, 1999.
23. Смольский, Б. С. Белорусский музыкальный театр / Б. С. Смольский. – Минск, 1963.

### 4.3. ДАДАТКАВАЯ ЛІТАРАТУРА

1. Барока ў беларускай культуры і мастацтве / Навуковы рэдактар В. Ф. Шматаў. – Мінск, 2001.
2. Барышаў, Г. І. Батлейка / Г. І. Барышаў. – Мінск, 2000.
3. Бэлза, И. Михал Клеофас Огинский / И. Бэлза. – М., 1975.
4. Гліннік, В. Капэла айцоў-бернардынцаў ў Будславе / В. Гліннік // Мастацтва. – 2002. – № 1. – С. 31 – 33.
5. Грыкевіч А. П. Беларускія выбранцы / А. П. Грыцкевіч // Полымя. – 1970. – № 11. – С. 149 – 253.
6. Дадзіёмава, В. У. Аркестровае выканальніцтва Беларусі / В. У. Дадзіёмава // Полацк. 1991. – № 6 – 7. – С. 11 – 15.

7. Дадзіёва, В. У. Восіп Казлоўскі: кароткі нарыс жыцця і творчасці / В. У. Дадзіёва. – Мінск, 1995.
8. Дадзіёва, В. У. З гісторыі музычнай бурсы пры Віцебскім езуіцкім калегіуме / В. У. Дадзіёва // Віцебскі сшытак. – 1995. – № 1. – С. 26 – 31.
9. Залуский, А. Время и музыка Михала Клеофаса Огинского / А. Залуский. – Мінск, 1999.
10. Іўчанка, Н. І. Музычны помнік Беларусі XVIII стагоддзя / Н. І. Іўчанка // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 3. С. 66 – 71.
11. Капилов, А.Л. Музыкальная жизнь Витебска первых послереволюционных лет // Вести Института современных знаний. – 2009. – № 3. – С. 24 – 29.
12. Лебецкий, В.С. Из истории музыкальной жизни Гродно второй половины XIX столетия // Пытанні музычнай культуры Беларусі і свету ў сучасных даследваннях: навуковыя працы Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2007. – Вып. 15. – С. 39 – 45.
13. Ліхач, Т. Арганы і званы каталіцкіх касцёлаў Беларусі / Т. Ліхач // Мастацтва. – Мастацтва. – 1995. – № 5. – С. 67 – 71.
14. Ліхач, Т. У. Музычныя бурсы езуітаў на Беларусі / Т. У. Ліхач // Мастацтва. – 1995. – № 6. – С. 13 – 19.
15. Мальдзіс, А. І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: Нарысы быту і звычаяў / А. І. Мальдзіс. – Мінск., 1982.
16. Мальдзіс, А. І. На скрыжаванні славянскіх традыцый. – Мінск., 1980.
17. Мальдзіс, А. Падарожжа ў XIX стагоддзе. З гісторыі беларускай літаратуры, мастацтва і культуры: навук.-папул. Нарысы / А. Мальдзіс. – Мінск, 1969.
18. Скарабагатаў, В.І. Зайгралі спадчынныя куранты: цыкл нарысаў з гісторыі прафесіянальнай музычнай культуры. – Мінск : Тэхналогія., 1998. – 154 с.
19. Трэпет, Л. Там, дзе гучалі паланэзы / Л. Трэпет. – Мінск, 1990.
20. Цеханавецкі, А. Міхал Казімір Агінскі і яго “сядзіба музаў” у Слоніме / А. Цеханавецкі. – Мінск, 1993.

## ЗМЕСТ

Тлумачальная запіска .....	3
1. ТЭАРЭТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ.....	4
1.1. Канспект лекцый.....	4
2. ПРАКТЫЧНЫ РАЗДЗЕЛ.....	73
2.1. Тэматыка семінарскіх заняткаў.....	73
2.2. Вучэбна-метадычныя карты для дзённай і завочнай формы навучання.....	74
3. РАЗДЗЕЛ КАНТРОЛЯ ВЕДАЎ.....	81
3.1. Арганізацыя самастойнай работы студэнтаў.....	81
4. ДАПАМОЖНЫ РАЗДЗЕЛ.....	87
4.1. Вучэбная праграма.....	87
4.2. Асноўная літаратура.....	98
4.3. Дадаткавая літаратура.....	99

Учебное электронное издание

Автор-составитель  
**Капилов Александр Львович**

# ГІСТОРЫЯ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ

*Электронны вучэбна-метадычны комплекс  
для студэнтаў спецыяльнасці 1-17 03 01 Мастацтва эстрады  
(по напрамках)*

[Электронный ресурс]

Редактор *И. П. Сергачева*  
Технический редактор *Ю. В. Хадьков*

Подписано в печать 29.06.2018.  
Гарнитура Times Roman. Объем 0,8 Мб

Частное учреждение образования  
«Институт современных знаний имени А. М. Широкова»  
Свидетельство о регистрации издателя №1/29 от 19.08.2013  
220114, г. Минск, ул. Филимонова, 69.

ISBN 978-985-547-227-9



9 789855 472279