

**О. П. Морозова**

# **ИСТОРИЯ БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКИ**

**Могилев  
МГУ имени А. А. Кулешова  
2017**

*Электронный аналог печатного издания:*

О. П. Морозова

История белорусской музыки

Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2016. – 108 с.

ISBN 978-985-568-202-9

Краткий курс лекций предназначен для студентов педагогического вуза, обучающихся по специальности «Музыкальное искусство». Он содержит очерки о развитии белорусского профессионального музыкального искусства от конца X до начала XXI в., тематику заданий для самостоятельной работы, контрольные вопросы для проверки знаний и списки литературы, рекомендуемой для чтения.

Издание может быть использовано также студентами других специальностей, изучающих историю искусства.

УДК 78(476)(075.8)

ББК 85.313(4Бел)я73

Морозова, О. П. История белорусской музыки [Электронный ресурс] : краткий курс лекций / О. П. Морозова. – Электрон. данные. – Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2017. – Загл. с экрана.

212022, г. Могилев  
ул. Космонавтов, 1  
тел.: 8-0222-28-31-51  
e-mail: alexpzn@mail.ru  
<http://www.msu.mogilev.by>

© Морозова О. П., 2016  
© МГУ имени А. А. Кулешова, 2016  
© МГУ имени А. А. Кулешова,  
электронный аналог, 2017

## ОТ АВТОРА

Краткий курс лекций по истории белорусской музыки предназначен студентам, обучающимся по специальности «Музыкальное искусство, ритмика и хореография». Тематика лекций соответствует требованиям типовой учебной программы по учебной дисциплине для специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» (Минск, 2014) и объему курса истории белорусской музыки, изучаемой в 7 семестре (III курс).

Качественная профессиональная подготовка будущих учителей музыки общеобразовательных школ требует необходимости глубоких и всесторонних знаний о музыкально-исторических периодах белорусской музыки, ее стилистических особенностях на разных этапах развития, освоения творчества ведущих национальных композиторов, значительных произведений отечественного музыкального искусства. Материалы очерков содержат ключевые сведения по изучаемой дисциплине, в них сконцентрирована информация по наиболее важным вопросам истории белорусской музыки.

Первые лекции посвящены истории развития профессионального музыкального искусства на белорусских землях в периоды Средневековья, Ренессанса, эпохи барокко и классицизма, когда музыка Беларуси являлась частью славянской (период Киевской Руси), а затем европейской музыкальной культуры (период Великого княжества Литовского и Речи Посполитой). В освещении периода XIX в. отмечается не только влияние русской и польской музыкальной культуры на музыкальную жизнь в белорусских городах Северо-Западного края Российской империи, но и появление отдельных произведений с музыкальными темами из белорусского фольклора, что подготовило дальнейшее становление национальной композиторской школы.

Основным историческим периодом музыкальной культуры Беларуси является XX в. В лекциях, посвященных музыкальному искусству послереволюционного времени освещается процесс развития белорусской музыкальной культуры: в период формирования национального академического музыкального искусства (1920-е гг.), в период стиля соцреализма (1930 – первая половина 1950-х гг.), в период стиливого обновления в искусстве (конец 1950-х – 1980-е гг.). Завершает курс лекций характеристика периода последних десятилетий, когда Беларусь обрела статус государственности. В рамках данных лекций помещены сведения о крупнейших национальных композиторах, особенностях их творчества, а также о луч-

ших музыкальных произведениях разных жанров, ставших достоянием белорусского искусства.

Содержание лекций связано вопросами преемственности, освоения и обогащения принципов, методов, особенностей музыкального письма, что позволяет представить процесс развития белорусской музыкальной культуры в ее исторических этапах.

В качестве дополнения к лекциям предлагаются возможные темы семинаров. Самостоятельная работа студентов по темам, выносимым на семинарские занятия, должна дополнить, углубить и детализировать материал, изложенный в лекциях. Рекомендуемая литература окажет помощь в изучении этих вопросов и расширении знаний в области белорусского музыкального искусства. Вместе с тем понимание и освоение истории музыки Беларуси невозможно без внимательного слушания и исполнения музыкальных произведений, анализа их музыкально-выразительных средств, постижения их художественного смысла и содержания.

Контрольные вопросы даются для проверки знаний, рассчитаны на осмысление особенностей процессов, происходящих в истории отечественной музыки, творчества композиторов разных периодов ее развития, становления музыкальных жанров и стилей. Ответы на них можно дать после усвоения содержания лекционных занятий, работы на семинарах, чтения литературы и самостоятельного слушания музыкальных произведений.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА

Профессиональное музыкальное искусство белорусов начинает свой путь со времени принятия христианства в конце X в., первый его период длится до времени создания Великого княжества Литовского, т.е. до середины XIII в.

В 988 г. Киевская Русь приняла христианство. На территории нынешней Беларуси стали воздвигаться христианские храмы: Софийский собор в Полоцке – третий после Софийских соборов в Киеве и Новгороде, церкви в Витебске, Новогрудке, Турове и других городах. Были созданы епархии (территориальные церковные органы), первой из них явилась Полоцкая епархия (992 г.). В XII в. около Полоцка возникли мужской и женский монастыри, основанные Ефросиньей Полоцкой.

В христианских храмах стали служить первые церковные музыканты, которые осваивали поначалу песнопения по певческим книгам, привезенным из Византии, их жанры и крюковую запись, а затем создавшие на белорусской земле собственные певческие школы. Из них особенно славились Полоцкая и Витебская. Подготовка профессиональных церковных музыкантов велась в Софийском соборе (XI в.) и в Спасо-Преображенской церкви Спасо-Ефросиниевского монастыря (XII в.) в Полоцке, в Благовещенской церкви в Витебске (XII в.), Борисоглебской церкви в Новогрудке (XII в.) и других храмах. Известно, что Ефросинья Полоцкая основала школу, где среди прочих предметов обучали церковному пению. Таким образом, профессиональное музыкальное искусство на белорусских землях зародилось в недрах церкви.

Первыми мастерами культовой музыки на территории Беларуси стали Ефросинья Полоцкая, Кирилл Туровский, Клим Смолячич, Авраамий Смоленский. Они являются авторами слов и мелодий молитв, тропарей, кондаков, канонов, акафистов. Самыми распространенными христианскими песнопениями были псалмы на стихи из библейской книги Ветхого Завета – Псалтыри. Псалмы входили в состав каждого, даже самого короткого богослужебного чина.

Основным жанром церковного музыкального искусства стал знаменный распев – одноголосные песнопения, исполнявшиеся мужским хором в унисон, которые записывались на письме знаками, называвшимися на старославянском языке знаменами, или крюками. Знаменный распев отличала особая строгость, возвышенность и глубина в выражении религиозного чувства. Его особенности раскрываются в одном из самых ранних

памятников отечественного музыкального искусства – сборнике XII в. «Песнопения в честь Ефросиньи Полоцкой».

Наряду с хоровым пением в церковной музыке складывалась одна из форм культового инструментализма – искусство колокольного звона. При храмах создавались звонницы, предназначенные для подвешивания колоколов и игры на них. Уже с XII в. колокола становятся символами независимости княжеств. Так, например, когда в 1166 г. полоцкий князь Чародей захватил Новгород, по его приказу с новгородских церквей были сняты колокола и отвезены в Полоцк.

После разделения христианской церкви на восточную (православную) и западную (католическую) в 1054 г. на территории Беларуси появились церкви западного обряда, существовавшие наряду с православными храмами. Однако католицизм не играл значительной роли в духовной жизни белорусского края до 1386 г. (Династическая уния), после чего он стал постепенно распространяться на территории Беларуси.

Светская музыка в эти столетия была представлена творчеством народных музыкантов – скоморохов. Первое упоминание о скоморохах в Восточной Европе появляется в 1068 г., хотя «потешники», «гудошники», «славные гусельники», «свирцы», как их еще называли, существовали и раньше. Они были актерами, акробатами, певцами, танцорами, играли на разных инструментах (гудке, лире, гуслих, дуде, жалейке и др.), сочиняли стихи и музыку. Веселая музыка с пением, танцами, игрой на инструментах не одобрялась церковью, которая начала преследовать «поганые службы», «глум и бесстыдство» скоморохов с их «дьявольскими сосудами» (музыкальными инструментами). В XII в. Кирилл Туровский неоднократно обращался к народу с осуждением деятельности скоморохов. Туровскому следовали и другие деятели церкви. Вместе с тем искусство этих талантливых народных самородков-актеров явилось основой национального профессионального музыкального театра.

В 1230-е гг. было основано белорусско-литовское государство – Великое княжество Литовское, после чего последовал процесс расширения его границ. В 1385 г. Кревская уния определила договор о союзе ВКЛ и Польского королевства. Со времени создания Великого княжества Литовского начинается новый период белорусской истории – «Литовское средневековье», когда сформировалась старобелорусская народность и старобелорусский язык, получивший статус государственного. Высокие успехи в области гуманитарных наук, литературы, изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, развитие образования, книго- и нотопечата, национальной письменности, философской и общественно-политической

мысли способствовали формированию ценностей и идеалов белорусского народа. В период Великого княжества Литовского в архитектуре стали сочетаться традиции белорусского зодчества XI–XIII вв. и архитектуры Западной Европы. В XIV–XV вв. в замковой архитектуре наблюдаются черты готики, так, например, в стиле белорусской готики построены оборонные церкви XV в. Художественными достижениями периода ВКЛ стали рукописные книги, декоративная скульптура храмов, фресковые росписи княжеских дворцов, керамика, ювелирные украшения, созданные руками белорусских мастеров.

Развитие литературы, книгоиздательства выдвинуло в этот период выдающихся белорусских деятелей (Микола Гусовский, Симон Будный, Василий Тяпинский, Афанасий Филиппович, Стефаний и Лаврентий Зизанин, Андрей Римша и др.). Самой выдающейся фигурой белорусского Ренессанса был Франциск Скорина (1490–1551). Издания Скорины ставили белорусский язык на уровень классических языков, содействовали нормированию белорусского языка и распространению его в разных жанрах литературы и письменности, возникновению кириллического книгоиздания в России и Украине.

В сфере образования появились светские учебные заведения – государственные и частные. В основу образовательной системы были положены 7 учебных дисциплин, среди которых важное место отводилось музыке. В XV–XVI вв. среди школяров были распространены латинские поговорки о «семи вольных искусствах»: «Грам говорит, Диа истине учит, Ре речь украшает, Муз поет, Ар счет ведет, Гео меряет, Ас звездам служит».

Особое геополитическое положение белорусских земель определило широкий спектр этнических и стилевых явлений в музыкальном искусстве белорусского Возрождения, которое вобрало западноевропейские и восточнославянские традиции как в духовной, так и в светской музыке.

От начала крещения Руси до середины XIV в. большинство белорусского населения исповедовало православие. Музыка православной традиции сохранялась и развивалась не только в храмах, но и в братских школах и училищах, которые стали открываться в конце XVI в. при братствах (объединениях православных верующих). В братских школах обучали музыкальной грамоте и церковному пению, изучение песнопений проводилось на основе линейной нотной системы. С XV в. в ряде церквей исполнялись не только одноголосные, но и многоголосные хоровые песнопения, которые позже были названы партесными. Так, сохранились сведения о том, что в XVI в. хоры Могилевского, Слуцкого, Несвижского, Оршанского и других православных братств имели в своем репертуаре песнопения на 4, 5, 6, 8 и 12 голосов.

В связи с началом полонизации, и особенно после Кревской унии 1385 г., наряду с православием распространяется католицизм, а с XVI в. – протестантизм и униатство. После вхождения ВКЛ в состав Речи Посполитой в 1569 г. на территории Беларуси увеличивается число различных католических орденов. В католических храмах устанавливаются органы, создаются хоры и капеллы.

Для обучения церковных музыкантов католическая церковь, по примеру практики, существовавшей в странах Европы, открывала музыкальные бурсы – школы-интернаты, где дети из бедных семей получали профессиональные навыки музыканта. Обучение было бесплатное, с содержанием, но за это бурсаки (их было обычно 12–16 человек) участвовали в костельных церемониях, празднествах, процессиях, приемах, школьных постановках и т.д. Учеба обычно длилась 3 года, изучали теорию музыки, игру на инструментах, композицию. В исполнительской практике использовали орган, позитив (маленький орган), скрипку, клавесин, а также флейту, трубу, дуду (волынка), цимбалы, лиру, варган (самозвучающий язычковый инструмент).

Помимо бурс существовали католические учебные заведения среднего звена – коллегиумы («школы для молодежи»), а также высшие учебные заведения, в которых учились дети шляхты – академии. В тех и других преподавали инструментальное исполнительство, пение, танцы.

С середины XVI в. достаточно сильное влияние на формирование профессионального музыкального искусства Беларуси оказывает музыка протестантской церкви. Именно в протестантской типографии вышло первое в Беларуси нотное издание – Берестейский канционал (1558 г.), содержащий как однопольные песни религиозного и светского содержания, так и многоголосные хоровые композиции. Некоторые песни из Берестейского (Брестского) сборника вошли в следующее белорусское нотное издание – Несвижский канционал (1563 г.), содержащий 110 песен с нотами и 54 псалма.

Начиная с XIV в., на территории Беларуси существовали также нехристианские конфессии. Так, Беларусь являлась одним из важных очагов иудейского вероисповедания в Европе. Духовными центрами еврейского населения в городах и местечках стали синагоги. В синагогах служили канторы, владеющие сложным искусством пения, виды которого сложились в храмах древней Палестины и обогатились в последующие века.

На территории Беларуси жили и мусульмане. В мечетях, где проходила служба, ее музыкальное оформление осуществлялось муллами.

Период Возрождения (Ренессанса), как известно, отличался расцветом светского искусства. Широкое распространение в этот период полу-



чила лютневая музыка. Музыканты Речи Посполитой прославились как лучшие лютнисты Европы. В сборниках лютневых табулатур содержатся обработки западноевропейских танцев (это гальярды, бергамаски, куранты, сарабанды) и танцев славянских, вокальных светских и культовых произведений (итальянских виланелл, канцон, мотетов), а кроме того – фантазии и прелюдии.

В XVI в. на территории Беларуси широко распространилось кантовое искусство. Авторами кантов (кант в пер. с лат. – *песня*) были образованные любители музыки – школяры, семинаристы, учителя, знавшие нотную грамоту и искусство стихосложения. Они сочиняли и исполняли песни различного содержания – лирические, шуточные, нравоучительные, застольные и т.д. Песни были многоголосными, аккордового склада, исполнялись ансамблем без аккомпанемента, обычно в 3 или 4 голоса. Канты на религиозную тематику (часто – рождественские) называли псалмами. Канты звучали в спектаклях батлейки (так назывался на белорусских землях кукольный театр), в постановках школьного театра православных братств. Многие канты той эпохи дошли до наших дней благодаря нотным сборникам, в которых они были записаны, однако имена их авторов остались безымянными.

Профессиональная светская деятельность музыкантов эпохи Ренессанса протекала преимущественно при дворах магнатов и великих князей, которые имели возможность приглашать лучших мастеров инструментальной и вокальной музыки – как местных, так и из стран Западной Европы. Все эти музыканты работали как в области культовой, так и в области светской музыки, поскольку в период Ренессанса культовая и светская музыка были тесно связаны между собой. Так, в церковную музыку проникали светские и народные напевы, а религиозные песни подчас распевались со светскими текстами.

Одним из крупнейших музыкантов Ренессанса был *Вацлав из Шамотул* (1526–1567). Он учился в Краковской академии, изучал произведения крупных полифонистов франко-фламандской, итальянской и польской школ, лютневую музыку своего времени. В 1547 г. получил должность певца и композитора в придворной капелле Жигмонта Августа в Кракове, где участвовал в костельных службах, придворных концертах. В 1555 г. поступил на службу к князю Николаю Радзивиллу Черному. Вместе с Ципираном Базиликом стал заниматься издательской деятельностью, принял участие в составлении Берестейского канционала. Виртуозно владея техникой контрапункта и будучи преемником нидерландской полифонической школы, Вацлав из Шамотул писал мессы, мотеты, псалмы и другие

литургические произведения, явился автором многих светских произведений, его музыку знали и любили в разных странах Европы.

Знаменитым музыкантом эпохи Ренессанса стал *Николай Гомулка* (ок. 1535 – после 1591). Он учился и служил в капелле короля Жигмонта II Августа, где играл на органе деревянных духовых и струнных инструментах. Позже поступил на службу к бискупу П. Мышковскому в Кракове, которому посвятил свои хоровые произведения. В 1580 г. в Кракове был издан сборник 150 псалмов Гомулки, ставший выдающимся памятником славянской музыкальной культуры Ренессанса. Мелодической основой большинства 4-голосных псалмов стали чешские гуситские и французские гугенотские гимны, а также популярные в то время светские мелодии. Мастерство композиторской техники в произведениях Гомулки сочетается с рельефностью и ясностью мелодий, типичных для кантов, распространенных, в том числе, и на белорусских землях.

*Циприан Базилик* (1535–1600) также был разносторонним музыкантом, а кроме того – писателем, переводчиком, издателем, известным политиком. Образование Базилик получил в знаменитом Ягеллонском университете в Кракове, затем служил при дворе Жигмонта Августа, с 1558 г. был придворным музыкантом виленского воеводы, князя Николая Радзивилла Черного. В 1569 г. после смерти своего патрона стал владельцем Берестейской типографии, где издал сочиненные им песни и псалмы, а также принял участие в подготовке к изданию Берестейского канциона. В музыке Базилика ощущается связь с протестантской традицией. Простота выразительных средств и строгость формы в его произведениях сочетаются с высокоразвитой хоральной техникой.

Видным лютнистом, певцом и композитором эпохи Ренессанса был *Кшиштоф Клабан* (1550–1616). Он также служил при королевском дворе Жигмонта Августа, а потом Стефана Батория и Жигмонта IV. В период службы у Стефана Батория некоторое время Клабан жил в Гродно, руководил инструментальной капеллой и написал для нее много произведений. Кшиштоф Клабан является автором многочисленных песен для лютни, а также песен с аккомпанементом лютни. В Кракове был издан сборник его вокальной музыки «Песни Каллиопы».

Придворным лютнистом Стефана Батория был также *Войцех Длугорай* (1550–1619). Музыкальное образование Длугорай получил благодаря меценату Самуэлю Збаровскому, при дворе которого остался служить. Позже он был придворным лютнистом короля Стефана Батория. Произведения Войцеха Длугорая – это типичные образцы танцевальной музыки того времени. Среди них – пьесы для лютни: фантазии, транскрипции итальянских виланелл и др.

Лютнист и композитор *Валентин Бакфарк* (1506–1578) был музыкантом венгерского происхождения, получил образование в Буде, а затем совершенствовал свое мастерство в Падуе. В 1549 г. он был приглашен к королевскому двору Жигмонта II Августа в Вильно, где с перерывами служил до своего отъезда в Краков в 1565 г. В Кракове Бакфарк занимался подготовкой своего сборника произведений, посвященных Жигмонту. Но по политическим причинам в последующие годы он вынужден был Краков покинуть. Бакфарк затем жил и работал в Австрии, Венгрии, где занимал пост придворного лютниста венгерского короля Яноша Жигмонта, а последние пять лет провел в Падуе.

Мастер полифонического письма *Ян Брант* (1554–1602), для которого, вместе с тем, музыкальное творчество не являлось главным делом жизни, был теологом и философом. Родился Брант в Познани, учился в Риме и Вильно. В 1590-е гг. преподавал в Виленской академии, где получил степень доктора теологии. Будучи признанным в Речи Посполитой ученым, преподавателем и музыкантом, Брант был приглашен в учебные заведения Познани, Кракова, Львова, преподавал в Риме. Как музыкант он проявил себя в литургическом творчестве, сочиняя духовные песни, гимны и другие жанры духовной музыки. Особенным мастерством полифонической техники выделяются мотеты Яна Бранта.

Одним из прославленных лютнистов эпохи Возрождения был также *Диамед Като* (после 1560 – после 1607). Като родился в Венеции и, получив музыкальное образование в Италии, служил при королевском дворе Жигмонта III Вазы, а также у прусского подскарбия Станислава Костки придворным лютнистом. Наследие Като представлено преимущественно пьесами для лютни – фантазиями, прелюдиями, танцами, обработками мадригалов и других вокальных жанров.

### *Темы семинарских занятий*

1. «Супрасельский ирмолой».
2. «Виленская табулатура».

### *Вопросы*

1. Как называется вид многоголосного пения, появившийся вслед за знаменным распевом в православной церкви и фиксировавшийся крюками?
2. Какие белорусские канты вы знаете?
3. Назовите жанры многоголосных песен, аналогичных кантам, созданных в эпоху Возрождения в Италии, Франции и других странах Европы.

### ***Рекомендуемая литература***

*Барышаў, Г.* Батлейка. – Мінск, 2000.

*Дадзіёмава, В.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі: ад старажытнасці да канца XVIII ст. – Мінск, 1994.

*Дадзіёмава, В.* Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. – Мінск, 2001.

*Жывалеўскі, В.* Лютня і гітара на беларускіх землях. – Мінск, 2008.

*Масленікава, В.* Музычная адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1980.

Музыка Беларусі эпох Сярэднявекі і Рэнесанса : вучэб. дапаможнік / склад. В. Дадзіёмава. – Мінск, 2005.

*Назіна, І.* Беларускія народныя музычныя інструменты. – Мінск, 1997.

*Олейнікова, Э.* Музыкальна-драматычныя формы фольклорнага тэатра Беларусі (скоморохи, батлейка, народная драма) // Музыкальны тэатр Беларусі: Дооктябрьскі перыяд. – Мінск, 1990.

*Пікарда, Г. дэ.* Царкоўная музыка на Беларусі 989–1995. – Мінск, 1995.

*Пракацэва, В.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1999.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ БАРОККО

Период XVII – первой половины XVIII в. оказался сложным и весьма драматичным в истории Беларуси. Половину белорусского населения унесли войны: Русско-Польская 1654–1667 гг. и Русско-Шведская (Северная) 1700–1721 гг. Внутренняя политика Речи Посполитой также не способствовала укреплению белорусской нации. Постановление всеобщей конфедерации сословий Речи Посполитой о запрещении в ВКЛ вести государственную документацию на белорусском языке (Сейм 1696 г.) губительным образом сказалось на развитии белорусской литературы. Белорусская шляхта, чтобы иметь политическое признание и государственные привилегии, должна была переходить в католичество. Католическая экспансия и притеснение православных обострило религиозную ситуацию. Происходит массовая эмиграция и интернирование православных белорусов в Московию – не только отдельных личностей, но и, подчас, целых монастырей, типографий и др.

Талантливые представители белорусского народа, обосновавшись в России, внесли большой вклад в российскую литературу, театр, зодчество, изобразительное и декоративно-прикладное искусство. Белорусские мастера приняли участие в строительстве Иверского монастыря на Валдае и Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря на Истре, работали в Оружейной, Золотой, Серебряной палатах при царском дворе в Москве и в селе Коломенское под Москвой. Славились своим искусством белорусские резчики по дереву и мастера керамики. Так, например, Степан Полубес создал замечательные керамические пояса, фризы, ковры на московских церквях.

Во 2-й половине XVII в. в Москве проживало несколько тысяч белорусов. По указу царя Алексея Михайловича для них была создана Мещанская слобода, там детей учили грамоте на белорусском языке. Белорусы Мещанской слободы были связаны с деятельностью первого в России театра, открытого в 1672 г.

В 1675 г. в России (Москва, Смоленск) обосновался Николай Дилецкий (1630–1680) – мастер партесного пения, создатель музыки псалмов, литургий, автор музыки к «Месяцеслову» С. Полоцкого. Благодаря его «Музыкальной грамматике» («Музыкальной грамматике») русская музыкально-теоретическая мысль и музыкальная практика обогатились сведениями о партесном пении. Изданная первоначально в 1675 г. в Вильно, где уроженец Киева Н. Дилецкий получал образование в духовной ака-

демии, она переиздавалась много раз в России в 1677–1910 гг. В Москве Н. Дилецкий работал при царском дворе. Еще в Вильно этот талантливый музыкант и теоретик церковного пения познакомился с достижениями европейского музыкального искусства, что повлияло на стиль его партесных хоровых композиций (партесный – *пение по партиям*), основанных на аккордовом четырехголосии. Известным в России стал также белорус Александр Мезенец (? – 1677), который усовершенствовал систему крюковой записи в церковных певческих книгах и изложил ее в «Известиях о согласнейших пометах».

В XVII в. развиваются и ширятся традиции кантовой культуры, формируется лирический кант. Но все же в это время наиболее распространены были псалмы – канты духовного содержания, которые будут позже вытеснены светскими. Наиболее распространенными были евангельские псалмы, посвященные рождению, жизни, страданиям и воскресению Христа, Деве Марии, Святому Николаю, Павлу. Наиболее старинными на территории Беларуси были рождественские псалмы-колядки: «Скиния златая», «Неба и зямля» и др. Истоками кантов являются старинные гимны и праздничные песнопения, которые формировались еще в дохристианское время, а потом проникли в православную, католическую музыку и получили продолжение в протестантском хорале, а также гуситских, гугенотских песнопениях. Жанрово-стилистические особенности кантов обобщали черты европейской музыки, соединившиеся с национальным самобытным стилем. Канты имели трехголосный склад с параллельным движением верхних голосов и гармонической основой в басу, опору на мажоро-минорную систему, «формульные» попевок и обороты, переходящие из произведения в произведение, симметричную структуру с четко оформленными кадансами.

Создавались канты в городской среде, чаще всего в духовных и светских учебных заведениях. Их авторами были школяры, семинаристы, артисты, музыканты, т.е. представители образованной части населения. Бытовали канты чаще всего среди мещан, солдат, в сельской среде. Имена авторов кантов обычно не указывались, однако до нашего времени дошли некоторые авторские канты, созданные деятелями белорусского и украинского барокко – С. Полоцким, В. Титовым, Е. Славянецким, Дм. Ростовским.

С белорусской традицией связан памятник славянского искусства *Псалтырь рифмотворная* (после 1682 г.), содержащий трехголосные псалмы. Их тексты принадлежат белорусскому просветителю Симеону Полоцкому, а музыка – русскому композитору, ученику Н. Дилецкого Василию Титову. «Рифмотворная псалтырь» была издана в Кремлевской

типографии, основанной Симеоном Полоцким (1629–1680), приехавшим в 1665 г. в Москву. В музыке псалмов ощущаются черты белорусского знаменного распева, а также особенности восточнославянской народной песенности. Примером для Полоцкого явились различные гуситские канционалы, польские псалтыри. В предисловии к сборнику С. Полоцкий написал, что эти псалмы предназначаются к «домашней потребе». Показательно, что М. Ломоносов назвал «вратами учености» арифметику Л. Магницкого, грамматику М. Смотрицкого и «Рифмотворную псалтырь» С. Полоцкого.

Среди памятников кантового искусства выделяется сборник *Куранты*, изданный в 1733 г. Он состоит из четырех тетрадей с 32 песнями, музыка 30 из них записана киевской нотацией (квадратными нотами). Их тексты – на церковнославянском и смешанном белорусско-украинском языке. Большинство песен имеют трехголосный склад, но есть также двух- и одноголосные. Почти все песни этого сборника посвящены теме любви, страдания, расставания. Курантами называли в XVIII в. любовные песни и светские лирические калиты (как связанные, так и не связанные с ритмикой старинного танца куранта). При этом в сборнике помещены также популярные на белорусских землях шуточные калиты.

Калиты широко исполнялись в спектаклях школьных театров. Сначала школьные театры имели учебные заведения, открытые в Беларуси орденом иезуитов по образцу школьных театров в коллегиях Западной Европы, затем их стали создавать и в других учебных заведениях, в том числе в православных братских школах. Первая школьная постановка была организована в XVI в. в Несвиже (1586), а затем на протяжении XVII в. в других городах Беларуси (Орша – 1610, Пинск – 1614, Брест – 1615, Бобруйск – 1623, Мстиславль – 1630, Гродно – 1635, Минск – 1656, Могилев – 1680, Слуцк – 1696). Спектакли обычно приурочивались к праздникам (Рождеству, Пасхе и др.) и концу учебного года. Для масленичных и пасхальных пьес брали сюжеты из Священного Писания, для каникулярных – из древней истории. Спектакли носили дидактически-морализаторский характер. Музыка помогала в спектакле глубже раскрыть образное содержание. Она имела также драматургическое значение в действии, звучала во время смены картин и в кульминационные моменты. В пьесах на религиозную тематику исполнялись духовные псалмы, в масленичных драмах исполнялись светские арии-дифирамбы, в интермедиях – народные песни. В театральных постановках звучала как вокальная, так и инструментальная музыка. Во второй половине XVIII в. в школьных театрах появятся также оперы, но уже в первой по-

ловине века в спектакли вводились отдельные оперные формы – арии, речитативы, дуэты. Интермедии по содержанию были бытовыми, и в них звучали белорусские народные песни.

В эпоху Барокко на территории Беларуси развивается не только вокальная, но также инструментальная бытовая музыка. При дворах магнатов и великих князей были созданы многочисленные оркестры-капеллы.

Особенности бытовой инструментальной и вокальной музыки, распространенной в XVII в. на белорусских землях, представляет сборник под названием *Полоцкая тетрадь*, хранившийся в Ягеллонской библиотеке в Кракове. Он является одним из крупнейших сборников эпохи барокко: в рукописной тетради 64 страницы, 4 не связанных между собой части. В сборнике помещены различные танцы западноевропейского происхождения (бергамаска, павана, сарабанда) и славянские (казачок, мазур). Есть в «Полоцкой тетради» также инструментальные ансамбли, крупные произведения для одного инструмента (например, Фантазия для органа Петра Желяховского, его же Канцона для двух скрипок). Среди 60 вокальных произведений сборника – популярные религиозные и светские песни и канты. Этот сборник – свидетельство бытования на территории Беларуси европейских танцевальных жанров, богатства и разнообразия репертуара местных музыкантов.

Черты музыкальной культуры барокко в Беларуси сложились под воздействием конфессиональной ситуации. С одной стороны, распространение католицизма породило сильное влияние западноевропейской музыкальной культуры, с другой – сложились собственные, национальные традиции. Униатская же церковь определила своеобразие музыкальной культуры Беларуси, в которой самобытное местное творчество формировалось под опосредованным восприятием западноевропейских форм. Культурная и светская области музыкального искусства Беларуси в XVII–XVIII вв. были тесно связаны между собой, свидетельством этому является использование в богослужении мелодий, бытовавших во внехрамовой среде, и распространение религиозных песнопений со светскими текстами в быту.

### **Темы семинарских занятий**

1. Творчество профессиональных музыкантов XVII – 1-й пол. XVIII в.
2. Инструментальная музыка в храмах Беларуси в эпоху барокко

### **Вопросы**

1. В чем сходство и различие белорусских и российских кантов XVII в.?
2. Назовите и охарактеризуйте жанры партесного пения.



### ***Рекомендуемая литература***

*Барышев Г., Голикова Л.* Музыка в школьном театре Белоруссии XVI–XVIII вв. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990.

*Дадзіёмава, В.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі: ад старажытнасці да канца XVIII ст. – Мінск, 1994.

*Дадзіёмава, В.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гісторыка-тэарэтычнае даследаванне. – Мінск, 2004.

*Катлов, А.* Скрипка белорусская. – Минск, 1982.

*Костюковец, Л.* Кантовая культура в Белоруссии. – Минск, 1975.

*Масленікава, В.* Музычная адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1980.

Музыка Беларусі эпохі Барока : вучэб. дапаможнік / склад. В. Дадзіёмава. – Мінск, 2005.

*Пікарда, Г. дэ.* Царкоўная музыка на Беларусі 989–1995. – Мінск, 1995.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

Основные черты богатой и многогранной культуры Беларуси второй половины XVIII в. обусловлены совокупностью экономических и социально-политических факторов, которые были весьма драматичными. Беларусь по-прежнему оставалась в пределах ВКЛ, которое вместе с Королевством Польским входило в состав Речи Посполитой. Политической основой являлась дворянская демократия, которая не могла решить внутренние и внешние экономические, социально-политические и этноконфессиональные проблемы. Динамичность, напряженность жизни возрастала на протяжении столетия и достигла апогея в последней его трети. Междоусобные конфликты, повстанческое движение привели государство к политическому краху и разделу Речи Посполитой.

На белорусских землях сложилась непростая ситуация. Они фактически находились в составе разных государств: восточная часть с 1772 г. – в составе России, центральная и западная части до 1793 и 1795 гг. были под властью ВКЛ и Речи Посполитой. Эти коллизии отражались на жизни и культуре белорусских городов, которые разделились на два типа: те, что находились в подчинении государственной власти (Брест, Гродно, Пинск, Слоним, Новогрудок, Орша, Минск, Ошмяны, Полоцк, Витебск, Бобруйск, Могилев) и частновладельческие (Несвиж, Слуцк, Мир, Шклов, Ружаны и др). Все они имели Магдебургское право и общественно-политическое, экономическое, военное значение их было велико. Города являлись местами концентрации храмов и монастырей, центрами развития различных видов искусства – архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, театра, музыки.

Более чем в 20 городах и имениях магнатов в этот период были созданы частновладельческие театры. В середине XVIII в. открылись театры Радзивиллов в Несвиже и Слуцке, в 1770–80-х гг. развернулась деятельность Слонимского театра Огинского, Гродненского – Тизенгауза, Ружанского и Дречинского – Сапегов, Шкловского – Зорича. Расцвет частновладельческих театров пришелся на последнюю треть XVIII в.

Первыми музыкально-театральными спектаклями были драматические спектакли с музыкой, как, например, трагедии и комедии Уршули Радзивилл с песнями и танцами, поставленные в 1746–1758 гг. в Несвиже. Наряду с ними стали осуществлять оперные и балетные постановки западноевропейских авторов: оперы Паэзиелло, Чимарозы, Дуни, Монси-

нии, Руссо. На протяжении всего существования частновладельческих театров в их репертуаре господствовала комическая опера, в то время очень модная в Европе.

Во второй половине XVIII в. наступает кульминационный этап развития школьного театра (как в учебных заведениях различных католических орденов, так и в школах православных братств). Музыкально-театральное искусство (опера, балет) оказывает влияние на спектакли школьного театра, появляется новый вид музыкального искусства – школьная опера. До нашего времени дошла школьная опера, которая ставилась в 1787–1791 гг. в театре доминиканского коллегия в Забелах – «Аполлон-законодатель, или Реформированный Парнас» с музыкой Рафаила Вардоцкого на либретто Михаила Тетерского. В опере использованы все основные формы этого жанра: увертюра, арии, дуэты, хоры. Вокальные партии достаточно просты и доступны для исполнения учащимися. Характер музыки оперы типичен для европейского музыкального искусства того времени, при этом спектакль имеет специфические черты школьного театра. К ним относятся дидактическая направленность, «привязанность» к учебным программам, морализаторские мотивы. В опере показана борьба бога Аполлона и его помощников – музыканта Орфея, античных поэтов Гомера, Теокрита, Эзопа с невежеством, эпигонством – их воплощают мифологические персонажи Бахус, Мидас, Сильван, Плутус и др., символизирующие различные пороки.

Развитие музыкального театра оказало сильное воздействие на оркестровое исполнительство. Наиболее крупные оркестры были в Невижском, Слонимском, Гродненском, Шкловском театрах. Большинство местных музыкантов этих капелл были не крепостными, а вольными и происходили из шляхты и горожан. Создание оркестровых коллективов ускорило становление еще одной формы музыкальной жизни – концертов, которые становятся частью городской музыкальной культуры.

Оркестры при частных театрах комплектовались лучшими музыкантами. Одним из самых представительных в Европе считался оркестр Михаила Казимира Огинского в Слониме, который насчитывал 106 инструменталистов. Столь же известным был оркестр Тизенгауза в Гродно. В этих инструментальных капеллах работали представители итальянской, французской, немецкой, чешской музыкальных школ, среди которых – Дж. Альбертини, Й. Голанд, Ян Дусик, Эрнст Ванжура, К. Чиприани. Наряду с ними служили местные исполнители – Левон Ситанский, Ежи Баканович, Ян Цецилович, Ануфрий Александрович и др. Репертуар магнатских капелл состоял из дивертисментов, серенад, кассаций, танцев. Ис-

полнялись также симфонии, инструментальные концерты, оратории, кантаты И.Х. Баха, Й. Гайдна, Я. Стамица, Г. Пуньяни, Л. Боккерины и других западноевропейских композиторов XVIII в.

При дворах аристократов существовали также роговые оркестры. Известно, что такие оркестры были созданы у Сапег, Понятовских, Радзивиллов, в Гродно, Шклове.

Кроме роговых, имелись и народные капеллы с цимбалами. Такой оркестр, например, был у минского воеводы Кшиштофа Завишы, подобную сельскую капеллу имел Кароль Радзивилл. Народные капеллы, в том числе еврейские оркестры, приглашались на панские балы.

Широко распространяется в XVIII в. деятельность военных оркестров, которые составлялись из деревянных и медных духовых инструментов. Такие оркестры были в Пинске, где стояли конные полки ВКЛ, в Деречине, Новогрудке, Бресте, Слониме, Гродно и других городах. Иногда кроме духовых инструментов (2 гобоя, 2 трубы, фаяот, кларнет) включались также инструменты струнные (например, в оркестре Шкловского корпуса). Оркестры, которые, кроме духовых, имели большое количество ударных, назывались янычарскими: они имели 6 барабанов, 2 тарелки и другие ударные и отличались очень шумным звучанием. Деятельность таких оркестров в основном была связана с парадной стороной военной жизни. Кроме того, военные оркестры играли на балах и семейных праздниках знати, охотах, свадьбах, похоронах, сопровождали фейерверки, салюты. В военных оркестрах играли обычно местные музыканты, происходившие из средних и низших слоев. Инструментальная музыка – сольная, ансамблевая, оркестровая звучала также в католических, протестантских и униатских храмах.

Театральная и концертно-исполнительская практика, музыкальное оформление литургий в храмах обусловили потребность в развитии музыкального образования и открытии музыкальных учебных заведений – культовых и светских.

Орден иезуитов явился основателем музыкальных бурс – школ-интернатов, где обучались дети из бедных семей. Бурсы при иезуитских костелах имелись во многих городах Беларуси (Полоцке, Витебске, Новогрудке, Орше, Несвиже, Гродно, Слуцке, Минске, Могилеве и др.). При Жировичском монастыре музыкальную бурсу открыли также униаты. Количество учащихся в них было небольшим: в Жировичской бурсе – 3 (1753), в Гродненской – 7 (1773), в Полоцкой – 16 (конец XVIII в.). В первые три года воспитанники получали навыки пения, дирижирования, игре на нескольких музыкальных инструментах, изучали теорию музыки

и правила композиции. После этого следовала трехлетняя оплачиваемая практика: необходимо было проводить занятия с новичками, выступать с капеллой на праздниках. Поскольку костельные капеллы участвовали как в культовых, так и в светских празднествах, то репертуар, которым владели бурсаки, был достаточно широким.

Для детей шляхты и богатых мещан католики открывали коллегииумы – общеобразовательные школы, где тоже обучали музыке. В музыкальные программы коллегииумов входили специальные занятия по хоровому пению, игра на музыкальных инструментах, музыкально-театральные постановки, уроки танцев.

Музыке обучали и в православных школах – духовных училищах и семинариях. Так, например, в Могилевской духовной семинарии, где в конце XVIII в. хором и оркестром руководил талантливый музыкант Иван Добровольский (он был известным скрипачом, композитором, дирижером, фольклористом), ученики обучались не только пению, музыкальной теории, искусству управления хором, но также игре на скрипке, кларнете, флейте, виолончели.

Светское музыкальное образование получали в школах при частновладельческих театрах, где готовили певцов и инструменталистов. В них учились дети мелкой шляхты, бедных мещан, крестьянские дети. Система образования в школах при театрах была различная: в одних дети брали уроки музыки у зарубежных музыкантов, в других обучались, принимая участие в игре капеллы, в третьих проходили несколько музыкальных предметов, а также предметы общеобразовательные. Так, в музыкально-художественной школе Тизенгауза в Гродно учились пению, теории музыки и композиции, игре на всевозможных инструментах – скрипке, альте, арфе, фаготе, валторне, трубе и др. Каждый должен был овладеть несколькими инструментами. Занятия продолжались ежедневно по 12 часов, они были индивидуальными и групповыми, состоявшими из игры в капелле вместе с преподавателями, участвовавшими в театральных постановках.

В 1773 г. в Речи Посполитой была основана Образовательная комиссия, ставшая первым в Европе министерством образования. Комиссия большое значение придавала музыкальному образованию, вследствие чего в программы государственных и частных учебных заведений включались музыкальные дисциплины. Так, в 1780 г. в Несвиже на средства Кароля Радзивилла был открыт женский пансион, в котором учились 50 девочек из семей воевод и других государственных чиновников. Воспитанниц учили пению, игре на инструментах, танцам. Занятия музыкой проводились в Шкловском шляхетском училище, которое открыл граф Зорич в 1778 г.

Оно просуществовало 19 лет, в нем получали образование не только уроженцы Беларуси, но и России, Курляндии, Лифляндии, Франции, Нидерландов, Швеции, Венгрии, Турции – всего 268 человек. В Шкловском корпусе, как называли училище, готовили детей дворян к будущей военной и светской службе. Не имея военного статуса, оно было создано по примеру военных корпусов. В училище большое значение придавалось занятиям, которые развивали хорошие манеры и эстетический вкус – танцам, живописи, театральному и музыкальному искусству. Занятиям инструментальной музыкой уделялось по 6 часов в день, начиная с 3-го класса. Большинство мальчиков обучались игре на скрипке, некоторые осваивали духовые и ударные инструменты, играли в духовом оркестре.

В белорусских городах XVIII в. работало много профессиональных музыкантов. Они служили при дворах светской знати, в культурных центрах, воинских формированиях. Сохранились сведения о музыкантах местных, а также приглашенных из-за рубежа, служивших в частновладельческих капеллах и театрах. Так, в 1780-е гг. в Несвиже работал *Ян Дусик* (1760–1812) – чешский пианист, композитор, педагог. В разное время он гастролировал как исполнитель во многих столицах Европы и Петербурге. В 1790-е гг. в Деречине при дворе Казимира Сапеги служил *Войцех Живный* (1756–1842) – музыкант, известный в истории музыки как первый учитель Шопена. В Шклове у Семена Зорича в 1780-х гг. служил *Эрнст Ванжюра* (1750–1802) – чешский композитор и пианист. В Несвиже, Гродно, Ружанах, Слониме работали также музыканты из Италии, Германии, Франции, Чехии.

Среди зарубежных музыкантов, связавших свой путь с Беларусью, особенно выделяется *Йоганн (Ян) Давид Голанд* (1746–1827) – немецкий композитор, который большую часть своей жизни прожил на белорусской земле. В 1765–1780 гг. он жил в Гамбурге – одном из музыкальных центров Германии. В 1776 г. Голанд занял место директора музыки гамбургского кафедрального собора, где работал в содружестве с Ф.Э. Бахом. Его симфонии, кантаты, оратории, вокальные и инструментальные пьесы постоянно исполнялись в концертах, публиковались в нотных сборниках.

В начале 1780-х гг. Голанд переехал в Речь Посполитую, приняв приглашение от владельца Несвижа Кароля Радзивилла. Он становится придворным капельмейстером в Несвиже и здесь впервые обращается к жанрам оперы и балета. Среди них – оперы «Агатка, или приезд Пана», «Чужое богатство никому не на пользу», «Орфей и Эвридика».

В 1790-е гг. Голанд работал в Гродно и Варшаве, а в 1802 г. переехал в Вильно, где на протяжении 23 лет преподавал теорию музыки на факуль-

тете литературы и свободных искусств в Виленском университете, там же руководил хором и оркестром. В Вильно Голанд не только продолжал сочинять музыку, но и написал музыкально-теоретический труд «Академический трактат о высоком искусстве музыки».

Выявлено около 40 вокальных произведений Голанда – это песни на стихи разных поэтов, инструментальные сочинения – танцы, популярные в то время (преимущественно менуэты), 3 симфонии, программные произведения для оркестра и другие сочинения. Для белорусской культуры наибольшее значение имеет его опера «Агатка» на либретто Матея Радзивилла.

Премьера «Агатки» состоялась 17 сентября 1784 г. в Несвиже и была приурочена к визиту в город короля Речи Посполитой Станислава Августа Понятовского. Постановка была пышной. Партию Агатки исполняла примадонна варшавского театра Магдалена Ясинская. Оркестром дирижировал королевский капельмейстер, итальянский музыкант Джоаккино Альбертини. Жанр «Агатки» ее создатели определили как «оперетка», т.е. маленькая опера, бытовая комедия, где чередовались разговорные сцены и музыкальные номера. После несвижской премьеры опера на протяжении 40 лет не сходила со сцен Варшавы, Кракова, Люблина, Познани, Львова.

Одна из примет исполнительского и композиторского творчества Беларуси XVIII в. – расцвет музыкального любительства, что было вообще характерным для европейского искусства того времени. Слово «любитель» во многих случаях свидетельствует только о шляхетском происхождении музыканта, а не о его профессиональных качествах, поскольку они были высокими. На территории Беларуси такими высокоодаренными «любителями» были Матей Радзивилл, Михаил Казимир и Михаил Клеофас Огинские.

*Матей Радзивилл* (1751–1821) – талантливый поэт, композитор, общественный деятель, проживал в Несвиже. Его отчим, Михаил Казимир Радзивилл, был создателем несвижского оперно-балетного театра и капеллы. Детство Матея Радзивилла прошло в обстановке музыкально-театральной жизни. В Несвиже он получил образование у лучших музыкантов и продолжил его затем в Дрездене, Гданьске, Праге. Специально для несвижского театра Матей писал либретто к операм и музыку – преимущественно оркестровую. Среди его сочинений – Дивертисмент для оркестра, оркестровый Полонез, 6 полонезов для камерного оркестра (первый из них называется «Охота»), Серенада для струнного оркестра, 3 полонеза для фортепиано, Соната для скрипки и фортепиано. Все произведения Матея Радзивилла имеют черты бытового музицирования, «легкой» музыки XVIII в., общеевропейского стиля эпохи классицизма.

*Михаил Казимир Огинский* (1728–1800) был представителем старинного шляхетского рода. Белорусы по происхождению, Огинские (бывшие Глушонок, которые в конце XV в. получили имение Огинты в ВКЛ) в XVII в. перешли из православия, как и многие другие белорусские аристократы, в католическую веру. Это открыло им путь к высоким государственным постам в ВКЛ.

Михаил Казимир родился в семье воеводы, получил широкое образование, путешествовал по Европе и рано стал заниматься политикой. Быстро сделав военную карьеру, он был выбран депутатом сейма и принимал участие в управлении государством. Как гетман ВКЛ, он часто ездил за границу, имел связи не только с коронованными особами, но и с философами, писателями, художниками, музыкантами. Будучи очень образованным человеком своего времени, увлекался идеями Просвещения. Он развернул большую деятельность на Слонимщине: строил канал, связывавший бассейны Черного и Балтийского морей, прокладывал дороги через полесские болота, открывал мануфактуры и типографии, основал театр. Оперно-балетный театр, который Михаил Казимир Огинский открыл в Слониме в середине 1780-х гг., по техническим возможностям и художественному уровню стал одним из лучших в Европе. В театре было две труппы и высокопрофессиональный оркестр, который сравнивали с Мангеймским. В Слоним съезжались видные западноевропейские и местные архитекторы, художники, артисты, композиторы, дирижеры, исполнители, получали образование музыканты и танцоры. Прославленный театр Огинского в Слониме называли «Уеадьба муз».

Михаил Казимир Огинский был художественно одаренным человеком: он хорошо рисовал, сочинял стихи и оперные либретто, писал музыку и играл на нескольких инструментах. В юности он брал уроки игры на скрипке в Париже у Виотти, играл дуэтом с Роде, Крейцером. В Слониме он солировал в скрипичных концертах, исполнял партию первой скрипки в домашнем оркестре, участвовал в исполнении квартетов Гайдна, Бетховена. Кроме того, он так хорошо играл на кларнете, что получил прозвище «гетман-кларнет». Огинский был также отличным арфистом и усовершенствовал этот инструмент. По заказу знаменитого французского энциклопедиста Дидро он написал статью об арфе для «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, художеств и ремесел».

Огинский явился автором нескольких опер – «Елисейские поля», «Цыганы» и др., музыки к балетам. Найдены также ноты его 12 песен без аккомпанемента и 14 песен в сопровождении двух скрипок и баса. Главная героиня 14 песен – крестьянка Кася, возвышенный образ которой вдохнов-



ляет юного философа, от имени которого звучат стихи. Песни написаны в виде лирических, философских, юмористических и других зарисовок. Из инструментальных сочинений Огинского найден полонез для скрипки и фортепиано, опубликованный в газете «Курьер варшавский» в 1902 г. Произведение основано на очень популярной мелодии XVIII в. и написано в стиле импозантного придворного танца.

*Михаил Клеофас Огинский* (1865–1733), автор знаменитого полонеза ля минор «Прощание с Родиной», был одним из лучших людей своего времени – политиком, дипломатом, художественным деятелем. Его жизнь была связана с Беларусью, Литвой, Польшей, Россией и Италией.

Огинский родился в имении своих родителей недалеко от Варшавы. Он получал домашнее образование у лучших учителей. Музыкаке его учил будущий известный композитор, а тогда 16-летний Осип Козловский, с которым Огинский сдружился на всю жизнь. Козловский научил Огинского играть на скрипке, кларнете, обучил теории музыки и композиции. Часто, вместе с отцом, Огинский посещал театр своего дяди Михаила Казимира в Слониме.

Блестяще образованный уже в юности, Огинский в 20 лет получил должность дипломата, полномочного представителя Речи Посполитой в разных странах Европы. В период восстания Т. Костюшко он вошел в патриотическую группировку, участвовал в боевых акциях в рядах повстанцев. После подавления восстания вынужден был эмигрировать и под чужим именем жил в Константинополе, Париже, Гамбурге, Венеции. После смерти Екатерины II к костюшкинским повстанцам стали относиться лояльнее, а после убийства Павла I и вступления на трон Александра I у Огинского появилась возможность вернуться на родину и продолжить общественно-политическую деятельность. В 1802 г. он приехал на службу в Петербург, где встретился с Осипом Козловским, руководившим музыкальной жизнью при царском дворе. Полонезы Огинского звучат на столичных балах, пользуются большой популярностью, издаются в Вене, Берлине, Лейпциге.

Вскоре Огинский переехал в Залесье недалеко от Сморгони, где жил до 1822 г. Имение Огинского становится музыкальным центром. В концертах, устраиваемых в Залесье, Огинский выступает как солирующий скрипач. Он сочиняет инструментальные и вокальные миниатюры, пишет музыкально-эстетические заметки (они войдут потом в его «Письма о музыке»), а также «Мемуары», которые выйдут в Париже в 1828 г.

В последующие годы Огинский жил в Италии, занимаясь литературной и музыкальной деятельностью, там умер во Флоренции в 1833 г.

В музыке Огинского ощущаются тенденции классицизма и раннего романтизма, слышны славянские влияния. Он сочинил 26 полонезов, мазурки, галопы и другие пьесы для фортепиано. Романсы и песни Огинского, написанные в основном на собственные слова на французском и итальянском языке, отличаются напевностью и теплотой чувства. Огинский явился также автором оперы на собственное либретто «Зелис и Валькур, или Бонапарт в Каире» – об освобождении из плена арабской девушки и французского офицера Наполеоном. Музыка произведения основана на итальянской оперной стилистике, в ней есть и ориентальные элементы – восточные лады и др.

*Осип Козловский* (1757–1831), автор знаменитого полонеза «Гром победы, раздавайся», своей музыкальной деятельностью относится к трем славянским культурам – белорусской, польской и русской. Он родился на Славгородчине (хутор Козловский возле Пропойска), в семье белорусских дворян. Дядя Осипа, известный гуслист Василий Трутовский, отвез 7-летнего племянника в Варшаву и отдал учиться в капеллу при костеле Св. Яна, где Осип получил музыкальное образование и прошел практику как хорист, скрипач и органист. В 1773 г. его пригласили быть учителем Михаила Клеофаса и Юзефы Огинских в их имении в Гузове возле Варшавы. В это время он часто навещал также Слоним, где давались спектакли и концерты в имении дяди его учеников.

В возрасте 19 лет Козловский начинает служить в русской армии, где назначается адъютантом князя Ю. Долгорукого. Он участвует в русско-турецкой войне, получает офицерские звания, а в 1791 г. завоевывает признание в Петербурге как композитор. Его праздничный полонез с хором «Гром победы, раздавайся» становится неофициальным национальным гимном Российской империи. Козловский сочиняет также много других полонезов, имевших большой успех на балах. Ему постоянно поручается оформление официальных торжеств и праздников при дворах первых сановников государств. В 1795 г. Козловский пишет оперу «Взятие Измаила». В 1797 г. в Праге выходят его 6 полонезов для большого оркестра, сборник полонезов для фортепиано. В эти же годы было опубликовано много других сочинений Козловского, среди которых знаменитые «Российские песни».

В 1799 г. Козловского назначают «инспектором музыки» императорских театров, а затем «директором музыки». Он становится руководителем музыкальной и театральной жизни Петербурга – вплоть до 1819 г., когда тяжело заболел. В начале 1820-х гг. Козловский возвращается на родину, в Пропойск, устраивается на службу к графу Муромцеву, у которого был большой хор и оркестр. Здесь он пишет труд «Теоретическая и прак-

тическая метода для фортепиано, изданная господином Козловским». Его издали на польском и французском языках через год после смерти автора. В конце жизни Козловский возвращается в Петербург, где его помнили, там умирает в 1831 г.

Б. Асафьев отметил две образные сферы музыки Козловского – празднично-приподнятую и трагическую. Музыкальный стиль композитора вбирает черты музыки того времени. Вокальная лирика Козловского представлена песнями на французском, итальянском, польском, русском языках. Наиболее известны его 30 «Российских песен», мелодика которых близка народной музыке. В его инструментальной музыке главным жанром стал полонез, который, благодаря Козловскому, прижился в России. В наследии композитора есть также сочинения крупных жанров – оперы, мелодрамы, кантаты, духовная музыка.

### *Темы семинарских занятий*

1. Оперы И. Голанда «Агатка» и «Чужое богатство».
2. Частновладельческие театры XVIII в. в Шклове и Могилеве.

### *Вопросы*

1. Творчество каких западноевропейских композиторов оказало влияние на стиль музыки композиторов Беларуси XVIII в.?
2. Расскажите о музыкальной жизни белорусских городов XVIII в.

### *Рекомендуемая литература*

*Барышев, Г.* Частновладельческий музыкальный театр второй половины XVIII века // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. – Минск, 1990.

*Барышев, Г.* Театральная культура Белоруссии XVIII века. – Минск, 1992.

*Бэлза, И.* Михал Клеофас Огинский. – М., 1975.

*Дадзіёва, В.* Гісторыя музычнай культуры Беларусі: ад старажытнасці да канца XVIII ст. – Мінск, 1994.

*Дадзіёва, В.* Музычная культура Беларусі XVIII стагоддзя: гіст.-тэарэт. даследаванне. – 2-е выд., перапрац. – Мінск, 2004.

*Дадзіёва, В.* Ян Давід Голанд. – Мінск, 1997.

*Залуский, А.* Время и музыка Михала Клеофаса Огинского. – Минск, 1999.

Музыка Беларусі эпохі Класіцызма : вучэб. дапаможнік / склад. В. Дадзіёва. – Т. Ша, Шб. – Мінск, 2006.

*Немагай, С.* Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя. – Мінск, 2007.

*Соколова, А.* Композитор Осип Антонович Козловский. – М., 1997.

*Цеханавецкі, А.* Міхал Казімір Агінскі і яго «Сядзіба музаў» у Слоніме. – Мінск, 1993.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

После разделов Речи Посполитой в конце XVIII в. белорусские земли вошли в состав Северо-Западного края Российской империи. Они включились в хозяйственную систему России, что создало условия для развития местной промышленности, сельского хозяйства и торговли, содействовало росту населения городов, серьезно повлияло на рост культуры. На работу в школы направлялись выпускники учебных заведений Петербурга и Москвы, в библиотеках появились русские книги, журналы, ноты. С начала 1830-х гг. в Минске, Витебске, Гродно, Могилеве стали издаваться «Губернские ведомости», открылось много новых типографий.

Вместе с тем, находясь в составе Российской империи, белорусский народ испытывал национальный и социальный гнет. С одной стороны находилась полонизированная шляхта, с другой – русское царское самодержавие, душившее стремление белорусов к национальному самоопределению. Указом 18 июля 1840 г. Николай I запретил употреблять слова «белорус», «белорусский». Однако борьба за национальное раскрепощение не прекращалась. С 1830-х гг. в национальной литературе выразился интерес к истории и самобытности белорусского народа. Впервые национальные писатели стали ориентироваться на живой белорусский язык и фольклор. Эти демократические тенденции формировались под влиянием творчества и деятельности Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова. Наиболее значительным достижением белорусской литературы того времени стали анонимные поэмы «Энеида навыворот» и «Тарас на Парнасе», в которых соединились литературные и фольклорные традиции. Крупнейшие белорусские писатели того времени (Ян Чечот, Ян Борщевский, А. Рыпинский, В. Коротынский, В. Дунин-Марцинкевич) много внимания уделяли изучению национального фольклора. Жизнь и быт белорусского народа, природу белорусского края отразили в своих полотнах видные художники тех лет – В. Дмоховский, Н. Орда, А. Горавский, И. Хруцкий, К. Русецкий и др.

Процесс демократизации жизни общества, начавшийся в преддверии XIX в., изменил характер музыкальной жизни белорусского города. Повсеместно распространяется домашнее музицирование, в среде дворянской знати образуются салоны, в домах среднего дворянства, а также литераторов, артистов создаются всевозможные художественные кружки, устраиваются домашние литературно-музыкальные вечера. Значительное место начали занимать общедоступные концерты симфонической и камер-

но-инструментальной музыки, которые давали местные оркестры или небольшие ансамбли – инструментальные капеллы. В 1803 г. в Минске был создан городской оркестр, в него были допущены бедные, сироты, их обучали квалифицированные капельмейстеры. Оркестр регулярно выступал в городском саду для широкой публики. Установилась также практика благотворительных городских концертов, существовавшая в каждом городе на протяжении всего XIX и начала – XX в.

В музыкально-театральной жизни на смену крепостным театрам, имевшим огромное значение в XVIII в., приходит частная театральная антреприза. С конца XVIII в. сначала в Минске, а затем и в других белорусских городах появляются первые передвижные труппы общедоступного коммерческого театра. Владельцы крепостных театров, не имея больше возможности содержать их, стали продавать актеров в частные театры. Кроме того, большую популярность стали приобретать театры любительские, где играли горожане дворянского сословия и разночинцы.

Музыкально-театральные труппы, выступающие в белорусских городах в конце XVIII – начале XIX в., были польскими и до начала 1830-х гг. они давали спектакли только на польском языке. После восстания 1830–1831 гг., когда были приняты меры к уничтожению национального в Северо-Западном крае (закрытие Виленского университета как центра польской культуры в 1832 г., запрет преподавания на польском языке в светских учебных заведениях), труппы стали ставить пьесы на двух языках – русском и польском. В 1840–1850-х гг., наряду с польскими, начинаются гастрольные русские театры. А в 1860-е гг., после поражения восстания под предводительством К. Калиновского, происходит политика жесткой русификации, польские театры закрываются. Запрещено было играть спектакли и на белорусском языке. С этого времени начинается новый этап театральной жизни белорусских городов, где основное место стал занимать русский театр.

Театральное искусство того времени имело симбиозный характер: одна и та же труппа ставила как драматические пьесы, так и музыкальные комедии, оперы, водевили. Оперный репертуар состоял из популярных в то время в Западной Европе и России произведений Россини, Обера, Буальдьё, Адана, Вебера. Фаворитом театрального репертуара становится водевиль. Завезенный из Франции в Россию в самом начале века этот жанр очень быстро завоевал огромную популярность. Причиной тому были его легкий, развлекательный сюжет и доступность неприятельской музыки. Водевиль являлся жанром, наиболее пригодным для актеров, которые в условиях симбиозного театра должны были владеть

не только искусством игры, но и петь, танцевать. Успешно ставились французские водевили, переведенные на польский или русский языки, и водевили украинских авторов. Особенно широкое распространение получил этот жанр в 1830–40-е гг.

Начиная с 1850-х гг., смешанные оперно-драматические труппы дифференцируются. Стали появляться труппы, которые исполняли только оперный репертуар. Они с трудом собирали слушателей, поскольку новая, демократическая аудитория еще не была достаточно подготовленной к восприятию оперного жанра. Кроме того, с 1854 г. стал действовать указ о запрещении частных антреприз в Петербурге и Москве. В городах Северо-Западного края обстановка осложнилась реакцией, наступившей после поражения восстания 1863 г. В Минске и других городах театральные труппы распадаются. В 1882 г. правительство отменило государственную монополию на театральные предприятия и разрешило в столицах организацию частных антреприз. Русская оперная антреприза стала играть огромную роль в популяризации и распространении оперного искусства в белорусских городах.

К этому времени необычайную популярность завоевывает также оперетта. Появившись в России в конце 1860-х гг., она преобладала в репертуаре всех провинциальных театров. В репертуаре опереточных трупп, разъезжавших по городам Российской империи, были разного рода спектакли. Среди них встречались и несложные по музыкальному языку комические оперы западноевропейских авторов, и пьесы с музыкальными номерами.

Концертная жизнь в белорусских городах в конце 1830–40-х гг. испытывает необыкновенный подъем. Это было время блестящих гастролей виртуозов. Скрипачи У. Буль, Г. Венявский, А. Вьетан, К. Липиньский, пианисты С. Тальберг, Ф. Лист, К. Шуман, певцы Дж.Б. Рубини, П. Виардо, Г. Зонтаг, Д. Паста, выступавшие в крупных городах, демонстрировали высочайшую технику и блеск исполнения, представляли новую художественную интерпретацию, обусловленную эстетикой романтического искусства. Концерты обычно были сборными, включавшие сольные вокальные и инструментальные, ансамблевые, оркестровые номера. Программы выступлений состояли из эффектных виртуозных произведений (преимущественно транскрипций на темы популярных зарубежных опер), собственных сочинений гастролеров и импровизации. В вокальном репертуаре отдавали предпочтение ариям из опер Беллини, Доницетти, Эльснера и русским романсам.

Период 1860–80-х гг. стал в гастрольной жизни белорусских городов периодом безвременья, главной причиной которого была реакция,

наступившая после подавления восстания. Концертная жизнь поддерживалась прежде всего силами местных музыкантов. А в русской музыкальной культуре в эти годы под влиянием передовых общественных взглядов происходили значительные перемены: открытие Русского Музыкального Общества, основание Бесплатной музыкальной школы, утверждение композиторами «Могучей кучки» принципов народности, открытие консерваторий в Петербурге и Москве. В русской концертной практике произошел качественный перелом. Смешанные «вокально-инструментальные» концерты и концерты виртуозов сменились концертами исполнителей-интерпретаторов, в которых главный интерес стали представлять исполняемые произведения. Изменился репертуар: сочинения второстепенных авторов были оттеснены шедеврами западноевропейской и отечественной музыки. Зарубежных музыкантов на концертной эстраде сменили русские исполнители – пианисты А. и Н. Рубинштейны, А. Зидоти, А. Есипова, Ф. Лешетицкий, скрипачи Л. Ауэр, Ф. Лауб, виолончелисты К. Давыдов, А. Вержбилович, певцы Е. Лавровская, Е. Кадмина, П. Лодий и др.

С начала 1890-х гг. концертная жизнь в белорусских городах становится очень интенсивной. В них выступали певцы петербургских и московских театров, знаменитые исполнители-инструменталисты, прославленные хоровые и оркестровые коллективы. Репертуар концертов состоял из произведений лучших русских композиторов и зарубежных классиков XIX в. Так, в программах певцов преобладали романсы и арии из опер Глинки, Даргомыжского, Серова, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, песни Мусоргского. Из западноевропейского оперного репертуара в основном исполнялись произведения Верди, Гуно, Бизе. Пианисты и скрипачи включали в свои программы произведения Бетховена, Мендельсона, Шумана, Брамса, Грига.

Идеи просвещения народа, возникшие в умах русских «шестидесятников» XIX в., явились толчком для создания в городах Российской империи всевозможных культурно-просветительских организаций, первой из которых было Русское Музыкальное Общество, основанное братьями Рубинштейнами в 1859 г. Реакция, последовавшая за поражением восстания К. Калиновского, на годы затормозила развитие культурной жизни Северо-Западного края России. Но с началом ее оживления в белорусских городах один за другим начинают появляться товарищества и кружки любителей искусства. Первым из них стало созданное в 1880 г. Минское музыкальное общество. За ним последовали новые объединения. В 1883 г. организуется Общество любителей музыкального и драматического искусства в Витебске и Литературно-музыкальное общество в Гродно, в 1884 – Му-

зыкально-драматический кружок в Полоцке, в 1885 – Брест-Литовский музыкально-драматический кружок любителей. В 1890-е гг. – Гомельский музыкально-драматический кружок, Музыкально-драматический кружок в Бобруйске, Мстиславский музыкально-драматический кружок, Музыкально-драматический кружок в Могилеве. В 1900-е гг. – Кружок любителей музыки в Сенно, Общество любителей драматического и музыкального искусства в Гродно, Литературно-музыкально-драматический кружок в Могилеве, Белорусский музыкально-драматический кружок в Вильно. В 1914 г. открывается отделение РМО в Витебске. Уставы этих организаций создавались по образцу Устава РМО. Их главные задачи заключались в том, чтобы содействовать распространению музыкального образования, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных композиторов и исполнителей, доставлять своим членам возможность собираться для исполнения различных произведений музыкального искусства. Общества устраивали музыкальные собрания и концерты, учреждали конкурсы на лучшие музыкальные сочинения, назначали стипендии и денежные пособия, открывали библиотеку с нотами, книгами и журналами, относящимися к музыкальному искусству, приобретали музыкальные инструменты.

Большое развитие получает музыкальное образование, которое на белорусских землях к началу XIX в. уже имело свои традиции. Еще в XVIII в. в российских журналах много писали о важной роли музыки в воспитании человека. Музыку, как и другие искусства, вводят в систему просвещения. Преподавание музыки вводят в программы всех светских общеобразовательных заведений. Во всех государственных учебных заведениях (начальных школах, уездных училищах, гимназиях) обучение пению было обязательным, а обучение игре на инструментах возможным. В мужских гимназиях обучали пению в хоре и игре на инструментах, входящих в состав симфонического оркестра, в женских – пению хоровому и сольному и игре на фортепиано. Гимназии, училища, пансионаты имели образованных преподавателей-музыкантов, хоры и оркестры, в них систематически проводились ученические литературно-музыкальные и благотворительные вечера, учащиеся принимали участие в городских концертах, торжествах.

В народных школах (так в дореволюционной России назывались различные начальные училища, доступные для простого народа) на пение отводилось три часа в неделю. Учащихся обучали светскому и церковному пению на 2–3 голоса. Основным репертуаром светского пения являлись народные песни. В народных училищах были также очень популярны литературно-музыкальные вечера. В программах литературно-музыкальных



вечеров обычно чтение стихов и басен чередовалось с пением хора. Чаще всего исполнялись народные песни и авторские хоровые произведения из школьных хрестоматий. Пение хора, состоявшего обычно из 23–25 учащихся, сопровождалось аккомпанементом на фисгармонии. Часто объединяли хоры двух или трех училищ. Концерты совместных хоров проводились в городских залах и всегда привлекали общественность. Некоторые начальные училища имели не только хор, но и оркестр. Так, например, в Могилеве большой популярностью пользовались духовой оркестр сиротского дома и оркестр балалаечников детского приюта Общества пособия бедным. Эти ученические оркестровые коллективы не только играли в городском саду в летнее время, но и выступали на литературно-музыкальных и благотворительных вечерах.

С 1820-х гг. в программы всех учебных заведений вводится также предмет «Церковное пение». В то время много писали о важности церковного пения как средства нравственного, художественного и музыкального воспитания народа. В каждой гимназии был создан свой церковный хор. Часто во время праздничных богослужений гимназические хоры присоединялись к храмовому хору. Большую значимость получает обучение церковному пению в народной школе. Во второй половине XIX в. оно преподается почти во всех народных школах белорусского края. Не только в народных училищах, но и в церковно-приходских школах были такие ученические хоры, которые могли полностью обслужить литургию, а также способные исполнять духовные произведения русских композиторов-классиков.

В последней четверти XIX в. в городах Беларуси стали открываться частные музыкальные школы, классы при музыкальных кружках и обществах, курсы пения. Возможность массового открытия частных музыкальных школ появилась после того, как первые русские консерватории – Петербургская и Московская – стали выпускать педагогов, начавших работать повсеместно в городах Российской империи. Частные музыкальные школы были демократическими и общедоступными. В них учились дети мещан, купечества, чиновничества, духовенства и других слоев городского населения.

В XIX в. на новый уровень выходит исполнительство и творчество профессиональных музыкантов, живших на белорусских землях.

Одним из самых образованных и культурных музыкантов первой половины столетия был *Доминик Стефанович* (1797–1871). В историю музыки он вошел как учитель С. Монюшко, а также Ф. Миладовского, К. Марцинкевич. С 1848 г. Д. Стефанович содержал в Минске частный женский

пансион, где преподавал музыку и пение. Бесплатно, по собственному желанию, он обучал пению по нотам воспитанников Минской гимназии, благодаря чему она имела хороший хор певчих.

Знаменитый ученик Д. Стефановича *Станислав Монюшко* (1819–1872), ставший классиком польской музыки, внес свой вклад также в музыку белорусскую. С. Монюшко родился в имении Убель Минской губернии в семье мелкопоместного шляхтича. В годы его учебы семья жила в Минске. После занятий у Д. Стефановича будущий композитор совершенствовал музыкальное образование в Варшаве и в Берлине, после чего переехал в Вильно, где служил органистом в костеле Св. Яна. Там он создал множество литургических произведений разных жанров, а также прославился как создатель «Домашнего песенника» – сборника вокальных произведений, предназначенных для любительского музицирования. Сольные и ансамблевые песни этого сборника написаны на стихи А. Мицкевича и других поэтов – уроженцев Беларуси. Важной областью творчества композитора, наделенного ярким мелодическим дарованием, была опера и оперетта. В Минске, куда часто приезжал Монюшко, навещая родительский дом, были поставлены его оперетты, написанные в содружестве с В. Дуниным-Марцинкевичем: «Чудесная вода», «Еврейский рекрутский набор», «Состязание музыкантов», а также «Селянка», в которой впервые в истории оперы прозвучал белорусский язык.

В день премьеры «Селянки» в Городском театре, 9 февраля 1852 г., пришло устное распоряжение, а затем и письмо-приказ о запрещении спектаклей на простонародном языке, Монюшко и Дунин-Марцинкевич разносили афиши «Селянки» по квартирам знакомых. Постановка осуществлялась участниками музыкально-драматического кружка, созданного Дуниным-Марцинкевичем в конце 1840-х гг. В труппе было более 20 человек. В постановке участвовали 10 из них, в том числе Дунин-Марцинкевич, его дочери и сын Мирослав, а также крестьяне из его имения Люцинка Бобруйского уезда (хор).

«Селянка» – народно-бытовая комическая опера на незамысловатый сюжет. Помещик Кароль Летальский возвращается из-за границы в свое имение, где влюбляется в простую девушку Юлию, тем самым излечивается от франкомании и не мечтает больше покидать родные места. Паны в этой опере, как было и в жизни, говорят по-польски, крестьяне – по-белорусски. Согласно жанру оперетты или комической оперы, арии и ансамбли чередуются не с речитативами, а с разговорными диалогами, имеется также 5 хоровых номеров. Характеризуя крестьян, композитор использовал в «Селянке» темы нескольких белорусских народных песен: «Як

пайшоў наш каваль», «Я цяцерку злавіў», «Хадзі, дзеўка-чарнаброўка» (их по роли пел Дунин-Марцинкевич), а также народный танец «Мяцеліца», который танцевали все участники.

В дальнейшем, несмотря на запрет постановки на белорусском языке, «Селянку» ставили в Минске в 1853 и 1855 гг., в Бобруйске, Слуцке, Несвиже, Глуске – в частных домах. В 1857 г. либретто «Селянки», переведенное на русский язык, было издано в Петербурге.

В 1858 г., после создания оперы «Гальяка» (она стала первой классической польской оперой), композитор переехал в Варшаву, где ему был предложен пост главного дирижера Большого оперного театра. В Варшаве, помимо «Гальяки», ставятся оперы Монюшко «Страшный двор», «Графиня», «Вербум нобиле», «Пария», «Беата» и др. К композитору пришла европейская слава, его приглашали в Берлин, Франкфурт-на-Майне, Париж, Петербург, он встречался и дружил с русскими и западноевропейскими музыкантами, среди которых – А. Даргомыжский, Ф. Лист. В последнее десятилетие жизни Монюшко занимался также музыкально-педагогической деятельностью, был профессором Музыкального института в Варшаве.

Другой ученик Д. Стефановича, бывший также другом С. Монюшко, *Флориан Миладовский* (1919–1889) – известный пианист, композитор, дирижер и музыкальный писатель.

Флориан Миладовский родился в Минске в семье старинного дворянского рода из Гродненской губернии. Обедневшая семья приехала в Минск, где отец, Фабиан Миладовский, занимался преподаванием музыки. В доме Миладовских устраивали музыкальные вечера, которые посещали минские любители музыки, на них выступал Флориан. Для продолжения музыкального образования родители отправили сына в Вильно, где ему давал уроки педагог-пианист Фердинанда Тибе. В 1829 г. в Вильно состоялся первый публичный концерт 10-летнего Флориана. К этому времени он уже сочинял и был автором ряда фортепианных произведений: мазурок, вальсов, полонезов, контрдансов, англезов, которые пользовались успехом у любителей музыки.

В начале 1830-х гг. Миладовский с большим успехом выступал в городах Северо-Западного края. С 1836 г. он становится учителем музыки дочерей и дирижером оркестра в имении Красный двор возле Ковно (Каунас) мецената Бенедикта Тышкевича. Оркестр становится одним из лучших в Европе среди частновладельческих оркестров.

В 1841 г. по совету Монюшко Миладовский едет в Берлин для завершения музыкального образования. Там он знакомится с Мендельсоном,

который помогает ему советами по композиции, затем берет уроки по гармонии, полифонии и вокалу в Вене. Через два года Миладовский возвращается в Красный двор, а в 1851 г., приняв предложение Монюшко, переезжает в Вильно, где выступает с концертами, дает уроки фортепианной игры, сочиняет. В 1854 г. Миладовский и Монюшко создают Общество Св. Цецилии (покровительницы музыки), на открытии которого звучала Месса Ми-бемоль мажор Миладовского под управлением Монюшко. Общество призвано было пропагандировать духовную музыку.

С 1855 г. Миладовский жил в Мацеках, неподалеку от Минска. Там он написал оперетту «Конкурент», которая была поставлена в 1861 г. в Минске, сочинил цикл песен на слова польских поэтов «Польские напевы», а также фортепианные пьесы – мазурки, полонезы, ноктюрны, экспромты. В 1862 г. вместе с семьей эмигрировал во Францию, где проживал до конца жизни, занимаясь преподаванием и сочинением.

Из большого творческого наследия Миладовского сохранилось лишь несколько фортепианных миниатюр, музыка которых свидетельствует об оригинальности фантазии автора, вкусе, изяществе, а также о влиянии Шопена.

Талантливым пианистом, музыкальным педагогом и композитором был *Антон Абрамович* (ок. 1811 – после 1854). Отец музыканта, безземельный шляхтич из Витебского уезда Иван Васильевич Абрамович, и брат Иван давали уроки игры на фортепиано детям помещиков. Антон до 21 года тоже был домашним учителем фортепианной игры, а в 1832 г. переехал в Петербург. В столице молодой музыкант завоевал быстрое признание как педагог, его методика обучения игры на фортепиано пользовалась большой популярностью. В 1846 г. он начал работать над «Школой для фортепиано», однако неизвестно, был ли окончен этот труд. Наряду с этим он давал концерты, в рецензиях на которые в Петербургских газетах его хвалили, сочинял – главным образом для фортепиано.

В творческом наследии Абрамовича около 50 фортепианных и вокальных сочинений: среди них фантазии, вариации, мазурки, галопы, марши, кадрили, полонезы (в том числе Полонез, посвященный белорускам). С успехом исполнялся на балах Дворянского собрания в Петербурге его Большой концертный вальс.

Абрамович положил начало использованию в музыке белорусского фольклора. Среди произведений талантливого музыканта выделяется сюита для фортепиано «Белорусская свадьба». В этом произведении композитор обратился к темам белорусских народных песен и танцев, воспроизвел характерные приемы народного инструментального музицирования.

Сюита имеет 7 частей, которые последовательно изображают белорусскую свадебную игру: «Приезд сватов», «Сватовство», «Плач девушки», «Девичий вечер», «Приезд в церковь», «Хор в церкви», «Круговая».

Интонационные связи с белорусским фольклором ощущаются и в другой фортепианной сюите – «Шесть времен года», состоящей из пьес «Весна», «Девичье лето», «Лето», «Бабье лето», «Осень», «Зима», а также в марше «Инферналь».

Видным представителем искусства XIX в., жившим в Беларуси, явился музыкант и художник *Наполеон Орда* (1807–1883). Он родился в деревне Вороцевичи Кобринского уезда Гродненской области в состоятельной и просвещенной семье. С 12 лет обучался в Свислочской гимназии, а в 1823 г. поступил в Виленский университет на физико-математический факультет. Однако в 1827 г. он был отчислен из университета за участие в тайном студенческом обществе «Зоряне», близком по характеру деятельности к декабристским обществам. После этого был арестован и на 15 месяцев помещен в тюрьму, а затем вернулся в Вороцевичи.

В 1831 г. Орда эмигрировал за границу. Вместе с другом он пешком путешествовал по Австрии, Италии, Швейцарии и в 1833 г. прибыл в Париж. Там он сблизился со своими соотечественниками – Мицкевичем и Шопеном. По их совету Орда начинает систематические занятия по живописи у художника-пейзажиста Пьера Жирара, а также берет уроки игры на фортепиано у Шопена.

В 1838 г. в Париже по инициативе Орды вышел «Музыкальный альбом», в который вошли произведения белорусских и польских композиторов. Весь доход от этого издания предназначался бедным эмигрантам из Беларуси. Спустя некоторое время в Париже были изданы фортепианные сочинения Орды – полонезы, вальсы, мазурки, серенады, колыбельные, одобренные Шопеном и Листом, а также романсы и песни на стихи Стефана Витвицкого и Адама Плуга. Музыкальный авторитет Орды был настолько велик, что в 1843 г. ему предложили занять пост директора итальянской оперы в Париже.

В 1856 г. Орда возвратился на родину и поселился у себя в Вороцевичах. Здесь были созданы его лучшие произведения в музыке и живописи, написан труд по гармонии «Грамматика музыки», посвященный Монюшко и изданный в 1873 г. в Варшаве. В Варшаве выходят в свет также 14 лучших полонезов Орды, несколько песен, альбомы его художественных работ с видами Гродненской, Минской, Виленской, Ковенской, Волынской, Подольской и Киевской губерний. На многих картинах художника запечатлены памятники истории и культуры – храмы, монастыри, усадьбы и др.

Музыкальное творчество Наполеона Орды развивалось под воздействием Шопена. Среди его фортепианных произведений – масштабные, виртуозные полонезы с богатой фактурой и чертами поэмности, драматические и вместе с тем лирические. В них – романтическая гармония с альтерацией септаккордов II, IV ступеней и аккордов доминантовой группы, задержания, предъемы. Как и Шопен, Орда претворял в полонезах характеристические черты других жанров – марша, ноктюрна, баркаролы, мазурки, вальса, а также использовал элементы белорусского музыкального фольклора, не прибегая к цитатам.

Среди музыкантов Беларуси XIX в. выделяется скрипач и композитор *Михаил Ельский* (1831–1904) – представитель рода Ельских, внесших заметный вклад в музыкальную культуру белорусского края.

Михаил Карлович Ельский родился в родовом имении Дудичи Игуменского уезда Минской губернии. Его отец был известным скрипачом-любителем, он же стал первым учителем Михаила. В доме Ельских собирались музыканты, поэты, литераторы, что повлияло на воспитание мальчика. В 1845–1847 гг. Михаил учился в немецкой гимназии в Восточной Пруссии, где занимался у местного учителя музыки, скрипача Эндомы. Вернувшись в Минск, он продолжил учебу у одного из лучших музыкантов города Константина Крыжановского и начал выступать.

В 1849 г. Ельский едет в Киев и становится вольнослушателем Киевского университета. С этого времени он регулярно дает концерты в белорусских, литовских, польских и украинских городах, исполняя произведения Баха, Гайдны, Моцарта, Бетховена, Виотти, Берио, Липиньского, Шпора, Вьетана. Наряду с этим сочиняет – в 1852 г. в Киеве выходят его «Скрипичные миниатюры». В 1860 г. Михаил Ельский для совершенствования музыкального образования выезжает в Германию и Францию. По пути он выступает в Варшаве, Вроцлаве, Кракове. После обучения в Париже он учится у знаменитого скрипача А. Вьетана совершает концертное турне по Германии.

Вернувшись, Ельский поселился в Дудичах, откуда выезжал на концерты. Там же он собирал белорусские народные мелодии и использовал их в своих сочинениях. Кроме того, много занимался публицистикой, написав ряд статей и очерков для газеты «Ruch muzyczny». А в 1880 г. организовал Минское музыкальное общество – первую музыкально-общественную организацию в Беларуси.

В творческом наследии Михаила Ельского насчитывается около 100 произведений для скрипки. Среди них два концерта, Соната-фантазия, Фантазия на темы польских народных мелодий, фантазия «Весна», кон-

цертные мазурки «Воспоминание о Варшаве», «Воспоминание о Киеве», концертные пьесы «Танец духов», «Танец смерти», полонезы, вариации, миниатюры и др. Жанры и образы музыки Ельского свидетельствуют о стиле музыкального романтизма. Характерной чертой его творчества стала также виртуозность, подчиненная художественным задачам.

Высокий уровень исполнительского искусства Беларуси XIX в. представили также скрипачи *Иероним Помарнацкий*, *Теофиля Юзефович*, братья *Михаил* и *Иван Подобеды* (скрипач и виолончелист), пианистка *Камилла Марцинкевич* (дочь В. Дунина-Марцинкевича), ксилофонист *Михаил Гузиков*. Искусство этих исполнителей прославило их имена не только на белорусской земле, но и в Петербурге, а также в столицах Европы.

### ***Темы семинарских занятий***

1. Фантазия «Белорусская свадьба» А. Абрамовича.
2. Концертные пьесы для скрипки М. Ельского.
3. Пьесы для фортепиано Н. Орды.

### ***Вопросы***

1. Расскажите о музыкальной жизни своего города в XIX в.
2. Назовите примеры обращения к белорусскому фольклору в музыке XIX в.

### ***Рекомендуемая литература***

*Катилон А., Ахвердова Е.* Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков. – Минск, 2000.

Музыка Беларусі эпохі Рамантызму : хрэстаматыя / склад. В. Дадзімава. – Т. IVа, IVб, IVв, IVг – Мінск, 2007–2008.

*Масленікава, В.* Музыкальная адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1980.

*Морозова, О.* Музыкальная культура Могилева XIX – начала XX века. – Могилев, 2009.

*Несцярчук, Л.* Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны. – Мінск, 2009.

*Пікарда, Г. дэ.* Царкоўная музыка на Беларусі 989–1995. – Мінск, 1995.

*Пракацэва, В.* Мастацкая адукацыя ў Беларусі. – Мінск, 1999.

## БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА НАЧАЛА XX в.

Музыкальная культура Беларуси XX в., по определению современных исследователей, имеет следующую периодизацию:

I этап: 1900–1917 гг. Белорусское Возрождение.

II этап: 1917–1932 гг. Белорусская музыкальная культура в период политики белорусизации (Советская Беларусь).

III этап: 1932–1950-е гг. Белорусская музыкальная культура в контексте общих процессов советской культуры.

IV этап: 1960–1980-е гг. Процессы обновления в музыкальной культуре Беларуси. Период стилистического перелома.

V этап: 1990-е – начало XXI в. Современные направления в развитии белорусского музыкального искусства.

Период 1900–1917 гг. явился временем двух русских революций (1905, 1917 гг.). В эти годы развернувшееся национально-демократическое движение на белорусских землях Российской империи имело цель возродить официально непризнанный и забытый белорусский язык, национальную культуру и этнос. Организатором и руководителем борьбы за национальное возрождение явилась «Беларуская сацыялістычная грамада» (БСГ). Это общество выдвинуло требование организации федеративной демократической республики в Российской империи с предоставлением каждому народу своего сейма. В январе 1906 г. в Минске состоялся Второй съезд БСГ, который объявил ближайшей задачей свержение самодержавия и высказался за утверждение Российской федеративной республики со свободным самоопределением и культурно-национальной автономией народностей. Легальным органом БСГ стала еженедельная газета «Наша доля», которая издавалась в Вильно с 1 сентября 1906 г. на кириллице и латинице (для православных и католиков). В газете сотрудничали Я. Колас, Тётка и др. Стихи Тётки в первом номере газеты призывали белорусов к национальному возрождению. Из-за революционного характера публикаций в январе 1907 г. решением Виленской судебной палаты издание «Нашей доли» было запрещено навсегда. Руководители БСГ организовали в Вильне издание новой еженедельной газеты «Наша ніва» (№ 1, 10 ноября 1906 г.), выпускавшейся до августа 1915 г. С 1910 г. газета «Наша ніва» выпускала очень популярный среди крестьян «Беларускі каляндар», отдел сельского хозяйства выделился в самостоятельную газету «Соха», еще одним «отростком» газеты стал литературный ежемесячник для молодежи «Лучынка».



Важную роль в развитии национально-культурного движения и в расширении национального просвещения сыграла деятельность книгоиздательского объединения «Загляне сонца і ў наша аконца», основанного в мае 1906 г. в Петербурге по инициативе профессора Б.И. Эпимаха-Шипиллы. Оно издавало книги на белорусском языке – «Першае чытанне для дзетак беларусаў» Тётки, серия «Беларускія песняры», «Дудка беларуская» Ф. Богушевича, «Пан Тадеуш» А. Мицкевича в переводе В. Дунина-Марцинкевича. Таким образом было положено начало систематическому изданию белорусскоязычных книг, а также открыток с изображением белорусских пейзажей, портретов писателей, типов белорусских крестьян и т.д. С 1912 г. объединение «Загляне сонца» стало выпускать общественно-политический альманах «Малаяя Беларусь», в нем сотрудничали литераторы газеты «Наша ніва». В национальных изданиях печатались произведения В. Дунина-Марцинкевича, Ф. Богушевича, Тётки (Элоизы Пашкевич), М. Богдановича, Я. Купалы, Я. Коласа, З. Бядули, М. Горецкого, К. Буйло и других прозаиков, поэтов, драматургов.

Под влиянием демократических идей в городах Северо-Западного края стали создаваться всевозможные объединения любителей искусств: Литературно-музыкально-драматический кружок в Могилеве (1905), Товарищество любителей драматического и музыкального искусства «Муза» в Гродно (1907), Белорусский музыкально-драматический кружок в Вильно (1911), Товарищество друзей музыки в Минске (1912) и др. Эти объединения занимались широкой просветительской, образовательной и концертной деятельностью.

В эти же годы разворачивается широкое хоровое движение. Репертуар любительских рабочих, крестьянских хоров состоял преимущественно из народных песен. Каждое учебное заведение имело обязательно ученический хор.

С 1905 г. повсеместно стали проводиться вечера, которые называли «белорусскими вечеринками». На них исполнялись в концертной или театрализованной форме народные песни, танцы, стихи белорусских поэтов, массовые революционные песни и частушки. В Вильно такие вечера шли под названием «Белорусская хатка», а потом – «Белорусский клуб», где ставили пьесы с музыкой, танцевали, устраивали встречи с поэтами. Как вспоминал М. Горецкий: «Там были небольшие концертики... а после – танцы и разные игры. Ходили туда в основном ученики из учительского института и химико-технологического училища, разная служащая молодежь, девчата – дочери мелких служащих и рабочих, а также девчата из деревни, но работающие в городе – кто домашней при-

слугою, кто прачкою, кто кем. Танцевали вальсы и мазурки, польки и краковяки, и обязательно – «Лявониху», «Юрочку», «Метелицу». И все называли друг друга на «ты», даже вовсе еще не знакомые, – и так было заведено на белорусский народный лад. Ну, – и дешевый буфет, и плата всего 10–15 копеек»\*.

Белорусское национальное искусство именно в это время перерастало из любительского в профессиональное. Так, под влиянием «вечеринок» зарождался белорусский профессиональный театр. Создателем его стал землемер по профессии *Игнат Буйницкий* (1870–1915) – артист, балетмейстер, режиссер, музыкальный фольклорист (записал несколько сот белорусских песен и танцев).

В труппе Буйницкого играли члены его семьи и другие любители. Театр, который нывывался «Первая белорусская труппа Игната Буйницкого», существовал с 1907 по 1914 г. и выступал в городах Беларуси, Литвы, в Варшаве и Петербурге. В репертуаре труппы были пьесы М. Кропивницкого, В. Дунина-Марцинкевича, Э. Ожешко, А. Чехова и др. Между действиями устраивали интермедии – исполняли народные песни и танцы, играли на народных инструментах. Музыка к спектаклям писали Стасис Шимкус и Людомир Роговский. Под впечатлением спектаклей театра Буйницкого Я. Купала, бывший тогда студентом Петербургского университета, написал первое свое сценическое произведение – пьесу «Павлінка». В 1913 г. она была поставлена силами белорусских студентов Петербургского университета. Пьеса шла с музыкой С. Шимкуса, в интермедиях звучали народные песни. Например, в интермедии «Приезд гостей» – народные мелодии «Чаму ж мне не пець?», «Ой, ляцелі гусі», «Зялёны дубочак», «Ой, пайду я лугам» и др. «Павлінка» с тех пор стала классикой белорусской драматургии.

В период 1905–1917 гг. возрастает интерес исследователей к белорусской народной песне. В Вильно были изданы «Белорусские песни с нотами» А. Гриневича (1910), «Белорусский песенник с нотами для народных и школьных хоров» Л. Роговского, 7-й выпуск «Белорусского сборника» Е. Романова с песнями, записанными Н. Чуркиным. Ряд сборников белорусских песен был издан в 1910–1912 гг. в Петербурге. Среди них – получивший большую популярность у белорусов сборник малорусских и белорусских народных песен Могилевской губернии гомельского этнографа З. Радченко, сборник учительницы Гродненской губернии И. Бычко-Машко и др. Кроме того, было издано много фольклорных и этнографических работ, которые не содержали напевов, но исследовали

\* Цит. по кн.: О. Лойко. Янка Купала (сер. «ЖЗЛ»). – М., 1982. – С. 140.

культуру белорусов – «Белорусский сборник» Е. Романова, «Белорусы» Я. Карского и др.

Большую работу по пропаганде белорусской народной песни провела в период между 1901 и 1916 гг. Музыкально-этнографическая комиссия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Ее члены собирали, обрабатывали, издавали и исполняли песни всех народов, населявших Россию. В состав комиссии входили С. Танеев, А. Гречанинов, Н. Римский-Корсаков и другие композиторы, фольклористы, этнографы. Руководил Комиссией ее создатель, известный своим сборником «Белорусские песни Минской губернии» Н. Янчук. Видную роль в изучении и пропаганде белорусской песни сыграл также музыковед А. Маслов. Собрание и изучение народной песни подготовило почву для создания национальной профессиональной белорусской музыки.

Композиторская деятельность в начале XX в. явилась частью общего процесса возрождения. Музыка композиторов тех лет укрепляла национально-самобытные черты, была связана с белорусской литературой, театром. Ведущими видами композиторской деятельности стали обработки народных песен – хоровые и сольные, вокальные произведения разных жанров, музыка к театральным постановкам.

Руководитель белорусского Виленского музыкально-драматического кружка *Людмир Роговский* (1881–1954), композитор и дирижер, окончивший Варшавскую консерваторию, работал хормейстером в Вильно в 1909–1912 гг. Положенное им на музыку стихотворение Я. Купалы «А хто там ідзе?» стало гимном белорусов. Летом 1912 г. на праздновании Ивана Купалы белорусы хором распевали эту песню, плывя на лодках по реке.

В наследии Л. Роговского 7 симфоний, 6 опер, 2 балета, симфонические поэмы и сюиты. Композитор писал музыку к спектаклям театра И. Буйницкого, явился автором программной «Белорусской сюиты» для симфонического оркестра с разработкой белорусских народных мелодий.

С 1925 г. Л. Роговского жил в Югославии.

*Константин Галковский* (1875–1963) – белорусский и литовский композитор, дирижер, педагог, окончил Петербургскую консерваторию, был учеником Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова. В 1909 г. он организовал в Вильно симфонический оркестр, в 1918 г. открыл там же музыкальную школу. В 1920–30-е гг. жил в Западной Беларуси. Со дня открытия Виленской консерватории в 1945 г. преподавал в ней.

Будучи плодовитым композитором, К. Галковский написал множество произведений разных жанров: оперы, музыкальные комедии, балет, сим-

фонию, камерно-инструментальные произведения, хоры, романсы. Вкладом в белорусскую музыку стали вокальные произведения Галковского: хоры, ансамбли на слова белорусских поэтов, обработки белорусских народных песен для голоса и фортепиано, мужских, женских и смешанных хоров, сюита для хора «Дуда», сюита для хора и симфонического оркестра «Каханне».

*Владимир Теравский* (1871–1938) – хоровой дирижер, композитор, фольклорист, в юности певший в знаменитой капелле Д. Агренева-Славянского, был известным музыкальным деятелем в Минске. Там в 1914 г. Теравский создал один из первых белорусских хоровых коллективов, который был в 1917 г. реорганизован в Белорусский народный хор. Хор Теравского концертировал в белорусских городах, участвовал в театральных постановках. В 1917–1920 гг. В. Теравский возглавлял музыкальную часть Первого белорусского товарищества драмы и комедии. В 1920–1935 гг. был хормейстером театра им. Я. Купалы (БДТ – 1), приняв участие в спектаклях «Павлинка», «На Купалле», «Сон на Кургане» и многих других, где использовались белорусские народные мелодии.

Композиторское творчество Теравского представляет множество обработок белорусских народных песен, романсы на слова белорусских поэтов – Я. Купалы, Я. Чарота, З. Бядули и др. Ему принадлежат сборники «Беларускі слоўнік с нотамі на тры галасы паводле народных мелодый» (1921), а также «Беларускі лірнік» (1922), куда вошли «Интернационал» в переводе на белорусский язык Я. Купалы, «А хто там ідзе?», «Белорусская марсельеза» и др.

*Михаил Анцев* (1865–1945) – педагог, хормейстер, музыкальный критик, окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции у Римского-Корсакова в 1894 г., с 1896 г. жил и работал в Витебске, где преподавал музыку и пение в школах, был редактором газеты «Витебские губернские ведомости», выступал как музыкальный и театральный критик.

В 1903 г. в Витебске вышел в свет труд М. Анцева «Методическая хрестоматия классного хорового пения для всех учебных заведений». В 1912 г. году хрестоматия была переиздана в Петербурге и получила статус классического пособия для изучения пения в церковно-приходских школах, низших училищах, младших и старших классах средних учебных заведений на территории всей Российской империи. Позже М. Анцев написал «Нотную терминологию», предназначенную для учителей школ как приложение к музыкальным учебникам, музыкальный справочник, который был широко распространен в учебных заведениях России.

После революции, в 1920 г. М., Анцев организовал Государственный хор при Витебском окружном музыкальном отделе. В этом же году принял участие в создании Витебской народной консерватории (реорганизованной потом в музыкальный техникум), где читал курс лекций по истории музыки, преподавал теоретические дисциплины. В 1925 г. написал «"40 мелодических упражнений" в 2-голосных канонах» для общеобразовательных школ», изданных Госиздатом в 1928 г., а в 1930 создал сборник песен «Зайчык-грайчык» для детских садов и младших классов общеобразовательных школ.

М. Анцев является автором хоров, литургий для смешанного хора, романсов, пьес для скрипки и фортепиано. Он сделал много обработок белорусских народных мелодий, написал песни на слова Я. Журбы, Я. Коласа, Я. Купалы, М. Чарота.

С начала 1930-х гг. М. Анцев жил в Москве.

Дореволюционный период музыкальной жизни городов Беларуси отличался большим подъемом *концертной и музыкально-театральной жизни* благодаря многочисленным гастроям столичных музыкантов.

Музыкально-драматические труппы и оперные товарищества из Москвы, Петербурга давали возможность любителям музыки слушать классические русские и зарубежные оперы. Силами гастролеров в белорусских городах ставились оперы «Жизнь за царя», «Русалка», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Царская невеста», «Демон», «Аскольдова могила», «Кармен», оперы Верди, Беллини, Маскани и др.

Среди знаменитых исполнителей, посещавших города Северо-Западного края – капелла Д. Агренева-Славянского, хор А. Архангельского, Велikorусский оркестр В. Андреева; пианисты И. Гофман, И. Сливинский, А. Зилоти, А. Есипова; скрипачи Л. Ауэр, С. Барцевич, М. Эрденко, виолончелист А. Вержбилович; певцы А. Касторский, Н. Фигнер, Ф. Шаляпин, А. Большка, Е. Мравина, А. Фострем и др.

В 1900-е гг. в белорусских городах появляются новые частные музыкальные учебные заведения и музыкальные курсы. Среди них – Минское музыкальное училище, открытое в 1907 г. скрипачом Натаном Рубинштейном. Н. Рубинштейн был известным в городе музыкантом, активным членом Товарищества друзей музыки, выступал в сольных и камерных концертах города и руководил симфоническим оркестром. Занятия в училище Н. Рубинштейна проводились на дневном и вечернем отделении по классу фортепиано, скрипки, виолончели, духовых инструментов, пения, изучалась теория музыки, гармония и сольфеджио. Преподаватели и учащиеся училища давали концерты в городе, в годы Первой мировой войны выступали в военных госпиталях, детских приютах.

Музыкальная культура Беларуси периода 1917–1932 гг. развивалась в новых политических условиях. Минск был центром большевистских организаций 2, 3 и 4 армий Западного фронта, т.к. в годы Первой мировой войны территория Беларуси являлась фронтовой полосой. Солдаты, вернувшиеся с фронта, революционизировали белорусское крестьянство. 26 октября 1917 г. Северо-Западным областным комитетом РСДРП(б) был создан Военно-Революционный комитет (ВРК) Беларуси и Западного фронта. ВРК были созданы также в Гомеле, Витебске, Орше, Слуцке. На протяжении 3,5 месяцев на территории Беларуси были проведены значительные культурные преобразования: открыли школы, клубы и т.д. Однако 18 февраля 1918 г. германские войска начали оккупацию Прибалтики и значительной части территории восточной Беларуси с Минском, и только после освобождения в декабре 1918 г. установилась советская власть. 1 января 1919 г. стало днем основания БССР.

С этого времени белорусское народно-песенное творчество обогащается новыми жанрами и тематикой. Значительное место начинают занимать революционные гимны, красноармейские походные песни, припевки, частушки, баллады о воинах-героях и красных командирах. Народные певцы опирались на фольклорный стиль дореволюционного времени, развивали традиции старых солдатских песен, лирических крестьянских песен, городского романа, при этом вносили новые обороты в мелодии.

В эти годы начинается массовое собиране и изучение белорусской народной песни – композиторами, руководителями кружков, учителями. Развивается красноармейская и клубная самодеятельность, устраиваются вечеринки со спектаклями, импровизированными концертами, создаются музыкально-драматические кружки, которые ставят драматические сцены, музыкально-литературные монтажи с революционными песнями, организовываются хоры красноармейцев, рабочих, исполняющих как народные песни, так и новые произведения композиторов-песенников.

Время 1923–1928 гг. вошло в историю государства как период, отмеченный процессом возрождения белорусской национальной культуры в новых политических и общественных условиях. В 1922 г. в Минске был создан центр возрождения и развития национальной науки и культуры – Инбелкульт (Институт белорусской культуры), в 1928 г. реорганизованный в Академию наук. Инбелкульт был первым в истории Беларуси многоотраслевым научно-исследовательским институтом. Институт разрабатывал также проблемы языкознания, белорусской литературы, искусства, истории, этнографии, фольклора. В 1926 г. он провел конференцию по реформе правописания и азбуки, издал много трудов: «Белорусско-русский сло-

варь», «Белорусский архив», «Очерки истории белорусской литературы», «Очерки истории белорусского искусства». В институте сотрудничали историк В. Игнатовский (президент), поэты Я. Купала, Я. Колас, Т. Гартный (Жилунович), этнограф Б. Эпимах-Шипилло, музыковед Ю. Дрейзин. В эти годы происходит необыкновенный взлет художественной деятельности во всех областях искусства, создаются творческие объединения литераторов: «Молодняк», «Узвышша», «Польмя» и др. Во всех областях творчества основополагающую роль играл национальный элемент.

В музыкальной культуре этих лет расширяется образовательно-просветительский процесс. Открываются народные консерватории в Витебске (1918), Гомеле (1919), Минске (1920), Бобруйске (1921). В Витебске директором народной консерватории был Н. Малько – известный дирижер, работавший до этого в Москве и Петербурге, а преподавателями – выпускники Петербургской консерватории (в том числе М. Анцев). В Гомельской народной консерватории было две формы обучения – для специалистов и для любителей. Учащиеся этих учебных заведений, вскоре реорганизованных в школы, давали систематические выступления в рабочих клубах, на открытых площадках, в парках, на массовых праздниках, устраивали концерты-митинги. В феврале 1919 г. на базе рабочей музыкальной студии открылась первая государственная музыкальная школа в Могилеве.

В 1924 г. открылся музыкальный техникум в Минске, ставший центром музыкальной жизни республики. Для преподавания в техникум были приглашены опытные педагоги-музыканты из Петербурга, Москвы, Киева: вокалисты В. Цветков и А. Боначич, пианист Г. Петров, скрипач С. Жив, дирижер И. Гитгарц, композитор Н. Аладов, музыковед Ю. Дрейзин и др.

В 1928 г. в Минском музыкальном техникуме под управлением дирижера И. Гитгарца в классе В. Цветкова подготовили оперу Ш. Гуно «Фауст», либретто которой было переведено на белорусский язык Ю. Дрейзиным. Маргариту пела Л. Александровская. После В. Цветкова оперный класс возглавил А. Боначич (в 1905–1928 гг. он был солистом московского Большого театра). Под его руководством учащиеся техникума подготовили оперы «Русалка» и «Севильский цирюльник» (также на белорусском языке). В 1930 г. оперный класс Минского музыкального техникума был реорганизован в Государственную студию оперы и балета, ставшую основой труппы оперного театра, который открылся в 1933 г.

В 1920-е гг. появляются первые оперы, написанные белорусскими композиторами: «Освобождение труда» Н. Чуркина, «Тарас на Парнасе» Н. Аладова, «Кухня святости» Е. Тикоцкого, а также историческая опера Н. Ровенского «Бронислава», интонационная основа которой формирова-

лась на музыкальном фольклоре Могилевщины. Наряду с операми создаются первые национальные произведения симфонической, камерно-инструментальной, вокальной музыки.

Одним из основоположников белорусской композиторской школы стал *Николай Николаевич Чуркин* (1969–1964). Он родился на Кавказе, в селении Джелал-Оглы (теперь город Степанаван в Армении), учился в Тифлисской военно-фельдшерской школе, а затем в Тифлисском музыкальном училище у видного русского композитора М. Ипполитова-Иванова, ученика Н. Римского-Корсакова. Окончив училище в 1892 г., Чуркин работал в Баку учителем музыки, руководил рабочими музыкальными кружками, учился заочно в рисовальных классах Петербургской академии художеств, собирал и записывал кавказский музыкальный фольклор.

В 1903 г. он переехал в Северо-Западный край, в г. Ковно (Каунас), где вел уроки рисования и черчения в ремесленном училище. С переездом в Вильно в 1905 г. деятельность Чуркина как фольклориста расширилась. Этому способствовало знакомство с этнографом Е. Романовым, в результате которого в седьмом выпуске «Белорусского сборника» Е. Романова, вышедшем в 1910 г., были опубликованы 53 народные песни и танца, записанные и обработанные Н. Чуркиным.

Когда в 1914 г. началась война, Чуркин переехал в Мстиславль и стал там работать в эвакуированной из Паневежиса учительской семинарии. После революции 1917 г. он руководил в Мстиславле рабочей и красноармейской самодеятельностью, создал хоры, оркестр. Тогда же у него возник замысел создания оперы на революционный сюжет. На либретто П. Шестакова в 1922 г. Чуркин пишет оперу *Освобождение труда*, которая была поставлена в Мстиславле силами местных самодеятельных артистов.

В 1924 г. Чуркина переводят в Могилев на должность преподавателя музыки, пения и методики Могилевского педагогического техникума. В Могилеве он живет и работает 11 лет вплоть до приглашения в Минск в 1935 г. Благодаря объединенным усилиям профессиональных и самодеятельных артистов и музыкантов в Городском театре Могилева 9 ноября 1924 г. была осуществлена постановка оперы «Освобождение труда» в 4-х действиях. Режиссером постановки стал Н. Анчаров, художником Н. Чуркин, дирижировал Я. Певзнер. Партитура оперы сгорела во время Великой Отечественной войны, но сохранилась рецензия на постановку Ю. Дрейзина, помещенная в местной газете «Соха и молот». В ней говорится о том, что музыкальный язык оперы песенный, доступен широким массам, герои – символичны: Работница, Свобода, Труд и т.д. Подобная стилистика была характерной для первых советских опер 1920-х гг.



В Могилеве композитор создает первое национальное симфоническое произведение – *Симфоньетту «Белорусские картинки»* Си-бемоль мажор (1925). Выдержанная в стиле ранних симфоний венского классицизма, написанная для классического парного состава оркестра, Симфоньетта, вместе с тем, полностью основана на белорусских народных мелодиях, каждая ее тема – фольклорная. Это жизнерадостное, светлое по характеру произведение, прозрачное по фактуре, мелодически рельефное и яркое, стало классикой белорусской музыки.

Под впечатлением концерта Всеукраинского государственного смычкового квартета им. Жана Батиста Вильома, выступавшего в Могилеве, Чуркин создает *Калыханку* – первый белорусский струнный квартет. В основе музыки этой пьесы – напевы двух белорусских народных колыбельных – «Не хадзі, коцік» и «Люлі, люлі, спаткі». Изящество композиторской техники, органичное сочетание традиций русской музыкальной классики (в частности, А. Лядова) с национальным мелосом свидетельствует о высоких художественных достоинствах наполненной нежным лиризмом музыки этого произведения. Жанр струнного квартета занял особое место в творчестве Чуркина, им было написано 11 квартетов.

Творческое наследие композитора включает еще две симфоньетты, радиооперу для детей «Рукавичка», записанную на Белорусском радио в 1948 г., оперу «Раскіданае гняздо» по поэме Я. Купалы, музыкальные комедии «Кок-сагыз» (поставлена силами художественной самодеятельности Горещкой сельскохозяйственной академии в 1939 г.) и «Песня Березины» (поставлена в Бобруйске в 1947 г.). Кроме того – сюиты и пьесы для симфонического и духового оркестра, фортепианные пьесы для учащихся детских музыкальных школ, песни для хора и для голоса с фортепиано (преимущественно на стихи белорусских поэтов), многочисленные обработки народных песен и танцев.

Неоценим вклад композитора в белорусскую фольклористику: Чуркиным было издано три сборника белорусских песен и танцев (в 1910, 1949 и 1959 гг.). Собираением, записью, обработкой и изучением фольклора он занимался с молодых лет до конца своей долгой жизни, ему принадлежит более 3000 записей народных песен и танцев – белорусских, польских, литовских, грузинских, армянских, азербайджанских, таджикских.

Будучи также музыкантом-педагогом, Чуркин явился автором таких пособий, как «Нотная азбука», «Некоторые советы изучающим пение», «Самоучитель для семиструнной гитары».

Значительную роль в создании национальной композиторской школы сыграл *Николай Ильич Аладов* (1890–1972), приглашенный в 1924 г. в Минск для преподавания в Минском музыкальном техникуме.

Н. Аладов родился в Петербурге. Частным образом занимаясь с учеником Н.А. Римского-Корсакова, композитором и этнографом Я.В. Прохоровым, он экстерном сдал экзамены за курс обучения по композиции в Петербургской консерватории. Первые произведения композитора прозвучали на собраниях Беляевского кружка. Н. Аладов являлся также членом «Общества друзей музыки», возглавляемым музыковедом Н.Ф. Финдейзенем.

В 1919 г. после военной службы во Владимире Аладов переехал в Казань, где преподавал в Восточной консерватории, там он осуществил обработки марийских и чувашских песен для голоса с фортепиано, написал свою Первую симфонию.

В 1923 г. композитора пригласили в Москву для работы в Государственном институте музыкальной науки (ГИМН). Институт ставил задачу собирания, изучения, обработки и пропаганды народных песен всего многонационального Советского Союза. В ГИМНе, где работали видные фольклористы, этнографы и композиторы. Аладов занимался гармонизацией белорусских народных песен. Обработки Аладова, сделанные в ту пору, издавались в Белоруссии в 1928 и 1930 гг. В Москве композитор познакомился с Янкой Купалой. Стихи поэта вдохновили его на создание цикла из 5 романсов на стихи Я. Купалы. В музыке наиболее популярных романсов этого цикла – «Сасонка» и «Лета» – ощущается белорусский национальный колорит. Работа Аладова над белорусским фольклором и создание романсов на стихи Я. Купалы имели решающее значение для его дальнейшей судьбы. Имя композитора становится известным в Минске, куда его приглашают для работы в музыкальном техникуме, открывшемся в октябре 1924 г. Там Н. Аладов стал преподавать музыкально-теоретические предметы, а с 1928 г. вел класс композиции. У него учились будущие композиторы Н. Соколовский, А. Богатырев, В. Оловников, С. Сендерей; теоретики – Ю. Летецкий, Г. Мигай, С. Нисневич и др.

В мае 1925 г. на концерте камерной музыки в техникуме был впервые исполнен его Фортепианный квинтет До мажор. В основе всех тем Квинтета – мелодии белорусских народных песен. Квинтет Аладова положил начало белорусской национальной камерно-инструментальной музыке.

В 1927 г. композитор окончил написание комической оперы «Тарас на Парнасе» на либретто Ю. Дрейзина по мотивам белорусских сатирических поэм конца XVIII – начала XIX в. «Тарас на Парнасе» и «Энеида навыворот». Композитор широко использовал в опере белорусский музыкальный фольклор (как народные песни, так и танцы): «Кума мая, кумачка», «Сва-ток», «Мяцеліца», «Крыжачок», «Плясуха», «Лявоніха». Принцип подачи

народных тем в произведении близок сольным и хоровым обработкам народных песен белорусских композиторов 1920-х гг.

Творчество Н. Аладова 1930-х гг. явилось следующим этапом в его биографии. Он работает в Белорусской государственной консерватории после ее открытия в 1932 г., создает множество произведений в разных жанрах. Среди них вокально-симфоническая поэма для солистов, хора и оркестра на слова Я. Купалы «Над ракой Арэсай». В ней композитор затрагивает одну из важных тем, получивших центральное место в белорусском искусстве и литературе начала 1930-х гг. – тему коллективизации белорусской деревни. «Над ракой Арэсай» – первое белорусское вокально-симфоническое произведение, созданное на основе национальной поэзии.

В годы Великой Отечественной войны Н. Аладов, находясь в эвакуации в Саратове, работал в консерватории, а в 1943 г. переехал в Москву, где в должности ответственного секретаря Союза композиторов принимает активное участие в возобновлении деятельности белорусской композиторской организации. Летом 1944 г. композитор вернулся в освобожденный Минск и стал вести работу по восстановлению Белорусской государственной консерватории, где оставался на должности директора до 1948 г. С 1946 г. Н. Аладов становится профессором класса композиции. Из его класса вышли И. Ронькин, Р. Бутвиловский, Ф. Пыталев, А. Зарубко и др.

Творчество Аладова в послевоенный период отразило события и образы Великой Отечественной войны. В 1947 г. им была закончена опера «Андрей Костеня» на либретто П. Глебки. Прообразом главного героя оперы явился легендарный подпольщик Константин Заслонов.

Н. Аладов был необыкновенно плодовитым композитором, работающим во всех жанрах. Однако ведущей в его творчестве была область симфонической музыки. Аладов явился автором 10 симфоний и множества других симфонических произведений, в том числе программных. Много создано композитором в области камерно-инструментальной музыки: огромное количество самых разнообразных ансамблей и сольных произведений для струнных и духовых инструментов. Аладову принадлежит также множество обработок белорусских народных песен, он написал сотни романсов, хоров, массовых песен.

*Григорий Константинович Пукст* (1900–1960) также начинал свою деятельность в 1920-е гг. Он родился в Гомеле в семье железнодорожника, учился в Гомельском техническом училище. Обладая прекрасными природными музыкальными данными, участвовал в самодеятельности: пел в хоре, играл в оркестре народных инструментов железнодорожников, стал

сочинять музыку («Марш железнодорожников» и др.). Заметив способности Пукста, его направили на должность инструктора политпросвещения, и он организовал самодеятельные кружки почти во всех отделениях и службах Гомельского железнодорожного узла, многими из которых руководил сам.

В 1923 г. Пукст был принят в Московскую консерваторию в класс теории музыки и педагогики, где изучал гармонию, контрапункт и фугу у профессора Г. Конюса. После окончания консерватории в 1928 г. стал работать учителем музыки в Гомеле, преподавал в Омском музыкальном техникуме, а с 1932 г. работал педагогом и заведующим учебной частью в Гомельском музыкальном техникуме.

В 1920-е гг. композитор написал много массовых песен, хоров, романсов. В своих вокальных произведениях он опирался на интонации белорусской народной лирической песни. Романсы Пукста, благодаря простоте и напевности вокальной партии и скромности фортепианного сопровождения, близки песне.

Автор трех опер («Машека», «Маринка», «Свитезянка»), шести симфоний, ряда вокально-симфонических произведений, множества романсов и песен, Пукст обладал ярким мелодическим дарованием. Национальная самобытность его произведений, простота и доступность музыкального языка в сочетании с высоким композиторским профессионализмом ставят Г. Пукста в ряд лучших белорусских композиторов.

Политика белорусизации сыграла важную роль в формировании профессиональной композиторской школы Беларуси с установкой на освоение национального фольклора и сохранение традиций русской музыкальной классики XIX в. Но в конце 1920-х – начале 1930-х гг. политическая ситуация резко изменилась. Национальные особенности культурной жизни республики, сложившиеся в ходе белорусизации, не вызывали одобрения со стороны руководства СССР, в котором устанавливался тоталитарный режим и укреплялось стремление унифицировать политическую, общественную и культурную жизнь на территории всего государства. В БССР началась борьба с представителями интеллигенции, продолжавшими вести национальную линию в культуре и искусстве. Более 800 участников белорусского национального движения были репрессированы. С начала 1930-х гг. в музыкальном искусстве Беларуси начинается новый период.

#### *Темы семинарских занятий*

1. Н. Чуркин. Симфоньетта «Белорусские картинки».
2. Н. Аладов. Опера «Тарас на Парнасе».

3. Педагогическая деятельность М. Анцева.
4. Музыкально-критическая и общественная деятельность Ю. Дрейзина.

### **Вопросы**

1. Назовите белорусских деятелей, сыгравших важную роль в формировании национального музыкального искусства.
2. Расскажите о музыкальной жизни вашего города в 1920-е гг.

### **Рекомендуемая литература**

- Дубкова, Т.А.* Белорусская симфония. – Минск, 1974.
- Журавлев, Д.* Большая дорога: народный артист БССР Н.Н. Чуркин. – Минск, 1964.
- Кулешова, Г.* Николай Ильич Аладов. Очерк жизни и творчества. – Л., 1970.
- Кулешова, Г.Г.* Белорусская советская опера. – Минск, 1967.
- Марозава, В. П.* Дрэйзін у Магілёве // Мастацтва. – 1995. – № 6. – С. 20–23.
- Марозава, В.* Музыкальная калыска Магілёўшчыны // Мастацтва. – 1999. – № 12. – С. 46–48.
- Марозава, В.* Пяць гадоў з музычнага жыцця Магілёва // Мастацтва. – 2001. – № 9. – С. 47–49.
- Марціновіч, А.* Ігнат Буйніцкі: з кагорты першапраходцаў. – Минск, 2013.
- Мдивани Т.Г., Гудей-Каццальян В.Г.* Композиторы Беларусі. – Минск, 2014.
- Музычны тэатр Беларусі: 1917–1959 / Г.Р. Куляшова, Т.А. Дубкова, Н.А. Юўчанка [і інш.]. – Минск, 1993.

## БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА СОЦРЕАЛИЗМА (1932–1945 гг.)

В белорусском музыкальном искусстве 1930-х – конца 1950-х гг. происходят процессы, характерные для всей советской культуры. В искусстве утверждается стиль, названный социалистическим реализмом (соцреализмом).

Начало нового периода отмечено постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. Постановление запрещало организацию каких-либо творческих кружков, объединений и определяло создание единых союзов – писателей, театральных деятелей, композиторов. В 1932 г. начал свою деятельность Союз писателей БССР, в который входила секция композиторов, а в 1938 г. был создан Союз композиторов БССР. В 1934 г. состоялась Первая Всебелорусская конференция композиторов, которая определила основные творческие задачи: изучение жизни народа, творческие командировки музыкантов, шефство над частями Красной Армии, колхозами, совхозами и т.д.

В 1932 г. открылась Белорусская государственная консерватория. В довоенное время консерватория сделала 5 выпусков исполнителей и 2 выпуска теоретико-композиторского факультета. Для создания в ней композиторского отделения в 1933 г. был приглашен русский композитор, ученик Н.А. Римского-Корсакова *Василий Андреевич Золотарев* (1873–1964), возглавивший кафедру истории, теории и композиции. В. Золотарев был известен как автор оперы «Декабристы», поставленной в Большом театре в Москве в 1925 г., симфонической музыки, романсов, хоров, кантат. В классе В. Золотарева учились первые композиторы, получившие образование в Белорусской государственной консерватории: А. Богатырев, П. Подковыров, Д. Абелиович, В. Оловников, М. Крошнер, Д. Лукас и др. Бывший участник Беляевского кружка в Петербурге прививал своим ученикам лучшие принципы русской классической композиторской школы.

В 1933 г. на базе Государственной оперной студии открылся Белорусский театр оперы и балета. В конце 1930 гг. в нем были поставлены оперы белорусских композиторов – «Кветка шчасця» А. Туренкова, «Міхась Падгорны» Е. Тикоцкого, «У пушчах Палесся» А. Богатырева, а также первый белорусский балет – «Соловей» М. Крошнера.

*Алексей Евлампиевич Туренков* (1886–1958) родился в Петербурге, где окончил регентские курсы при Императорской Придворной певческой капелле и Петербургскую консерваторию по классу композиции у А. Лядова. В годы Первой мировой войны Туренков воевал на территории Беларуси,

где и остался после демобилизации. Жил сначала в Гомеле, где преподавал, а потом в Минске. Главными жанрами творчества композитора стали опера и духовная музыка. Однако духовные сочинения Туренкова не исполнялись до конца 1980-х гг. по причине политики атеизма в годы советской власти.

«Кветка шчасця» (1940) на либретто В. Борисевича и П. Бровки по драме М. Чарота «На Купалле» стала первой оперой композитора. Драма-тургия оперы основана на смене вокально-танцевальных сцен, которые являются фоном для раскрытия драматических взаимоотношений крестьянской девушки Надейки, пана Конрада и брата Надейки Андрея. В произведении широко использованы купальские белорусские народные песни, в фантастических сценах наследуются традиции Римского-Корсакова.

*Евгений Карлович Тикоцкий* (1893–1970) – автор опер «Міхась Падгорны», «Алеся» («Дзяўчына з Палесся»), «Анна Громова», музыкальной комедии «Кухня святости», а также 6 симфоний, инструментальных концертов, камерно-инструментальных произведений для различных составов, вокально-симфонических произведений, хоров, романсов, песен, обработок народной музыки, музыки к спектаклям и кинофильмам.

Е. Тикоцкий родился в Петербурге в семье контр-адмирала, получил широкое образование: с 1902 по 1914 г. он учился в Кронштадском гимназическом пансионе, затем в реальном училище в Царском Селе, Психоневрологическом институте и в Петербургском университете на природо-ведческом отделении физико-математического факультета. Музыкальное образование он получал параллельно сначала дома, а потом в частном Петербургском музыкальном училище З. Бонч-Бруевича.

С 1915 г. Тикоцкий проходил военную службу после учебы во Владимирском военном училище в Финляндском пехотном полку, а с 1918 г. – в Красной Армии, принимал участие в освобождении белорусских городов от белополяков. Находясь на службе, Тикоцкий организовал армейскую художественную самодеятельность, сам выступал как солист, аккомпаниатор, сочинял музыку. В 1920 г. он написал героическую поэму для чтеца с фортепиано «Буревестник» на слова М. Горького.

В 1924 г. композитор, демобилизовавшись из армии, остался в Бобруйске и посвятил себя музыкально-просветительской и творческой деятельности. В 1927 г. он становится одним из основателей музыкальной школы в Бобруйске, где в течение нескольких лет работает заведующим учебной частью и педагогом. В 1934 г. по запросу Белорусского радиокомитета Тикоцкий переезжает в Минск на должность композитора радио. Он начинает работать над оперой «Міхась Падгорны» и Второй симфони-

ей. 10 мая 1939 г. премьерой оперы «Михась Падгорны» открылось здание Белорусского театра оперы и балета на Троицкой горе.

В годы Отечественной войны Тикоцкий жил в эвакуации в Уфе, Горьком, Москве. Композитор в это время работал над оперой «Алеся» на либретто П. Бровки, написал баллады «Клятва партизан» и «Перепелочка». Белорусские оперные певцы, находясь в эвакуации в Горьком (Нижний Новгород), разучили партии оперы «Алеся» о героической борьбе белорусских партизан с оккупантами, а затем летом 1944 г. в только что освобожденном Минске, в Доме офицеров состоялась премьера спектакля. Позже композитор работал над несколькими редакциями этой оперы. В четвертой редакции появилось новое название – «Дзяўчына з Палесся». Опера с успехом была показана на второй Декаде белорусского искусства в Москве в 1955 г.

Послевоенный период был самым плодотворным в биографии композитора. Тикоцкий много сочинял, работал художественным руководителем Белорусской государственной филармонии, педагогом музыкальной школы-десятилетки, консультировал творчество самодеятельных композиторов, писал статьи, выступал по радио. На протяжении 13 лет (с 1950 по 1963 г.) он возглавлял Союз композиторов Белоруссии.

Главной задачей творчества композитора стало отражение современности с образами борьбы, преодоления, жизнеутверждения. Творчество Тикоцкого началось в революционные годы, что сформировало особенности музыкального языка его произведений, в котором ощущается сильное влияние стилистики революционной и массовой песни. В драматургических и композиционных решениях композитор следовал традициям классической музыки.

*Михаил Ефимович Крошнер* (1900–1942) родился в Киеве. Занимался в Киевской консерватории как пианист у Ф. Блуменфельда и в музыкальном училище им. А. Скрябина в Москве. В 1930 г. для совершенствования композиторского мастерства комсомольская организация Тюмени направила его в Свердловскую консерваторию в класс композиции В. Золотарева. В 1933 г. вместе с профессором Крошнер переехал в Минск, где продолжал учебу в консерватории и параллельно работал концертмейстером балета в Белорусском государственном театре оперы и балета. Здесь он написал балет «Соловей» по одноименной повести З. Бядули, где впервые белорусский народный танец стал основой сценического действия и драматургии балетного спектакля. Премьера балета состоялась на сцене Одесского государственного театра оперы и балета в 1938 г. Через год «Соловей» был поставлен в Минске, а затем был показан на сцене Большого



театра Союза ССР во время первой Декады белорусской литературы и искусства в Москве в 1940 г.

Судьба композитора оказалась трагической. В годы Отечественной войны М. Крошнер погиб в Минском гетто, погибли также все его произведения – романсы, обработки белорусских и еврейских песен, партитура балета «Соловей».

*Анатолий Васильевич Богатырев* (1913–2003) был одним из первых композиторов, получивших образование в Белорусской консерватории. Его творчество этого периода отличается жанровым многообразием: 2 оперы («В пущах Полесья» и «Надежда Дурова»), оратория «Битва за Беларусь», 5 кантат («Сказка о Медведихе», «Беларускім партызанам», «Беларусь», «Беларускія песні», «Малюнкі роднага краю»); 2 симфонии, концерты для виолончели с оркестром и для контрабаса с оркестром, камерно-инструментальные произведения; хоры, романсы, 11 вокальных циклов, около 100 хоровых и вокальных обработок белорусских народных песен; музыка к театральным постановкам и кинофильмам.

А. Богатырев родился в Витебске в семье учителей. Учился в Витебской музыкальной школе по классу фортепиано. Сочинять стал с 10 лет. В 1930 г. поступил в Минский Музыкальный техникум в класс композиции Н. Аладова. В это же время работал концертмейстером в оперной студии, в Театре оперы и балета. С 1932 по 1937 г. учился в Белорусской государственной консерватории по классу композиции профессора В.А. Золотарева. С 1938 по 1949 г. был председателем правления Союза композиторов БССР. Самыми значительными произведениями Богатырева в довоенное время стали его дипломная работа – кантата «Сказ о Медведихе» на слова Пушкина и опера «У пущах Палесья».

В годы войны композитор находился в эвакуации в Москве и Свердловске. Тогда были написаны кантаты «Беларускім партызанам» на слова Я. Купалы и «Ленинградцы» на слова народного акына Джамбула. В Свердловске Богатырев работал проректором Свердловской консерватории два неполных учебных года, после чего был вызван в Москву для возобновления деятельности Союза композиторов БССР. В 1944 г. композитор вернулся в Минск.

В 1948 г. Богатырев начал в Белорусской консерватории свою педагогическую деятельность, которая длилась до конца его долгой жизни (с 1948 по 1962 г. он был ректором консерватории). Из класса Богатырева вышли многие белорусские композиторы: Г. Вагнер, Е. Глебов, А. Мдивани, И. Лученок, Ю. Семеняка, Д. Смольский, С. Кортес, Г. Сурус, В. Будник, В. Войтик, Л. Захлевный, В. Солтан, Н. Литвин, П. Альхимович и др.

Богатырев работал почти во всех классических жанрах крупной и малой формы. Однако приоритет в его творчестве принадлежит вокальной музыке: опере, вокально-симфоническим сочинениям, хорам, романсам. Романс стал «сквозным» жанром в творчестве композитора. В его вокальных произведениях на стихи Пушкина, Лермонтова, Шекспира, Ахматовой раскрывается тонкое проникновение в особенности поэтического мира каждого автора. Главным выразительным средством в музыке Богатырева стала мелодия. Мелодический язык композитора органично вбирает интонационность белорусского музыкального фольклора.

Опера «У пушчах Палесся» на либретто Е. Романовича по повести Я. Коласа «Дрыгва», завершенная композитором в 1939 г., стала одним из его первых крупных сочинений. Наряду с операми «Кветка шчасця» А. Туренкова и «Міхась Падгорны» Е. Тикоцкого она сыграла важную роль на пути становления белорусской национальной оперы. «У пушчах Палесся» получила высокую оценку в 1940 г. после успешной премьеры на первой Декаде белорусской литературы и искусства в Москве. Богатырев, один из немногих молодых композиторов, был удостоен за оперу Сталинской премии. Следуя в этом произведении установкам соцреализма, композитор, вместе с тем, смог избежать условности героико-патриотической оперы, постичь художественный смысл произведения, верно передать национальный характер и дух времени.

Первый выпуск Белорусской консерватории в 1937 г. дал возможность открытия Белорусской государственной филармонии, где стали работать ее выпускники и педагоги: пианисты Г. Шершевский, М. Бергер, А. Клунов, скрипач А. Амитон, цимбалисты И. Жинович и А. Остромецкий, певица Л. Ручьева и др. Были созданы государственные филармонические коллективы: симфонический оркестр, оркестр народных инструментов, хоровая капелла, ансамбль белорусской песни и танца, струнный квартет, вокальный квартет.

Композиторами очень интенсивно разрабатывались ведущие жанры и осваивались жанры новые: симфоническая и вокально-симфоническая поэма (Н. Аладов), инструментальный концерт (А. Клунов), инструментальное трио (Е. Тикоцкий). В музыке предвоенного десятилетия в произведениях на тему Октябрьской революции, гражданской войны разрабатывается героическая тематика; расширяется методика разработки в использовании фольклора (отход от точного цитирования); интонационный склад музыки расширяется за счет новых пластов народной музыки и стилистики массовых песен; происходит дальнейшее освоение традиционных драматургических норм музыки.

Деятельность белорусских композиторов периода соцреализма отражала характерные черты общего процесса художественного творчества в советской культуре, отличавшейся идеологической и стилиевой унификацией. Такими чертами стали:

- идеологизация образов, выработка трафаретной «советской» тематики;
- ориентация на устойчивые традиции русской музыки XIX в.;
- опора на песенные принципы в музыкальном тематизме, драматургии, форме;
- господство «фольклорного» мелоса;
- объективный метод отражения образов и сюжета.

В области теории музыки в эти годы делаются первые шаги, преподаватели консерватории пишут учебники. Так, появляются «Элементарная теория музыки» М. Матисона, «Школа игры на цимбалах» И. Жиновича, «Школа игры на контрабасе» И. Солодченко, «Школа игры на ударных инструментах» С. Марковского. Интенсивно работает музыкальная критика: в журналах и газетах публикуются рецензии на концерты и спектакли, биографические сведения о композиторах, высказывания композиторов о своих произведениях. В печати выступают музыковеды Ю. Дрейзин, Б. Смольский, И. Нисневич, С. Нисневич, М. Зинчук, композиторы Н. Аладов, А. Богатырев, М. Крошнер, А. Туренков, Е. Тикоцкий, П. Подковыров.

В довоенные годы начала проводиться систематическая работа по сбору и изучению народной песни, стали организовываться фольклорные экспедиции Академии наук, консерватории, Союза композиторов. Самыми активными собирателями фольклора были Н. Чуркин, Н. Соколовский, И. Любан, Г. Цитович, Г. Ширма.

На 1930-е гг. приходится широкое развертывание художественной самодеятельности. В колхозах создаются хоры, в практике которых родились колхозные песни: например, в деревне Большое Подлесье Брестской области хор под руководством Г. Цитовича, в деревне Озерщина Гомельской области – хор Т. Лопатиной и др. Создаются Дома народного творчества, организовываются олимпиады и фестивали художественной самодеятельности. При заводах, фабриках, вузах открываются Дома культуры с кружками для любителей художественного творчества, при них создаются музыкальные коллективы, ставятся музыкальные спектакли (примером может служить постановка оперетт «Запорожец за Дунаем», «Кок-сагыз» в Белорусской сельскохозяйственной академии в Горках). В 1940 г. на Первой декаде белорусской литературы и искусства в Москве выступают не только профессиональные артисты, но и народные исполнители.

В этот период происходит формирование национальной симфонической школы. Ее признаками становятся опора на традиции русского симфонизма XIX в. (М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, А. Бородин), белорусская интонационность, использование не только фольклорных цитат, но и опосредованное воплощение народного музыкального материала. Среди лучших произведений белорусской симфонической музыки 1930-х гг. – Симфония № 4 «Беларусь» В. Золотарева (1934), его же «Белорусская танцевальная сюита» (1937), Симфоньетта До мажор Н. Аладова (1936).

В предвоенное 10-летие широко разворачивается деятельность белорусских композиторов в области вокальных жанров: обработка народной песни, массовая песня, хоры, кантата, сольная песня, романс. В жанре обработки народной песни наступает новый этап: выразительные средства расширяются за счет развитого многоголосия, богатства гармонических красок, многообразия фортепианной фактуры, повышения авторского начала. Показательным в этом плане являются циклы «Девять белорусских народных песен для мужского хора» и «Контрасты» для голоса и оркестра и В. Золотарева.

Создание жанра массовой песни в белорусской музыке приходится на первую половину 1930-х гг., что связано в первую очередь с именем Г. Пукста. Во второй половине этого десятилетия белорусскими композиторами проводится систематическая работа по созданию массовых песен, мелодические истоки которой – в народной песне. Среди самых популярных массовых песен тех лет – «Бывайце здаровы» И. Любана на слова А. Русака, «Вечарынка ў калгасе» Я. Полонского на слова Я. Купалы, «Ой, шуми ты, радуйся, беларускі бор» В. Ефимова на слова П. Бровки.

Произведения для хора и оркестра тех лет представлены разными жанрами. Это, например, «Поэма о Красной Армии» Г. Пукста, в которой ряд массовых песен объединяется общей темой, «Красноармейская плясовая сюита» В. Золотарева с использованием русских и белорусских тем, вокально-симфоническая поэма «Над ракой Арэсай» Н. Аладова, в которой используются интонации крестьянского мелоса и попевок массовых песен. Достижениями в этой области стали кантата «Сказка о Медведихе» А. Богатырева, баллада «Воевода» П. Подковырова, кантата «Утопленница» М. Крошнера.

На формирование жанров песни и романса оказала влияние национальная поэзия, в особенности творчество Я. Купалы. На слова Купалы были написаны романсы «Сонцу» А. Богатырева; «Не судзіла доля» Г. Пукста; «А зязюля кукавала» П. Подковырова; песни Н. Чуркина

«Я калгасніца», «Ты з Заходняй, я з Усходняй»; «Песня трактарысткі» А. Туренкова; «На нашым полі» Я. Полонского. Были созданы и детские песни: «Хлопчык і лётчык» Е. Тикоцкого на сл. Я. Купалы, ряд песен Подковырова на слова С. Маршака. Е. Тикоцкий разрабатывал жанр монолога: «Самолет “Максим Горький”» на слова Я. Купалы, «Монолог скупого рыцаря» с оркестром из маленькой трагедии А. Пушкина. Композиторы пишут романсы на стихи А. Пушкина (Н. Аладов, П. Подковыров, М. Крошнер), М. Лермонтова (А. Богатырев, М. Крошнер).

В годы Великой Отечественной войны деятельность белорусских музыкантов была не только интенсивной, но и обрела новые формы. Музыканты-исполнители выступали на фронтах в составе концертных бригад, композиторы трудились в эвакуации (Н. Чуркин – в Таджикистане, Е. Тикоцкий – в Башкирии, Н. Аладов – в Саратове, М. Шнейдерман – в Казахстане). Белорусский ансамбль песни и танца выступал в Сибири, на Урале, в Средней Азии, Азербайджане. Ансамбль Белорусского военного округа давал концерты во фронтовой полосе, дошел с советскими войсками до Восточной Пруссии.

В центре внимания композиторов Беларуси в то время находилась тема войны, подвиги героев и, в особенности – борьба белорусских партизан. Так, в 1942 г. в Москве прозвучала кантата А. Богатырева на слова Я. Купалы «Беларускім партызанам», Н. Аладов написал симфоническую поэму «Из дневника партизана». Партизанская тема звучит в Фортепианном трио А. Богатырева, во Второй симфонии Г. Пукста. А в белорусском фольклоре рождается новый жанр – партизанская песня, который определил стилистику многих массовых песен военного времени.

### *Темы семинарских занятий*

1. А. Богатырев. Опера «У пушчах Палесся».
2. Е. Тикоцкий. Оперы «Міхась Падгорны», «Алеся».
3. А. Богатырев. Кантаты «Сказка о медведихе», «Беларускім партызанам».

### *Вопросы*

1. Какие принципы письма отличают Симфоньетту «Белорусские картинки» Н. Чуркина (1925) и Симфоньетту До мажор Н. Аладова (1936)? Как это связано с общим развитием белорусской музыки?
2. Какие жанры в 1930–1945 гг. в белорусской музыке оказались еще недостаточно развитыми? Объясните возможные причины.

### ***Рекомендуемая литература***

*Дубкова, Т.А.* Анатолий Богатырев. – Минск, 1972.

*Дубкова, Т.А.* Беларуская сімфонія. – Мінск, 1974.

*Журавлев, Д.* Союз композиторов БССР : краткий биографический справочник. – Минск, 1978.

*Золотарев, В.* Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах : автобиографический очерк. – М., 1957.

*Кулешова, Г.Г.* Белорусская советская опера. – Минск, 1967.

Музычны тэатр Беларусі: 1917 – 1959 / Г.Р. Куляшова, Т.А. Дубкова, Н.А. Юўчанка [і інш.]. – Мінск, 1993.

*Мдивани Т.Г., Гудей-Капцальян В.Г.* Композиторы Беларусі. – Минск, 2014.

*Нісневіч, С.Г.* Яўген Цікоцкі. – Мінск, 1972.

*Нісневіч, С.* В.А. Золотарев. – М., 1964.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СОЦРЕАЛИЗМА (1945 – 1950-е гг.)

Период послевоенного времени до конца 1950-х гг. в советском искусстве отличался противоречивостью: с одной стороны, наблюдался подъем творческих сил, активизация всех видов художественного творчества, с другой – замкнутость культурного процесса в тоталитарном государстве, когда идеология партийного руководства тормозила развитие культуры. Драматическую роль для музыкального искусства сыграло Постановление ЦК ВКП (б) от 23 февраля 1948 г. «Об опере В. Мурадели “Великая дружба”», содержащее жесткую критику творчества лучших композиторов страны – Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Хачатуряна и обвинившее их в «формализме».

В белорусской музыке отразились общие тенденции советского искусства. Белорусские композиторы в этот период создали большое количество произведений в разных жанрах. В симфонической музыке самыми яркими из них стали Третья и Четвертая симфонии Е. Тикоцкого, Третья симфония А. Аладова, Концерт-поэма для скрипки с оркестром П. Подковырова, Концерт для цимбал с оркестром народных инструментов и Первый концерт для фортепиано с оркестром Д. Каминского, симфонические поэмы «Партизанская быль» и «Нарочь» В. Оловникова. Достижениями музыкального театра стали оперы «Дзяўчына з Палесся» Е. Тикоцкого, «Надежда Дурова» А. Богатырева, «Яснае світанне» А. Туренкова, балет «Князь-озеро» В. Золотарева. Вокально-симфоническая музыка обогатилась кантатами «Беларусь» А. Богатырева, «40 год» Н. Аладова, «Поля степные» И. Кузнецова.

Вместе с тем, в состоянии белорусской музыки было немало недостатков, в частности: появление слабых, малосодержательных произведений, которые не закрепились в репертуаре; недооценка некоторыми композиторами роли профессионального мастерства; упрощенное понимание проблемы реализма и народности; стремление к внешней «парадности» музыки. К негативным сторонам можно отнести также преобладание внешне-иллюстративного метода, ограниченность образного содержания («теория бесконфликтности»).

В эти годы музыкальное искусство обогащается новыми темами: Великой Отечественной войны, дружбы народов, борьбы за мир. Расширяется тематика и образный диапазон *оперного жанра*. Появляются исторические оперы («Надежда Дурова» А. Богатырева, «Кастусь Калиновский» Д. Лукаса), героико-психологическая музыкальная драма («Андрей Ко-

стения» Н. Аладова), детская опера («Маринка» Г. Пукста). При сохранении основных эстетико-стилевых ракурсов белорусского оперного театра 1930-х гг. в новых операх укрепляется роль речитативного элемента, обогащается интонационный склад, большей разносторонностью отличается драматургия.

В опере *Андрей Костеня* Н. Аладова (1946), где прототипом главного персонажа стал герой Отечественной войны Константин Заслонов, можно отметить жизненную правдивость, богатство мелодического языка, воплощение оперных принципов Мусоргского: ариозно-декламационный стиль, динамичные народные сцены, лейтмотивы.

*Надежда Дурова* А. Богатырева (1946) – лирико-героическая опера-повесть на исторической основе. В ней синтезируются черты лирической оперы, исторической хроники и народной музыкальной драмы. Важную роль в опере играют хоры, есть множество симфонических эпизодов, в том числе – героико-патриотическая картина «Бородинский бой». Произведение отличается рельефностью музыкально-сценических характеристик героев, мелодизмом арий, ансамблей и хоров. Однако в этой опере экспозиционное изложение преобладает над разработочным, недостает сквозного развития, имеются и некоторые другие драматургические недочеты, что не позволило спектаклю задержаться в репертуаре театра.

Опера *«Маринка»* Г. Пукста, поставленная в 1955 г., стала первой национальной детской оперой. Написанная по поэме Эди Огнецвет «Песня пра піянерскі сцяг», она основана на подлинной истории о том, как пионеры помогли партизанам в годы войны, как сохранили знамя своей дружины. Прототипом главной героини стала школьница Марина Голофеева. Драматургия оперы основана на завершенных вокальных формах, наличие лейтмотивов создает сквозную линию развития, есть ряд колоритных оркестровых эпизодов, увлекательная балетная сцена с танцем белочек, пионерской полькой и другими танцами (в сцене «Сон Маринки»), хоры партизан, колхозников, пионеров. Музыка оперы отличается ярким мелодизмом, национальным стилем (композитор включает две подлинные народных мелодии), интонационностью советских массовых песен.

Одним из достижений белорусского оперного театра послевоенных лет стала лирико-эпическая опера на исторический сюжет *Кастусь Калиновский* Д. Лукаса, поставленная в 1947 г. Большую роль играют в опере хоры, в основе которых – белорусский и русский мелос. Наиболее ярко и многогранно охарактеризован Кастусь Калиновский: популярными стали его арии, драматические монологи, баллада.



Среди оперных произведений 1950-х гг. выделяется опера *Яснае світанне* А. Туренкова, написанная на историческую тему о событиях в Западной Беларуси накануне 1939 г. – борьбе рыбаков против гнета польской буржуазии, стремлении воссоединиться с Советским Союзом, дружбе белорусского и польского народов. Опера написана в традициях русских композиторов-классиков с учетом достижений советской оперной драматургии и белорусского музыкального театра. В произведении две интонационные сферы – песенная, связанная с белорусским народом, и танцевальная (мазурка, полонез), характеризующая польских угнетателей. Наряду с этим в некоторых эпизодах прослушиваются черты советских массовых песен. Недостаточно выявленное сквозное музыкальное развитие, малая активность оркестра явились причинами короткой сценической жизни произведения.

В области *балетного жанра* первым послевоенным достижением явился балет *Князь-озеро* В. Золотарева (1949). Созданный по мотивам народной легенды, он представляет картинно-эпическое развитие действия. В музыке балета – опора на народные песни и танцы с цитированием белорусских мелодий, богатый гармонический язык, красочность и тембровое богатство оркестровки. Балет симфонизирован за счет развернутых танцевальных сцен и лейтмотивной системы. Долгой сценической судьбе произведения помешала недостаточная четкость либретто. Позже композитор создал варианты этого балета – «Повесть о любви» (1952) и «Пламенные сердца» (1955).

В области *симфонической музыки* происходит дальнейшее развитие основных жанров: симфонии, увертюры, поэмы, фантазии, инструментального концерта. Выделяются три типа симфонизма: лирико-жанровый (Пукст, Аладов), героико-эпический (Богатырев, Подковыров), лирико-драматический (Аладов, Тикоцкий). Характерными чертами белорусского симфонизма этого периода явились значительная роль объективного начала, обращение к темам истории белорусского края, использование песенного и танцевального материала, рельефность образных контрастов. Вместе с тем в симфонической музыке можно наблюдать главенство экспозиционности, вытеснение ею разработочных принципов, недостаток внимания композиторов к богатым возможностям полифонического письма. Однако некоторые симфонии этого времени выделяются художественным уровнем, что позволило им закрепиться в белорусском концертном репертуаре.

Героико-эпическая *Первая симфония* А. Богатырева, соль минор (1946) навеяна событиями Великой Отечественной войны. Музыка произведения

звучит как рассказ о недавнем прошлом. Достоинствами симфонии являются колоритная оркестровка, народный характер мелодических тем.

Эпико-драматическая *Третья симфония* Е. Тикоцкого, до минор (1948) была написана к 30-летию БССР. Особенностью симфонии является тематизм, основанный на свободно цитированных белорусских народных песнях.

Жанрово-бытовая *Третья симфония* Н. Аладова, Фа мажор (1951) представляет образы природы, детства, лирико-философскую сферу. Тематизм симфонии, интонационно близкий белорусскому песенному фольклору, система тематических связей, мастерство композиторской техники определили значительное место этого произведения в белорусской музыке послевоенного периода.

*Четвертая симфония* Е. Тикоцкого, Фа мажор (1955) воплотила актуальную в 1950-е гг. тему борьбы за мир. Музыка произведения отличается рельефными мелодическими темами, яркими, упругими ритмами, наличием цитат песен разных народов при доминировании белорусской народно-песенной интонационности. Яркие оркестровые средства, ораторский пафос музыкальной речи, использование бытовых жанров, наличие сквозных тем (например, темы борьбы) являются также достоинствами произведения, которые, вместе с тем, сочетаются с преобладанием экспозиционности и некоторым однообразием фактуры.

*Пятая «Лирическая» симфония* Н. Аладова, Ре мажор (1956) в пяти частях выделяется среди всех других симфоний этого периода индивидуальным психологическим началом. Ее образы – лирика, мягкий юмор, глубокие размышления. Музыка симфонии органично связана с белорусской народной песенностью. Драматической частью цикла явилась IV часть – «Дума», где воплощены черты славянского жанра. Пятая симфония Аладова стала первой белорусской симфонией, раскрывающей богатый мир душевных переживаний советского человека, она наметила новые стилевые тенденции в национальном симфонизме.

*Шестая симфония* Г. Пукста, Соль мажор (1959), песенно-лирическая по характеру, представила традиции лирико-жанрового симфонизма русских и зарубежных классиков (Калинников, Шуберт). Музыка симфонии отличается искренностью, лиризмом образов, широким мелодизмом, близостью тематизма к белорусским народным песням. В ней нет острых драматических столкновений, активных форм развития, интенсивности ладотонального развития. Это сочинение Пукста представило один из путей развития национального симфонизма.

К достижениям в других жанрах симфонической музыки относятся симфонические поэмы В. Оловникова *Партизанская быль* (1952) и

*Нарочь* (1954). Содержание этих произведений ограничено лишь названиями, однако яркий тематический материал и характер его развития позволяют говорить о сюжетно-изобразительном типе программности. Так, в поэме «Партизанская быль» следуют одна за другой картины: партизанский лес, суровые будни партизан, бой, реквием памяти павших, возобновление боя, мирное послевоенное время. Симфонические поэмы «Нарочь» и «Партизанская быль» – произведения эпического характера. Композитора вдохновила не только историческая тема – восстание рыбаков озера Нарочь против польских угнетателей (события 1935 г.), но и поэтичная белорусская природа, бескрайние просторы одного из красивейших озер Беларуси. В музыкальном языке поэм Оловникова слышится влияние белорусских народных песен советского времени (например, походной партизанской), яркая оркестровая изобразительность, особенно в картинах природы.

Принципы программного симфонизма представлены и в симфонической поэме с хором *Вечно живые* Г. Вагнера (1959), посвященной памяти жертв Великой Отечественной войны. Образная выразительность музыки позволяет говорить и о сюжетном замысле произведения. Перед мысленным взором слушателя возникают конкретные картины: шествие гонимых на чужбину людей, драматичная борьба военных лет, ласковая тишина мирного солнечного дня, чувство памяти и любви в заключении. Национальный характер музыки поэмы Вагнера подчеркивается творческим претворением в ней мелодии белорусской народной песни «Павей, ветрык».

Новым жанром, привлечшим внимание белорусских композиторов в этот период, стал *инструментальный концерт*. Начало ему положил *Первый концерт для фортепиано с оркестром Д. Каминского*, написанный в 1949 г. Это трехчастное произведение создано в традициях русских классиков, в частности, С. Рахманинова. При этом музыка концерта пронизана белорусским национальным колоритом, тесно связана с интонациями народных песен.

Примечательным явлением в белорусской фортепианной музыке стал *Второй концерт для фортепиано с оркестром Э. Тырманд* (1952). Он посвящен теме дружбы двух народов – белорусского и польского. В создании музыкальных образов композитор использовала особенности белорусской и польской народной музыки. Эмоциональный склад этого одночастного концерта жизнерадостный, оптимистичный. В произведении преобладают протяжно-лирические и песенно-танцевальные темы.

Ценным вкладом в белорусскую концертную музыку явилась *Фантазия «Юрачка» для фортепиано с оркестром Д. Каминского* (1959). Она

представляет собой 5-частную композицию, основанную на вариационном развитии мелодии белорусской народной песни «Юрочка». Произведение отличается блестящей виртуозностью фортепианной партии, яркостью гармонического языка и оркестровки. Тема народной песни стала зерном, из которого выросло большое симфонизированное концертное произведение.

Среди концертов для струнно-смычковых инструментов выделяется *Фантазия для скрипки и оркестра* Н. Аладова (1950). В четырех частях Фантазии композитор представляет слушателю образы жизни современного человека в различных ее гранях – от оптимизма и шутки до психологической углубленности. Цельности драматургии произведения способствует принцип монотематизма. Раскрывая свой талант мелодиста, Аладов опирается на интонационность белорусской народной песни.

Широкую известность в Беларуси получил *Второй концерт для скрипки и оркестра* П. Подковырова (1953). Посвятив концерт молодежи, композитор выразил в произведении молодой задор, поэтичную лирику, задушевность. Музыка концерта эмоционально приподнята, проникнута свежо звучащими мелодическими оборотами. В финале мастерски использованная композитором тема белорусской народной песни «Кума мая, кумачка» становится основой для виртуозной передачи праздничной, веселой народно-бытовой сцены.

Впервые в истории белорусской музыкальной культуры в эти годы появились концерты и концертные пьесы для цимбал. В содружестве с пропагандистом народной инструментальной музыки цимбалистом И. Жиневичем Д. Каминский написал два концерта: в 1947 г. – *Концерт для цимбал и оркестра народных инструментов*, в 1948 г. – *Концерт для дуэта цимбал и симфонического оркестра*.

Созданию Концерта для цимбал и оркестра народных инструментов предшествовал долгий период изучения композитором песенного и инструментального белорусского фольклора, технических возможностей цимбал и приемов игры. Широко используя народные темы, Д. Каминский создал оригинальные, самобытные произведения, впервые в белорусской музыке используя полный диапазон цимбал, подчинив художественному замыслу особенности звучания всех регистров, технических приемов и штрихов. Музыка концерта, наполненная лирическими и песенно-танцевальными образами, раскрывает жизнь белорусского народа, его любовь к родному краю.

Область *камерно-инструментальной музыки* обогатилась в эти годы многими произведениями различных жанров – ансамблями, сонатами, ва-

риациями, рондо, скерцо, циклами миниатюр и др. Наиболее продуктивно в этой области работали Н. Аладов, Л. Абелиович, Д. Каминский, А. Богатырев, Э. Тырманд, П. Подковыров. Белорусские композиторы создавали немало камерной музыки о детях и для детей. В музыкальную практику вошли сборники фортепианных пьес Э. Тырманд, «Десять детских пьес» Л. Абелиовича, сюита «В пионерском лагере» для фортепиано П. Подковырова.

*Петр Петрович Подковыров* (1910–1977) родился в Челябинске. В 1928 г. окончил Свердловское музыкальное училище, куда был направлен как активный участник художественной самодеятельности. В годы учебы участвовал в концертных поездках по Уралу с квинтетом домр, дирижировал духовым оркестром и хором, стал сочинять. Занимался в классе композиции у В.А. Золотарева. В 1933 г. был зачислен в Белорусскую консерваторию, приехав в Минск вместе с Золотаревым, принявшим приглашение в качестве профессора композиции. В годы учебы совершал фольклорные экспедиции в Полесье, изучал белорусскую народную песню. В 1937 г. окончил консерваторию с дипломной кантатой «Воевода» на слова А. Пушкина. В 1941–1944 гг. композитор жил в эвакуации в Майкопе, работал учителем в музыкальной школе, хормейстером Дома Красной армии. Там написал Первый концерт для скрипки с оркестром, посвятив его подвигу капитана Гастелло, цикл «Двадцать четыре прелюдии», пять ноктюрнов для фортепиано. В 1944 г. вернулся в Минск и в своем творчестве обратился к партизанской тематике, создав вокальный цикл «Партизаны», два хореографических этюда для симфонического оркестра – «Партизанская ночь» и «Сустрэча». С 1948 г. начал педагогическую деятельность в Белорусской государственной консерватории. Среди выпускников П. Подковырова – композиторы В. Иванов, О. Залётнев, В. Каретников, Л. Мурашко. С 1945 по 1958 г. работал над оперой «Павел Корчагин» по роману Н. Островского. В 1962 г. опера была поставлена в оперной студии консерватории. Немало своих произведений композитор посвятил детской и юношеской теме: это Первая симфония «Юность», песня «Зубрёнок» и др.

Среди сочинений П. Подковырова особую популярность получил цикл «*Двадцать четыре прелюдии*» для фортепиано (1943), посвященный первому исполнителю и другу композитора белорусскому пианисту М. Бергеру. Написанный в годы войны, это цикл содержит героические и трагические образы. Прелюдии цикла выстраиваются в образный ряд, который определяется принципом «от тьмы к свету». Такая последовательность выявляет гуманистическую идею борьбы со злом.

Одним из самых значительных камерно-инструментальных произведений этого периода является *Фортепианное трио Ре мажор* Л. Абелиевича (1955). Музыка Трио свидетельствует о большом мастерстве его автора. Используя специфические средства диатонических ладов, композитор сочетает свежее звучание народной лирики и юмора с тонким лиризмом интеллектуального характера.

Во второй половине 1940-х – 1950-е гг. деятельность Государственного народного оркестра БССР, а также подобных коллективов художественной самодеятельности вдохновляли белорусских композиторов на создание *произведений для оркестра народных инструментов*. Наиболее активно с музыкальными коллективами сотрудничали Н. Чуркин, Д. Каминский, Е. Тикоцкий, Н. Аладов, Е. Глебов, П. Подковыров, Г. Пукст.

Признанный мастер белорусской инструментальной музыки Н. Чуркин написал для оркестра народных инструментов «Польку-партизанку», вальс на тему народной песни «Зялёны дубочак», три сюиты на народные темы. Среди первых значительных произведений для Белорусского государственного народного оркестра выделилась «Беларуская сюіта» В. Золотарева. В начале 1950-х гг. появилась сюита «На Палессі» В. Оловникова, две «Калгасныя сюіты» П. Подковырова. Одним из лучших произведений в этой области явилась «Белорусская танцевальная сюита» Д. Каминского. В сюите вариационно развиваются четыре темы: наряду с белорусскими народными мелодиями («Крутуха», «Шостак», «Беларускі казачок») во второй части звучит лирическая танцевальная тема Д. Каминского. В репертуар народного оркестра прочно вошли и полюбились слушателям «Беларуская рапсодыя» П. Подковырова, «Калгасная рапсодыя» и несколько увертюры Д. Каминского, скерцо «Калач» Н. Аладова и др. В лучших традициях жанрового инструментализма написана для оркестра народных инструментов «Фантазия на две белорусские темы» Е. Глебова (1954).

В области вокальной музыки многогранностью творческих решений отличались *обработки белорусских народных песен*. Так, Н. Соколовский создает хоровую сюиту без сопровождения, в творчестве П. Подковырова проявляется тенденция к диалогизации народной песни, в творчестве Е. Тикоцкого – ее театрализация. В хоровых обработках Г. Пукста центральное место занимает жанр шуточной песни. В творчестве А. Богатырева хоровые обработки содержат контрастную полифонию, а обработки для голоса и фортепиано отличаются концертным характером.

В творчестве почти каждого белорусского композитора в этот период немалое место занимает *массовая песня*. А произведения Н. Соколовского, В. Оловникова, Ю. Семеняки завоевали популярность не только среди

белорусских слушателей, но и за пределами республики. Важнейшей темой белорусского песенного творчества стала тема Родины, которая раскрывается разножанрово: как гимн, как городская лирическая песня или марш. В 1944 г. Н. Соколовский и поэт М. Климович написали патриотическую песню «Мы – беларусь», которая стала гимном БССР. Общенародной стала любимая в Беларуси «Песня пра Нёман» Н. Соколовского на слова А. Астрейки. Творчество Ю. Семеняки связано преимущественно с лирической народной песенностью и городским романсом. В жанре лирического гимна написано одно из его лучших произведений – «Беларусь – мая песня» на слова М. Брауна. На колхозную тему написана близкая современному фольклору песня А. Туренкова «Радасць» для вокального ансамбля с сопровождением, ставшая очень популярной в самодеятельных исполнительских коллективах. К молодежной и детской тематике с любовью обращались Н. Чуркин, П. Подковыров, Э. Тырманд. Один из самых талантливых композиторов-песенников этого времени – В. Оловников.

*Владимир Владимирович Оловников* (1919–1996) родился в Бобруйске, где окончил музыкальную школу по классу фортепиано и занимался композицией под руководством преподавателя теоретических дисциплин Е.К. Тикоцкого. В 1937 г. поступил в Минский музыкальный техникум в класс фортепиано М. Бергера и класс композиции Н. Аладова.

В 1937–1941 гг. учился в Белорусской государственной консерватории по классу композиции у В. Золотарева. 22 июня 1941 г., сразу после выпускного экзамена в консерватории, ушел добровольцем на фронт, учился в Подольском артиллерийском училище, участвовал в боях под Сталинградом, служил в послевоенное время. В 1947 г. вернулся в Минск, работал до конца жизни в консерватории, с 1962 по 1982 г. был ее ректором.

В 1950-е гг. композитор создал симфонические поэмы «Партизанская быль» и «Нарочь», оказавшие значительное влияние на формирование этого жанра в республике. После поездки с поэтом А. Русаком на Полесье, где ими было записано более 30 народных песен, написал сюиту для оркестра народных инструментов «На Полесье». Композитор является автором музыки к кинофильмам «Миколка-паровоз», «Улица младшего сына», «Баллада о матери» и др. За музыку к кинофильму «Девочка ищет отца» он был удостоен премии на международных фестивалях в Венеции и Аргентине. Творческое наследие Оловникова представлено также хорами, кантатами, ораториями, камерно-инструментальной музыкой.

Оловников был наделен ярким даром композитора-песенника. Песни занимали в его творчестве особое место и принесли ему широкую известность. Так, начало его песни «Радзіма мая дарагая» на слова А. Бачилы

стало позывными Белорусского радио. Центральное место в песнях Оловникова принадлежит теме Великой Отечественной войны. В послевоенное время композитор пишет ряд песен о героях войны: «Песня о Доваторе», «Песня о Заслонове», «Песня о Брестской крепости», «Песня о Гастелло», «Песня о подольских курсантах», «Песня о Вере Хоружей» – всего более 40 песен эпического и лирико-драматического характера. Большую популярность получила «Лясная песня» на слова А. Русака. В 1982 г. за песни военно-патриотической тематики Оловников был удостоен золотой медали им. А.В. Александрова. В 1960–1970-е гг. в вокальной музыке Оловникова появляется новая тема, им был написан ряд песен под общим названием «Мои современники». Композитор творчески развил лучшие традиции советской массовой песни, органично сочетая их с особенностями национальной песенной культуры.

В послевоенный период в музыкальном искусстве Беларуси значительное место занял *романс*. Число композиторов, работающих в этом жанре, увеличилось, выросло их мастерство. Многие композиторы продолжили традиции 1920–1930-х гг. в создании циклов романсов на тексты одного поэта. Наиболее активными создателями романсов в этот период были А. Богатырев и Л. Абелиович. Большое признание получили мелодичные романсы Д. Лукаса, Ю. Семеняки, Г. Пукста, В. Оловникова.

Широкое обращение композиторов к *хоровой музыке* в эти годы связано с повсеместным развитием исполнительской хоровой культуры в республике. Хоровое творчество белорусских композиторов отличалось разнотематичностью и богатством тематики. Помимо многочисленных хоров создавались кантаты и оратории. Лучшими произведениями этого жанра стали кантаты «Беларусь» А. Богатырева, «40 год» Н. Аладова, «Памяти Константина Заслонова» Ю. Семеняки, «Поля степные» И. Кузнецова, а также написанная специально для школьников кантата «Пионерский костер мира» П. Подковырова.

#### *Темы семинарских занятий*

1. Г. Пукст. Опера «Маринка».
2. Е. Тикоцкий. Четвертая симфония.
3. П. Подковыров. Цикл «24 прелюдии для фортепиано».
4. Песни В. Оловникова, Ю. Семеняки.

#### *Вопросы*

1. В каких ракурсах раскрывается тема Великой Отечественной войны в творчестве белорусских композиторов?



2. С какими произведениями белорусских композиторов для детей и юношества следует ознакомить учащихся общеобразовательной школы?

***Рекомендуемая литература***

*Дубкова, Т.А.* Беларуская сімфонія. – Мінск, 1974.

*Жураўлёў, Д.* Пётр Падкавыраў. – Мінск, 1971.

*Журавлев, Д.* Союз композиторов БССР : краткий биографический справочник. – Минск, 1978.

*Зубрич, И.* Владимир Оловников. – Минск, 1985.

*Кулешова, Г.Г.* Белорусская советская опера. – Минск, 1967.

*Мдзівані Т.Г., Сергіенка Р.І.* Кампазітары Беларусі. – Мінск, 1997.

*Мдівани Т.Г., Гудей-Каштальян В.Г.* Композиторы Беларусі. – Минск, 2014.

Музычны тэатр Беларусі: 1917–1959 / Г.Р. Куляшова, Т.А. Дубкова, Н.А. Юўчанка [і інш.]. – Мінск, 1993.

# БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА СТИЛЕВОГО ОБНОВЛЕНИЯ

## Музыкальный театр

В конце 1950-х – начале 1960-х гг. начинается новый период в развитии белорусской музыки, отражающий общий процесс обновления в белорусской культуре. Перемены происходят во всех сферах музыкального искусства. В белорусской музыке отмечается стилевой перелом. Он характеризуется ростом профессионального мастерства композиторов, усилением их творческой активности, повышением художественного уровня национальных произведений, обогащением новыми жанрами, формами, содержанием, освоением новых техник композиторского письма XX в.

В русле новых стилевых тенденций развивается белорусская опера. Стилевой перелом в этом жанре намечается с конца 1960-х гг. с появлением опер «Зорка Венера» Ю. Семеняко, «Джордано Бруно» С. Кортеса, «Сівая легенда» Д. Смольского, «Тропою жизни» Г. Вагнера, «Матушка Кураж» С. Кортеса, «Францыск Скарына» Д. Смольского, «Дзікае паляванне караля Стаха» В. Солтана.

Опера *Зорка Венера* Ю. Семеняко (главный герой – Максим Богданович) была поставлена в 1970 г. В ней композитор представил новый подход к использованию традиционных музыкально-выразительных средств. Так, новой оказалась функция хоровых сцен (хор как бы изнутри освещает духовный мир поэта, являясь эмоциональным комментатором его поступков), большое внимание уделено приему музыкальных ассоциаций. Для музыкального стиля оперы, раскрывающего лирическое дарование ее автора, характерно переинтонирование типичных для белорусского фольклора мелодических оборотов. При этом многие эпизоды оперы строятся на подлинно народных темах («Ой, рана на Ёвана», «Зорка Венера», «Слуцкія ткачыхі», «Калыханка»).

Опера *Сівая легенда* Д. Смольского (1978) написана в классических традициях, с развитыми вокальными формами, ансамблями, хорами. Черты нового в ней проявились не в принципах музыкальной драматургии, а в музыкальном стиле и средствах музыкальной выразительности.

В опере *Дзікае паляванне караля Стаха* В. Солтана (1988) при традиционности драматургического решения стиль обновлен использованием современной композиторской техники, обогащением оркестровой палитры. Музыка оперы привлекает распевностью вокальных мелодий, динамикой симфонического развития.

Обновление традиций белорусской музыкальной драматургии произошло в операх Вагнера и Кортеса. Это сказалось в жанровой переориентации опер, драматургических приемах, средствах музыкальной выразительности.

В опере *Джордано Бруно* С. Кортеса (1977) за счет усиления драматургической функции хора, значения символики, ассоциативности переплелись черты жанра оперы и оратории. В произведении воплотились некоторые принципы театральной драматургии «эпического театра» Б. Брехта: партии Чтеца и Хора комментируют драматическое действие, сталкивают смысл событий, дают им оценку со стороны.

В оперу Г. Вагнера *Тропою жизни* (1980) введено авторское комментирование, используются приемы, свойственные кино: монтаж, наплыв, показ образов крупным планом, «музыка за кадром» и др.

Для этих опер характерна многоплановость драматургического развития: обращение к событийно-повествовательным принципам, нарочитым остановкам действия («стоп-кадр») с целью комментирования сценических ситуаций, раскрытия авторской позиции. В них композиторы используют прозаический текст (традиции Мусоргского, Прокофьева), применяют различные виды речитатива, мелодекламации, ритмодекламации, разговорного интонирования. Обогащается оркестровая функция: путем создания лейтмотивных характеристик, лейттембров, реминисценций, способствующих сквозному развитию действия. В музыкальном языке опер использованы современные средства письма: усложненные гармонические стили, имеют место политональные и атональные построения, аккорды-кластеры, алеаторика, сонористика, сериальность. В партии хора применяются эффекты говора, шепота, выкриков. С современными средствами выразительности сочетается национальный колорит, композиторы отказываются от прямого цитирования фольклора.

В 1960-е гг. начинается оживление в жанре *музыкальной комедии*. Устойчивым оказался интерес к ней у Ю. Семеняко. После первой своей оперетты «Рябиновое ожерелье» в 1970-е гг. он пишет новые оперетты: «Поэт “Жаворонок”», «Паўлінка», «Неделя вечной любви», «Сцяпан – вялікі пан». В этом жанре стали работать и другие композиторы. Были созданы оперетты «Несцерка» и «Судны час» Г. Суруса, «Денис Давыдов» А. Мдивани, «Миллионерша» Е. Глебова.

В жанре оперетты происходят сдвиги не только в количественном, но и в качественном отношении. Особое место принадлежит оперетте *Паўлінка* Ю. Семеняко на сюжет комедии Я. Купалы. Национальная тематика и глубоко белорусская по духу музыка позволяют считать «Паўлінку»

Ю. Семеняко первой национальной опереттой. Начиная с премьерного показа в 197(?) г., она является одним из самых репертуарных спектаклей музыкального театра. В музыке оперетты ощущается влияние песенного творчества композитора, что проявляется в пластичных мелодиях широко дыхания, задушевности интонаций. Для характеристики главных героев и народа Ю. Семеняко прибегает также к цитатам белорусских песен.

Среди белорусских оперетт 1960–80-х гг. наибольшим признанием общественности стала пользоваться «народная музыкальная комедия» *Несцерка* Г. Суруса (1980), написанная по одноименной пьесе В. Вольского. Причиной зрительского успеха этого спектакля явилась яркая национальная характерность произведения, которое воскрешает дух, образы и формы старинного белорусского театра – батлеечных представлений, школьных интермедий, скоморошьих действ. Композитор широко использовал в оперетте подлинные народные мелодии. Вместе с тем, фольклорные элементы сочетаются в музыке этого спектакля с закономерностями современного музыкального письма, а также поп-музыки (например, в оркестр введены бас-гитара, ударная установка).

Значительными оказались достижения в жанре *балета*, который, наряду с симфонической музыкой в 1960–80-е гг. выходит на первый план. Круг образов и тем в этом жанре расширяется. Это тема Великой Отечественной войны («Альпийская баллада» и балетная миниатюра «Белорусская партизанская» Е. Глебова, «Крылья памяти» В. Кондрусевича), тема дружбы народов («Мечта» Е. Глебова и балетная миниатюра «Вьетнам» С. Кортеса), а также легендарные мотивы («Избранница» Е. Глебова), сюжеты, заимствованные из русской и зарубежной классической литературы («После бала» Г. Вагнера, «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова).

Главные отличительные признаки национального балета этого периода – расширение сюжетно-тематической палитры, обогащение жанровой природы, обновление принципов музыкальной драматургии и музыкального стиля. В балетах происходит отход от сюитности и преобладания жанрово-бытовых образов, претворяются принципы симфонического развития, конфликтной драматургии. Глубина идейного замысла, острота драматических коллизий приближают балеты, созданные в этот период, к музыкальным театральным драматическим произведениям, а специфика музыкальных средств выразительности, музыкально-интонационное развитие и введение приемов разработочности роднят их с симфоническими произведениями. Музыкальный язык балетов этих лет усложняется альтерированными и бифункциональными созвучиями, политональными мелодическими комплексами, полиритмией, переменной метрикой. Компози-

торы используют старинные жанры и формы, трактуя их в современном плане.

Достижения национального балета во многом связаны с именами Г. Вагнера и Е. Глебова.

*Генрих Матусович Вагнер* (1922–2000) родился в Жирардуве недалеко от Варшавы. В 1933 г. поступил в Варшавский музыкальный институт им. С. Монюшко, с 1936 г. начал заниматься в Варшавской консерватории в классе фортепиано. После оккупации Польши немцами в 1939 г. вынужден был переехать в Минск, где продолжал учебу в Белорусской государственной консерватории по классу фортепиано. В 1941 г. эвакуировался из Минска в Таджикистан, в Душанбе, а затем работал в концертной бригаде 1-го Фронтového театра, выступал как аккомпаниатор и солист-аккордеонист. На фронте Генрих Вагнер написал свою первую песню. В 1945 г. вернулся в Минск и продолжил учебу на фортепианном факультете консерватории. С 1948 по 1954 г. учился на композиторском факультете в классе А. Богатырева.

В 1960 г. Вагнер начал работать на кафедре музыки в Белорусском педагогическом университете имени М. Танка, где более трех десятилетий вел класс фортепиано. Тогда же у композитора начался самый плодотворный период творчества. Им были написаны балеты «Подставная невеста», «Свет и тени», «После бала», телеопера «Ранак», музыка к спектаклям и кинофильмам.

В 1970-е гг. композитор обратился к симфонической музыке, написал Первую и Вторую симфонии. В 1977 г. Г. Вагнер окончил оперу «Тропюю жизни» по повести В. Быкова «Воўчая згряя». Опера с успехом была поставлена в Москве во время гастролей Белорусского театра оперы и балета. В центральной прессе отмечался серьезный вклад композитора в музыкально-сценическое решение военной темы – в установлении неразрывной связи прошлого с современностью.

В 1990-е гг. композитор снова обратился к симфоническим жанрам: им были написаны Третья и Четвертая симфонии, а также Концерт для оркестра.

В своей музыке Г. Вагнер опирался на классическое наследие и опыт мастеров XX в. – Прокофьева, Бартока, Стравинского. В природе творческого мышления композитора заложена театральность, поэтому значительная часть его сочинений представлена музыкально-театральными жанрами (это балеты, опера, телеопера, музыка для радио- и телеспектаклей). Театральность композиторского мышления проникает во все другие жанры творчества Вагнера. Произведения композитора наполнены зримыми, яркими и динамичными образами, картинностью, изобразительностью.

Значительную роль в творчестве Г. Вагнера занимает фольклор – белорусский, польский, русский, украинский. В ряде его произведений фольклорная стилистика определила образный строй и композицию: например, в «Белорусской сюите», Фантазии для скрипки с оркестром, фортепианных концертах.

Композитора привлекали темы современности, а также память о пережитом в годы войны («Тропую жизни», «Вечно живые»). Музыка Вагнера присущ светлый, оптимистичный дух, в ней много лирики, а также немало юмора, иронии. Композитор создал замечательную музыку для детей – это «Детские альбомы» фортепианных пьес, сборники «Ступеньки» и «Юный скрипач».

Балет Г. Вагнера *Свет и тени* (1962) по мотивам романа П. Бровки «Когда сливаются реки» стал показательным произведением переломного этапа. В основе балета лежит драматический сюжет – конфликт между фанатичными сектантами и молодежью. Главной героине балета Анежке любовь Алеся и поддержка друзей помогают вырваться из пут религиозной секты. Использование развернутой музыкальной характеристики персонажей, усиление принципов симфонизма, отход от дивертисментности – все это обновило традиции музыкально-хореографического жанра. Музыка балета стилистически свежа, в ней велика роль народно-национального начала, есть заимствования подлинных народных мелодий. Балет «Свет и тени» наметил новую линию в развитии этого жанра в творчестве белорусских композиторов.

Либретто балета Г. Вагнера *После бала* (1969) было составлено по мотивам одноименного рассказа Л. Толстого. Главное внимание в нем сосредоточено на раскрытии душевной драмы главного героя, крушении его романтических идеалов, красной нитью проходит тема лицемерия и жестокости. Музыкальная композиция балета задумана как развернутое симфоническое полотно, в котором важнейшие моменты сюжета раскрываются психологически тонко и глубоко. Музыкальная характеристика героев создается приемом «обобщения через жанр», своеобразным «лейт-жанром» в произведении становится вальс. Помимо этого есть ряд лейт-мотивов, которые характеризуют как образы любви, так и злых сил, варварства. Балет «После бала» отличает эмоциональная выразительность, «картинность» музыки, в которой много интересных находок, в том числе введение в партитуру мужского и женского хоров в качестве своеобразной тембровой краски.

Достижения национального балета во многом связаны с именем Глебова.

*Евгений Александрович Глебов* (1929–2000) родился в г. Рославль Смоленской области. Учился в Рославльском железнодорожном техникуме, после окончания которого работал в Могилеве осмотрщиком вагонов. Уже в техникуме, не зная нот, он стал создавать свои первые сочинения. С одной из своих песен, «Студенческой прощальной», Глебов поехал в Москву и исполнил ее в Союзе композиторов, аккомпанируя себе на гитаре. После этого он попытался поступить в Могилевское музыкальное училище, но не был принят по причине отсутствия музыкальной подготовки. Встреча с Иосифом Жиновичем, приехавшим в Могилев в качестве председателя экзаменационной комиссии, оказалась поворотной в судьбе Глебова. Жинович распознал талант в молодом человеке и настоял на том, чтобы он поступал в Белорусскую государственную консерваторию. Глебов стал учиться в классе композиции А. Богатырева. Окончив консерваторию, он был дирижером в Театре юного зрителя, работал музыкальным редактором на киностудии, затем целиком посвятил себя композиторской деятельности, а начиная с 1970-х гг. сочетал ее с преподаванием, будучи профессором кафедры композиции белорусской государственной консерватории. Среди учеников Глебова – известные белорусские музыканты: С. Бельтюков, В. Доморацкий, Г. Ермоченков, О. Залетнев, Л. Захлевный, В. Кондрусевич, В. Кузнецов, В. Помозов, Я. Поплавская, В. Раинчик, А. Ращинский, И. Цветкова.

В творческом багаже Е. Глебова – оперы, балеты, симфонии, концерты, кантаты и оратории, камерная музыка, музыка к драматическим спектаклям, кинофильмам и телефильмам. Балеты Евгения Глебова ставили театры многих городов Советского Союза, «Тиль Уленшпигель» и «Маленький принц» были поставлены в Хельсинки, Москве, Санкт-Петербурге. Симфонии, концерты, симфонические поэмы и сюиты исполнялись в концертных залах Хельсинки, Эдинбурга, Варшавы, Праги, Софии, Берлина, Бостона и многих других городов мира.

Композиторский стиль Глебова ярко индивидуален, отличается своим ощущением звукового мира. Это музыкант XX в., который в своем творчестве синтезирует самые разнообразные истоки, традиции и техники композиторского письма. Творческой манере композитора свойственны рельефность тематизма, гармоническая красочность. Музыка Глебова отличается волнующей искренностью, экспрессивностью высказывания, чему способствует мастерское владение оркестровой палитрой. Композитор является ярким представителем национальной школы, что выражается в обращении к национальной теме (балет «Избранница», Первая симфония «Партизанская»), белорусскому песенно-танцевальному фольклору

(оркестровая пьеса «Перепелочка», Фантазия на две белорусские темы), белорусским народным инструментам, для которых им написаны концертино, увертюры, фантазии.

Важнейшие черты художественной природы и мировоззрения Глебова нашли воплощение в его симфониях (всего 6): это глубина и серьезность осмысления современной жизни, тревога за будущее человечества, поэтичность и нежность лирических высказываний. Симфонический стиль Глебова отличается точное выстраивание формы, тонкое ощущение оркестровой драматургии, яркая подача музыкальных мыслей.

В балетной музыке композитора – пластичность, богатая оркестровка, чуткая связь с хореографическим рисунком, симфоническое развитие. Балетный жанр Глебов трактует в широком диапазоне – от вокально-хореографической поэмы и новеллы, танцевальной сюиты и миниатюры до развернутых хореодрам, написанных по мотивам выдающихся литературных произведений – «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, «Тиль Уленшпигель» Ш. де Костера, «Мои́ла Льва» Я. Купалы (балет «Избранница»), «Альпийская баллада» В. Быкова.

Балет *Мечта* Е. Глебова (1961) стал первым обращением к современной теме в балетном жанре. В его основе – рассказ о жизненном пути за рубежом молодой балерины, белорусской девушки Марии, ее возвращении на родину, где она обретает счастье в кругу своих друзей. Музыка балета отличается свежестью и современностью звучания, смелым гармоническим колоритом, красочностью оркестровой палитры (в партитуру введен саксофон, электроинструмент ионика). Композитор оригинально развивает народные мелодии белорусской и латиноамериканской музыки (танцы «Бульба», «Самба»).

Балет Е. Глебова *Альпийская баллада* (1976) был написан по одноименной повести В. Быкова о трагической любви белорусского юноши Ивана и итальянской девушки Джулии, бежавших из фашистского лагеря смерти. Остроконфликтное содержание воплощено в одноактной структуре балета из трех картин, соответствующих трем дням побега героев. Глебов в этом произведении ушел от сюитной драматургии в сторону балетной драмы, что во многом отразило влияние на жанр хореографического спектакля симфонии, занимающей в его творчестве важное место. Симфонизация музыки балета осуществляется путем сквозных музыкальных тем-лейтмотивов, отсутствием отдельных законченных номеров, логикой развития, свойственной крупной инструментальной форме. Композитор пришел к жанру, который можно определить как балет-симфония.



Балет Е. Глебова *Тиль Уленшпигель* (1973) является одним из прочтенных романов бельгийского писателя Шарля де Костера. Композитора привлекал в нем гуманистическая идея, образ свободолюбивого гёза. Он акцентировал внимание на узловых моментах судеб героев, представленных в романе. Основным музыкально-выразительным средством в балете стали лейтмотивы, которые играют важную роль в драматургии, обозначая противоборствующие силы, представленные, с одной стороны, народными образами, с другой – испанскими порабощенными. Особенности музыкального языка балета во многом обусловлены обращением композитора к новым для белорусской музыки фольклорным источникам – фламандской и бельгийской народной музыке. Около пятнадцати подлинно народных тем стали характеристикой героев балета и массовых сцен. С другой стороны, жанры испанского танца сарабанды и хорала обрисовывают мрачные образы испанских завоевателей. Музыку балета отличает оригинальная оркестровка, продуманная тембровая драматургия, способствующая точной обрисовке персонажей драмы.

Балет, как и симфоническая музыка, сыграл ведущую роль в обогащении традиций национальной музыки. С одной стороны, белорусские композиторы опирались на традиции русских классических балетов Чайковского и Глазунова, с другой – на достижения балетов-хореографических драм Асафьева, Прокофьева, Хачатуряна. Эти влияния помогли белорусскому балету перейти от сюитно-дивертисментных спектаклей с этнографическим колоритом к хореографическим драмам с подлинно симфоническими принципами развития.

### ***Темы семинарских занятий***

1. Д. Смольский. Опера «Сивая легенда».
2. Е. Глебов. Балеты «Альпийская баллада» и «Тиль Уленшпигель».
3. Г. Вагнер. Балеты «Свет и тени», «После бала».

### ***Вопросы***

1. В каких сценических произведениях белорусских композиторов воплощен сюжет легенды о Машеке?
2. Назовите оперы и балеты 1960–80-х гг., написанные по произведениям белорусских писателей.

### ***Рекомендуемая литература***

*Аурбах, Л.* Белорусские композиторы: Е. Глебов, С. Кортес, Д. Смольский, И. Лученюк. – М., 1978.

Белорусская музыка 1960–1980 годов / ред. Г.С. Глущенко, сост. К.И. Степанцевич. – Минск, 1997.

*Мдзівані Т.Г., Сергіенка Р.І.* Кампазітары Беларусі. – Мінск, 1997.

*Мдывані Т.Г., Гудей-Каштальян В.Г.* Композиторы Беларусі. – Мінск, 2014.

Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990: Операе мастацтва, музычная камедыя і оперэта / Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдывані, Н.А. Юўчанка. – Мінск, 1996.

Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990: Балет; Музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў / Т.А. Дубкова, Г.Р. Куляшова, Ю.М. Чурко, Н.А. Юўчанка. – Мінск, 1997.

*Нісневіч, С.* Генрых Вагнер. – Мінск, 1969.

## Инструментальные и вокальные жанры

Белорусская *симфония*, которая является одним из ведущих жанров национальной музыки, в 1960–80-е гг. развивалась очень интенсивно. В симфониях этого времени переплелись традиции музыкальной классики, принципы национального симфонизма, сложившиеся в творчестве белорусских композиторов старшего поколения, и новейшие тенденции современной музыки. В данный период значительно расширился круг авторов, работающих в этом жанре. К симфонистам прежних лет примкнули композиторы следующего поколения: Л. Абелиович, Е. Глебов, Д. Смольский, А. Мдывани, Ф. Пыталев. Как и в предшествующий период, белорусская симфония развивалась по нескольким направлениям: героико-эпическому, лирико-драматическому, жанрово-бытовому, песенно-лирическому.

В белорусском симфонизме этого периода выделяются два этапа: 1960-е и 1970–80-е гг. На первом этапе ведущая роль принадлежала монументальной четырехчастной симфонии философско-драматического плана с музыкальной драматургией конфликтного типа, начало которому было положено Н. Аладовым в Пятой симфонии в 1950-е гг. Традиции трагедийного и лирико-психологического симфонизма прочно утверждаются, о чем свидетельствуют симфонии Л. Абелиовича, Д. Смольского, Ф. Пыталева.

В 1970–1980-е гг. обнаруживает себя тенденция к камерной трактовке симфонического цикла. Это было вызвано, главным образом, усилением внимания композиторов к раскрытию индивидуального мира современника. Происходит поворот от четырехчастных циклов к «малым» симфоническим формам – симфоньете, камерной симфонии, в которых преобладают трехчастные циклы и контрастно-составные формы. Примером могут служить Третья симфония для камерного оркестра и гобоя соло К. Тесакова,

Вторая симфония для камерного оркестра Г. Вагнера, Четвертая симфония Д. Смольского. В симфонической музыке подобного типа проявляют себя неоклассицистические принципы, возрождение стилевых черт старинной музыки, использование полифонических форм, преломление особенностей сюиты, концерто гротто, приемов концертирования.

В этот период определяется также тенденция освоения архаических пластов белорусского фольклора, сочетания их с современными средствами выразительности (*Четвертая симфония* Е. Глебова). Симфония обновляется и за счет воссоздания в ней исполнительских фольклорных традиций, специфических приемов народного музицирования (*Вторая симфония «Песни для оркестра»* А. Мдивани). Композиторы начинают широко использовать современные средства выразительности и такие приемы композиторской техники, как серийность, сонористика, алеаторика (*Четвертая симфония* Е. Глебова, *Вторая симфония* Г. Вагнера, *Вторая симфония* К. Тесакова).

Со второй половины 1970-х – начала 1980-х гг. в жанре симфонии начинают работать Н. Литвин, В. Солтан, О. Сонин, В. Доморацкий, А. Клеванец, Л. Гутин. В произведениях этих композиторов также обнаруживается тенденция к обновлению стиля, овладению современными стилевыми системами.

Важнейшие тенденции белорусского симфонизма 1960–1970-х гг. сконцентрировались в *Третьей симфонии* Л. Абелиовича (1967, си-бемоль минор). Симфония представляет пример остроконфликтного драматического типа симфонизма, получившего в творчестве Л. Абелиовича наиболее последовательную разработку. Концепция симфонии глубоко философская и связана с проблемой нравственно-этической сущности человека. По свидетельству композитора, симфония родилась под воздействием воспоминания о личной трагедии, пережитой им в военные годы (он потерял всех своих родных и близких, ставших жертвами Холокоста). Картины лично пережитого вызывают страстный протест художника-гуманиста против зла и насилия. В симфонии слиты воедино личное и общезначимое. Подобная философско-психологическая основа замысла симфонии родственна трагическим симфониям-драмам Д. Шостаковича, традиции которого Л. Абелиович развивал в белорусской музыке.

Музыка симфонии отличается глубокой сосредоточенностью мысли и чувства. Контрастность образов, повороты в их развитии, напряженность и динамичность развития сочетаются с длительным пребыванием в одном состоянии. Музыкальный язык произведения сложен и многообразен, в нем велика роль темброво-регистровых и фактурных средств.

Внешне традиционный четырехчастный цикл содержит характерное для многих симфоний 1960-х гг. ослабление драматургической функции первой части. Она утрачивает центральное положение в цикле, приобретая значение пролога, звучит как размышление, пронизанное горестными воспоминаниями. Средние части драматизируются и насыщаются конфликтностью. Вторая часть представляет тип гротескных скерцо, утвердившихся в современной музыке для воплощения стихии зла. Третья часть, написанная в форме фуги, возвращает в мир раздумий и субъективных переживаний. Смысловый центр симфонии переносится в полный действенного драматизма Финал, где достигается генеральная кульминация и происходит трагическая развязка. В коде Финала звучит горестный мотив народной песни «Перапёлачка», символизирующий народное страдание. Он вырастает из основной лейтмотивации симфонии. Завершает симфонию краткий эпилог, отстраняющий действие и переносящий пережитое в сферу осмысления.

*Лев Моисеевич Абелиович* (1912–1985) родился в Вильно. Там учился в гимназии и поступил на юридический факультет Виленского университета. Однако тяга к музыке оказалась настолько сильной, что он оставляет учебу в университете и поступает в 1935 г. в Варшавскую консерваторию, где учится как пианист и композитор. В 1939 г. Абелиович вынужден был переехать в Минск из-за оккупации немцами Польши. Здесь он продолжил образование в Белорусской консерватории в классе профессора В.А. Золотарева, окончив ее 22 июня 1941 г. С наступлением Великой Отечественной войны он попадает в г. Горький, где учится в школе артиллеристов, а потом служит в полковом ансамбле и аэрогеодезическом отряде. Потрясения военных лет оставили неизгладимый след в жизни композитора.

В 1944–1951 гг. Абелиович совершенствует свое композиторское мастерство в Московской консерватории в классе Н.Я. Мясковского. Значительную роль в формировании Абелиовича-композитора сыграл Д. Шостакович. В 1951 г., после смерти Мясковского, Абелиович возвращается в Минск. Список произведений, написанных им в этот период, обширен и разнообразен: сонаты для скрипки, фортепиано, гобоя, Концерт для фортепиано с оркестром, около 40 романсов, песен и дуэтов, детские пьесы, созданные на основе собственного педагогического опыта работы в Москве.

Переехав в Минск, Абелиович создает ряд романсов на стихи М. Богдановича, Я. Коласа, М. Танка, Р. Бернса, Ф. Тютчева и др. В эти годы были написаны также Фортепианное трио, «Белорусская увертюра», «Симфонические картины», «Героическая поэма» – произведения, подготовившие главный жанр творчества композитора – симфонию.

Большим вкладом в белорусскую музыку XX в. стали четыре симфонии Абелиовича. Все симфонии композитор создал за сравнительно короткий период – с 1962 по 1970 г., обратившись к этому жанру будучи уже зрелым художником. В первых трех симфониях композитор разрабатывает конфликтно-драматический тип симфонизма. Четвертая симфония – лирико-жанровая.

Творчество Абелиовича 1970-х гг. связано главным образом с жанрами инструментальной и вокальной музыки. Тогда же была написана вторая тетрадь «Фресок». Особенностью творчества 1980-х гг. стало углубление в сферу вокальной лирики. Композитор работал над вторым циклом романсов на стихи Ф. Тютчева, поэзией которого вдохновлялся на протяжении всей жизни.

Характерной чертой творческой индивидуальности Абелиовича является его тяга к двум типам образов: с одной стороны – трагедийных, связанных с осмыслением драматических коллизий современного мира, с другой – светлых, лирических, или жанрово-характерных. Музыка композитора отличает высокий уровень технического мастерства, позволявший ему решать сложные художественные задачи. Важной чертой творчества Абелиовича является тесная связь его музыки с белорусским фольклором.

На протяжении 40 лет Абелиович обращался к фортепианной музыке, проявляя особый интерес к двум жанрам – сонате и сюитному циклу. В творчестве композитора 6 фортепианных сонат (последняя, соната «1984», издана в Германии к 100-летию со дня рождения Абелиовича). Все сонаты объединяются приоритетом лирико-трагедийной образности, глубоким психологизмом. Жанр фортепианной сюиты представлен двумя тетрадями «Фресок», образы которых навеяны трагическим временем войны.

Сочинение, ставшее характерным для стиливого развития белорусской музыки конца 1970-х – начала 1980-х гг. – *Вторая симфония* Д. Смольского (1984). В этом произведении композитор отразил внутренние процессы сознания художника-музыканта, стремящегося осмыслить громадный мир искусства, его связь с жизнью. Трехчастный цикл симфонии выстраивается по принципу темпового контраста, противоположного традиционной схеме симфонического цикла: I ч. – Adagio, II – Allegro, III – Adagio. В медленных крайних частях сосредоточены драматические коллизии. Средняя часть носит причудливо-скерцозный характер, создает картину прихотливой игры мысли, она полна стиливых и образных метаморфоз. В основе музыкально-драматургического развития симфонии лежит принцип моноинтонационности, который стал преобладающим в драматургии белорусских симфоний этого периода. Монотемой стал мотив нисходящей секунды.

Первая часть – скорбное *Adagio*. В драматургии этой части ощущаемо воздействие традиций Д. Шостаковича: конфликт возникает здесь как столкновение различных сторон одной сущности, что создается напряженным развитием исходной интонации (нисходящая секунда, жалоба-стон). В тематических процессах, происходящих в первой части симфонии, воплощен не только характерный для интонационно-тематического развития музыки XX в. метод мелодического прорастания, но и типичные для народного напева принципы вариантности. Чередование коротких соло различных инструментов с ансамблевым или оркестровым звучанием вносит камерность, соответствующую субъективно-психологическому образному строю этой части.

Вторая часть своеобразна в стилевом отношении. Пестрый калейдоскоп тем захватывает разные историко-стилевые пласты музыки: фрагменты в духе музыки Леонкавалло, Моцарта и Гайдна, Хачатуряна, Щедрина, мотивы белорусской «Перап'ялачкі», эстрадно-джазовые обороты. Этот разнородный тематический материал объединен лейтинтонацией симфонии: современный художник словно интегрирует в своем творчестве ценности, предоставляющиеся ему историей, и пользуется ими как органично присущим ему языком.

Третья часть возвращает в атмосферу психологических коллизий. Вырастая из лейтинтонации, идет неуклонное движение к кульминации, которая достигается на предельном уровне напряжения в последних тактах Финала. Она определяет катастрофичность развязки.

*Дмитрий Брониславович Смольский* (р. 1937) родился в Минске. Как композитор заявил о себе еще в школьные годы, участь в республиканской гимназии-колледже по классу фортепиано у Б. Гарта и по классу композиции у Е. Тикоцкого. В 1955 г. поступил в Московскую консерваторию в класс Ю. Шапорина, а затем продолжил образование в Белорусской государственной консерватории в классе А. Богатырева. Позже образование продолжил в ассистентуре-стажировке в ГМПИ им. Гнесиных у Н. Пейко, где освоил новые композиторские техники, органично вошедшие в его индивидуальный стиль. В раннем периоде творчества (до 1970 г.) композитор увлекался новейшими системами письма (алеаторика, сонористика). В авангардных решениях им были написаны камерная кантата «Песни Хиросимы» на стихи японских поэтов, фортепианная сюита «Игра света», «Октафония» и др. Художественной задачей в этих произведениях явилось создание эмоционального впечатления, производимого звуком, звуковая краска, ее экспрессивность. Среди сочинений, написанных согласно новой звуковой эстетике, наиболее известной стала Соната для флейты

и фортепиано, которая представляет собой додекафонную композицию. Впоследствии композитор не раз будет обращаться к додекафонной технике письма и новым средствам выразительности, внедряя их в контекст классико-романтической стилистики.

В средний период творчества (1970-е – начало 1980-х гг.) Смольский обращается к идее синтеза новейшего и традиционного, что нашло отражение во многих произведениях разных жанров (например, в ораториях «Мая Радзіма» и «Паэт»). Смольский проявляет в сочинениях этого периода глубокий интерес к национальным истокам, что выражается в образах, в музыкальном языке его сочинений, в обращении к народным инструментам. В этот период композитор создает ряд крупных и значительных произведений, которые свидетельствуют о повороте к классико-романтическому стилю. Первым из них стала оратория «Мая Радзіма» для чтеца, двух солистов (тенора и баса), хора и оркестра на стихи белорусских поэтов с образами белорусской земли, ее истории и народной жизни. Особое место в зрелом периоде творчества композитора заняла оратория «Паэт», посвященная Я. Купале. Сложный, психологически точный портрет поэта раскрывается в оратории сквозь призму жизни и быта белорусского народа.

В 1978 г. на сцене Белорусского театра оперы и балета была поставлена опера Смольского «Сівая легенда» на либретто В. Короткевича, за которую Смольскому была присуждена Государственная премия (в 2012 г. состоялась премьера второй редакции этой оперы). В 1988 г. композитор заканчивает оперу «Францыск Скарына», которая была поставлена на Белорусском телевидении.

С начала 1980-х гг. главным жанром для Смольского стала симфония. К настоящему времени композитором написано 15 симфоний. Смольский проявил себя как симфонист, тонко чувствующий тембр, динамическое развитие формы, диалектику музыкального становления. Отличительной особенностью третьего периода творчества композитора стало стремление к эксперименту. Так, в партитуру Девятой симфонии он ввел электрогитару в качестве солирующего инструмента, несущего стилистику рок-музыки, органично вписывающуюся в контекст академического жанра. В Третьей симфонии солирует фортепиано, в Четвертой – скрипка, в Десятой – альт. Смысловую и конструктивную нагрузку в Восьмой симфонии выполняют стихи И. Бродского, а основу Пятнадцатой симфонии составляет коллаж из мелодии Гимна Советского Союза. В целом симфонии Смольского имеют богатое разнообразие жанровых и стилевых метаморфоз. Общей отличительной чертой симфонических произведений композитора является яркая, выразительная экспрессия в сочетании с психологизмом и фило-

софичностью, обращенность к внутреннему миру человека, его мыслям и чувствам. Симфонии Д. Смольского явились важным этапом в развитии белорусского симфонизма, прежде всего – в обогащении музыкального языка и расширении жанровой палитры.

Крупным произведением, отразившим творческие поиски композиторов в симфонической музыке, стала *Шестая симфония* А. Мдивани *Полоцкие письма* для хора, сопрано и оркестра (1987). В этом произведении получила воплощение идея духовно-нравственного родства поколений и исторической памяти народа. Композитор обратился к событиям, имеющим важное историческое значение, к образам великих белорусских просветителей: Ефросиньи Полоцкой, Франциска Скорины, Симеона Полоцкого. Один из центральных образов симфонии – древний Полоцк, центр просветительства в Беларуси, с которым связано становление языка, письменности, культуры белорусов.

Две части симфонии подобны двум книгам. I часть «Лики» воссоздаст образы выдающихся деятелей белорусской культуры. II часть «Письмена», для которой взяты тексты из древнеславянских рукописей, воспевает их деяния с величавостью и эпическим размахом. В ней совмещаются два монументальных жанра – симфонии и оратории. Драматургия симфонии опирается на принцип контрастного сопоставления самостоятельных образов-картин, что обусловлено эпико-повествовательностью произведения, тип которого автор обозначил в партитуре как «симфонические сцены».

Оригинальность художественной трактовки замысла, философско-эстетическая значимость идейной концепции, яркая эмоциональность музыкальной речи позволяют рассматривать Шестую симфонию А. Мдивани как одно из наиболее крупных достижений белорусского симфонизма.

*Андрей Юрьевич Мдивани* (р. 1937) родился в Тбилиси. До поступления в консерваторию был заведующим музыкальной частью в драматических театрах Смоленска, Дзержинска Горьковская область, Кирова, концертмейстером педагогического училища в Смоленске. В 1969 г. окончил Белорусскую государственную консерваторию по классу композиции А. Богатырева, а затем аспирантуру. В 1969 г. начал преподавать в Минском музыкальном училище, с 1972 г. был заведующим музыкальной частью театра им. Янки Купалы. В 1978 г. Мдивани был приглашен в консерваторию сначала на кафедру оркестрового дирижирования, а затем – на кафедру композиции (с 1993 г. – профессор). Среди учеников его класса – А. Безенсон, А. Короткина, В. Савчик, Н. Голубева.

Творчество Мдивани многогранно по жанрам. В творческом багаже композитора – оперы, балеты, симфонии, симфонические поэмы, орато-



рии, хоры, хоровые поэмы, сочинения для народного оркестра и камерные произведения.

Важнейшей чертой стиля Мдивани является театральность. Она проявляется в особенностях драматургии произведений, точно найденных музыкальных характеристиках, яркой эмоциональности музыки. Высоким достижением в области музыкального театра стал балет композитора «Страсти» («Рогнеда»), в котором на высоком художественном уровне раскрыта тема крещения Руси. Балет с успехом открывал в 1997 г. Дни культуры Беларуси в Варшаве и в 2001 г. в Москве, он не сходит со сцены Большого театра оперы и балета Беларуси. Высоко оценена слушателями музыкальная комедия Мдивани «Денис Давыдов», по структуре и композиции приближенная к опере. Творческой удачей композитора является также опера «Маленький принц», поставленная в 2006 году.

В области симфонической музыки Мдивани является представителем программного симфонизма. Все 9 симфонических произведений композитора связаны с определенным сюжетом. Так, например, Седьмая симфония «Северные цветы» для оркестра и солиста написана на слова К. Бальмонта, Овидия, народные слова и слова из Библии. Программа Восьмой симфонии «Путь земной» написана по «Божественной комедии» Данте. «Хореографическая симфония “Шагрень”» – по произведению Бальзака «Шагренова кожа». Программные также Пятая симфония «Память земли» и Шестая симфония «Полоцкие письма».

Значительный вклад внес Мдивани в область хоровой музыки. Музыку его хоров отличает оригинальный синтез традиционного и нового. Мдивани осуществляет новую интерпретацию белорусского фольклора, при которой цитирование народной песни принципиально отсутствует: интонационный материал авторский, а фольклорным элементом выступает литературный текст и народный образ. Яркий пример тому – хоровой цикл «Снапочак», который можно отнести к творческим достижениям композитора.

В период 1960–1980-х гг. продолжают активно развиваться традиционные для белорусской музыки жанры симфонической поэмы и сюиты. Одним из оригинальных решений жанра явилась *симфоническая поэма* Мдивани *Диалект* (1974), созданная в русле стиливого направления неофольклоризма. Образный строй поэмы, в которой автор обращается к древнейшему фольклорному пласту крестьянской песенности, связан с воссозданием колорита старины, архаики. Народно-песенные попевки, полифонически переплетаясь, подвергаясь вариантному развитию, расцвечиваясь колористически, создают аналогию национальному орна-

менту. В целом «Диалект» представляет собой яркую концертную пьесу, в которой национальный тематизм представлен средствами современного оркестрового письма.

В жанре *симфонической сюиты* в эти годы по-прежнему доминирует жанровое начало. Одним из наиболее популярных произведений этого жанра стала *Полесская сюита* Е. Глебова (1964). Пять частей сюиты традиционно сочетаются по принципу контраста: «Дудары», «Баллада», «Галоп», «Вечерний пейзаж» и «Танец», в трио которого прослушивается напев «Перапёлачкі».

Если в «Полесской сюите» фольклорный элемент претворяется обобщенно, то в *Забавках* В. Войтика (1974) народные темы подаются в виде цитат. Композитор использует оригинальные формы работы с фольклорным материалом, прибегая к новым техникам письма: например, благодаря алеаторике создается театрально-игровой эффект.

В белорусской музыке рассматриваемого периода существенную роль играют жанры, опирающиеся на союз слова и музыки. Начало этому положила вокально-симфоническая поэма Г. Вагнера *Вечно живые*, а затем – *Героям Бреста* (1975). Литературной основой произведения стали фрагменты из «Паэмы-балады пра Брэсцкую крэпасць» Г. Бородулина. «Героям Бреста» Г. Вагнера – поэма-реквием, в которой заметно усилена роль поэтического слова, что подчеркивает близость произведения к кантатно-ораториальным жанрам. Лучшие произведения в этом жанре связаны с воспеванием подвига народа в годы Отечественной войны. Среди них – «Пепел» С. Кортеса, «Памяти героев» Г. Суруса, «Памяць» В. Помозова.

Процесс стилистического обновления, характерный для белорусской музыки данного периода, в немалой степени определил пути развития жанра *инструментального концерта*. Композиторы осваивают новые для белорусской музыки исполнительские составы. Появляются концерты для гобоя и камерного оркестра Э. Зарицкого, В. Прохорова, Г. Гореловой, К. Тесакова; для кларнета и камерного оркестра Г. Вагнера, В. Войтика, для валторны и камерного оркестра Э. Зарицкого, Концерт для трубы и симфонического оркестра В. Доморацкого, Концерт в джазовом стиле для саксофона и камерного оркестра П. Альхимовича, Концерт для альта и камерного оркестра А. Мдивани и др. Появляются концерты для цимбал и симфонического (или камерного) оркестра (Г. Вагнера, Д. Смольского, К. Тесакова, В. Войтика). Наряду с этим композиторы стали писать концерты для солирующего ансамбля инструментов: как, например, Концерт для двух фортепиано с оркестром Г. Вагнера, Концерт-поэма для скрипки, виолончели, фортепиано и камерного оркестра А. Бондаренко.

Ярким примером новой трактовки традиционного для белорусской музыки лирико-жанрового типа концерта явился Первый концерт для фортепиано с оркестром Г. Вагнера (1964). Стилистическое переоснащение белорусской музыки представил драматический Концерт для фортепиано с оркестром «Капричос» С. Кортеса (1969), воплощающий философскую идею борьбы человека с силами зла (концерт написан под впечатлением офортов «Капричос» Ф. Гойи). «Фольклорное» направление в сочетании с неоромантической тенденцией определило своеобразие Концерта для гобоя и камерного оркестра Г. Гореловой (1984) в трех частях: «Плач», «Повествование», «Прибаутка».

В композиторской практике 1960–80-х гг. происходит резкое повышение роли *камерно-инструментальной музыки*. Она начинает занимать одно из ведущих мест в творческой деятельности многих композиторов как старшего, так и молодого поколения. При широком жанровом спектре камерной музыки этих лет приоритет принадлежит циклическим композициям – квартету, сонате, циклу миниатюр. Особое значение приобретает жанр квартета. Он насыщается психологизмом, обогащается новым эмоциональным строем, отражая многогранный внутренний мир человека. Крупные достижения белорусского квартета связаны с творчеством Н. Аладова, который формирует лирико-драматическое направление в этом жанре, симфоничность концепций. Далее эти принципы будут развиты в квартетах К. Тесакова, Г. Гореловой, О. Залётнева, В. Курьяна и других композиторов.

В жанре *сонаты* в эти годы преобладает конфликтная драматургия. Для разных инструментальных составов сонаты пишут Н. Аладов, А. Богатырев, П. Подковыров, Л. Абелиович, Э. Тырманд, Д. Смольский, С. Кортес, Л. Шлег, О. Сонин, А. Мдивани. Развитие исполнительской культуры Беларуси повысило интерес композиторов к цимбалам, духовым инструментам, появляются сонаты для альты, контрабаса. Так, характерные поиски обновления традиционных жанров и циклообразования нашли отражение в Сонате для контрабаса и фортепиано А. Богатырева (1965), представляющей собой двухчастную композицию лирико-драматического плана. Раскрытие сложного, противоречивого духовного мира героя отражает музыка Сонаты для альты и фортепиано Э. Тырманд (1961). Примером новой трактовки жанра и неординарного подхода к фольклору является Соната для 2-х цимбал В. Войтика (1979). В ней композитор, используя подлинный народный материал, сопоставляет контрастные стилистические явления: народную диатонику и современную музыкальную лексику. Сопоставлением национального песенного тематизма и музыкального

материала с серийной техникой передается конфликт позитивного и негативного в Третьей сонате для фортепиано Г. Суруса.

Наряду с жанрами квартета и сонаты большое значение в композиторской практике приобретает *цикл миниатюр и сюиты* для разных исполнительских составов. Ярким примером этого жанра является фортепианный цикл *Фрески* Л. Абелиовича в двух тетрадах (1965, 1972). Образно-смысловое значение этого цикла определяет индивидуальность творческого облика композитора – психологическую углубленность, остродраматическое, конфликтное восприятие действительности, философичность. Наибольшую известность в белорусской исполнительской практике приобрела первая тетрадь цикла, состоящая из 9 пьес («Шаги в ночи», «Беглец», «Скорбный час», «Порыв», «Тишина», «Шествие», «Реквием», «Скерцо», «Совершение»). Их образы навеяны воспоминаниями о минувшей войне. Части цикла связаны между собой интонациями нисходящей секунды и терции на синкопе, лейтмотивами и лейтгармонией.

В жанре сюиты белорусские авторы проявляют интерес к жанровым моделям старинной музыки, обнаруживая неоклассическую тенденцию. Примером может служить *«Сюита в старинном стиле»* для *цимбал и фортепиано* В. Войтика (1972) в четырех частях: Аллеманда – Куранта – Сарабанда – Жига. В ней элементы барочной музыки переплетаются со стилистикой XX в.

Творчество композиторов 1960–80-х гг. для *белорусского оркестра народных инструментов* представляет собой явление качественно новое по сравнению с предыдущим периодом. Наряду с работой в прежних жанра – обработках, сюитах, увертюрах, фантазиях в этой области создавались жанры новые – поэма, симфония, оркестровый концерт. Особенно показательными в плане разработки художественных возможностей народного оркестра явились партитуры Д. Смольского, А. Мдивани, В. Иванова, В. Помозова. Одно из наиболее интересных произведений данного жанра – *Второй концерт для цимбал с камерным оркестром* Д. Смольского (1974), посвященный памяти И. Жиновича. В основе двухчастного концерта, обрамленного Прелюдией и Постлюдией, – одна лирическая тема (образ художника-музыканта), подвергающаяся образно-эмоциональной трансформации. Д. Смольский, мастер инструментального концерта, создал два концерта для цимбал, а также Рапсодию для двух цимбал с белорусским оркестром. Бережно сохраняя традиции национального цимбального концерта, композитор положил начало качественно новому этапу в развитии этого жанра, предвосхитив концерты В. Войтика, Г. Вагнера, В. Курьяна.

Музыка для народного оркестра заняла существенное место в творчестве А. Мдивани. Одно из первых произведений композитора для белорусского оркестра – концертно «Народные игры» (1973). В нем белорусский оркестр народных инструментов «заиграл» новыми, свежими красками. Это сочинение определило перспективу колористической оркестровки на десятилетие вперед. Многие принципы, методы, приемы оркестровки, найденные в Концертино, стали в 1980-е гг. нормой для народно-оркестровой музыки белорусских композиторов.

Являясь автором многих произведений для народного оркестра, А. Мдивани, в эту область, относящуюся к разряду жанровой, привнес симфоническое начало. Для большого состава белорусского оркестра народных инструментов, смешанного хора и меццо-сопрано написана *Пятая симфония «Память земли»* А. Мдивани (1984) – яркое, новаторское произведение, соединяющее различные композиторские техники – сонорную, алеаторическую, тональную и новотональную. В пяти частях-поэмах эпической симфонии воплощены образы родной природы, страницы жизни и истории белорусского народа. В этом произведении композитор показал себя мастером не только оркестрового, но и хорового письма. Хор, словно в древнегреческой трагедии, трактуется здесь как носитель основной авторской идеи.

Мастер народно-оркестрового письма В. Иванов сконцентрировал свое внимание на национальной специфике тембров народных инструментов. В партитуру *фрески-картины «Земля отцов»* (1977) композитор ввел жалейку, квартет дудок, лиру, подчеркнул кантиленные свойства белорусских цимбал.

Принципиально новое направление, которое можно назвать «музыкальным примитивизмом», разработано в *двух сюитах* В. Помозова – *Деревенские музыканты* и *Батлейка*. Композитор воссоздает манеру исполнения и тембровый колорит, присущий сельским народно-инструментальным ансамблям. Типовой состав оркестра В. Помозов дополняет расширенной группой ударных и группой «этнографических инструментов», среди которых – гармошка, скрипка. Сочинения В. Помозова определили в белорусской музыке особое ответвление – фольклорно-этнографическое. В этом русле продолжают работать А. Рошинский и В. Кузнецов.

Отличительной особенностью *вокальной музыки* данного периода является расцвет песенного творчества таких композиторов, как И. Лученок, Ю. Семеняко, Э. Зарицкий, Л. Захлевный, В. Иванов, Э. Ханок, В. Раинчик. Наиболее весомо в песенном творчестве этих лет представлены темы гражданского звучания, проникнутые лирическим чувством любви к «бацькаўшчыне», «роднаму куту». В них ярко выражено национальное начало. Эмоциональной выразительностью, искренностью чувств отли-

чаются песни-исповеди И. Лученка: «Спадчына» – на слова Я. Купалы, «Мой родны кут» – на слова Я. Коласа. Большим достижением явились его песни-баллады «Память сердца» – на слова М. Ясеня и «Хатынь» – на слова Г. Петренко. В лирическом ключе созданы патриотические песни Ю. Семеняко: «Люблю цябе, Белая Русь» на слова В. Коризны и др. В целом жанр песни обогатился за эти годы творчеством многих талантливых композиторов.

Основными чертами белорусской музыки второй половины 1950-х – 1960-х гг. стали субъективизация (психологизация) образно-содержательного склада музыки, переход на общие стилистические параметры музыкального языка XX в. (освоение опыта Шостаковича, Прокофьева, всемирной музыкальной практики), индивидуализация авторского фактора, новый подход к фольклору.

В 1970–80-е гг. происходит дальнейшее освоение опыта XX в.: формирование новых для белорусской музыки стилевых направлений – неофольклоризма, неоклассических и неоромантических тенденций, а также дальнейшее обновление и обогащение всех жанровых сфер композиторского творчества.

#### ***Темы семинарских занятий***

1. Л. Абелиович. Третья симфония.
2. Д. Смольский. Вторая симфония.
3. А. Мдивани. Шестая симфония «Полоцкие письма».
4. Л. Абелиович. Цикл «Фрески» для фортепиано.
5. А. Мдивани. Хоровой цикл «Снапочак».

#### ***Вопросы***

1. Охарактеризуйте песенное творчество И. Лученка.
2. Расскажите о творчестве белорусских композиторов 1960–80-х гг. в области музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам.

#### ***Рекомендуемая литература***

- Аладова, Р.Н.* Андрей Мдивани. – Минск, 1980.
- Аузрбах, Л.* Белорусские композиторы: Е. Глебов, С. Кортес, Д. Смольский, И. Лученко. – М., 1978.
- Белорусская музыка 1960–1980 годов / ред. Г.С. Глущенко, сост. К.И. Степанцевич. – Минск, 1997.
- Калеснікава, Н.А.* Леў Абеліевіч. – Мінск, 1970.
- Мдзівані Т.Г., Сергіенка Р.І.* Кампазітары Беларусі. – Мінск, 1997.
- Мдивани Т.Г., Гудей-Капшальян В.Г.* Композиторы Беларусі. – Минск, 2014.

## БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА С 1990-х гг. ДО СОВРЕМЕННОСТИ

Обретение статуса независимого государства в начале 1990-х гг. определило в Беларуси наступление нового этапа развития национального музыкального искусства, которое обогащается новыми темами, образами, содержанием, дальнейшим развитием музыкального языка.

Область музыкального театра пополняется рядом новых значительных произведений. В жанре *оперы* в качестве литературного первоисточника композиторы выбирают преимущественно национальные сюжеты, произведения белорусских писателей и поэтов различных творческих направлений. Проявляется стремление к философскому осмыслению событий как прошлого, так и современной жизни, что повышает роль индивидуально-психологического и эпического начал в оперном жанре.

Усиление интереса в эти годы к историко-культурным традициям белорусского народа обусловило воплощение в оперных сюжетах преимущественно исторической тематики. Так, одной из первых 1990-х гг. стала *Князь Наваградскі* А. Бондаренко (1992), где, раскрывая малоизвестные страницы героической истории и культуры Беларуси, композитор добивается значительных художественных результатов. Сюжет оперы связан с темой исторического прошлого Беларуси – становлением государственности на белорусских землях. В его основу положены события середины XIII в. – в период становления Великого княжества Литовского. Основным местом происходящих в опере событий является первая столица этого государства – Новоградок (в настоящее время – Новогрудок). Главными героями оперного спектакля являются подлинные исторические личности, сыгравшие исключительную роль в национальной истории: князь, а потом король государства литовцев и белорусов Миндовг и его сын Войшалк – доблестный воин и патриот. Принципиальным отличием сюжета оперы «Князь Наваградскі» является его религиозная окраска, что обусловлено не только склонностями композитора к пониманию мира через призму верующего человека, но и особенностями эпохи, находящейся на сложном пересечении язычества, православия и католицизма. В опере происходит переплетение различных сюжетных линий и образных сфер: героика, эпос, лирика, философское начало, драма. Это приводит к тому, что содержание произведения раскрывается как бы параллельно – одновременно в разных плоскостях, что определяет особенности жанровой трактовки и композиции.

В опере «Князь Наваградскі» отсутствуют традиционные классические формы – ария, ариетта, ариозо, ансамбль. Композитор избирает ора-

ториальные принципы музыкального высказывания и драматургического построения целого, опираясь на хоровые сцены, которые чередуются с вокальными партиями преимущественно речитативного склада. Партия оркестра отличается разнообразием красок, силой и мощностью звучания. В композиции произведения композитор использует монтажный принцип компоновки материала: спектакль состоит из ряда картин, где массовые, эпические и ритуальные сцены чередуются с философскими раздумьями, драматическими и лирическими сценами. Это придает действию некоторую калейдоскопичность, свойственную драматургии кино, что сближает оперу А. Бондаренко со многими другими современными оперными сочинениями.

Особенностью музыкального языка оперы является то, что композитор прибегает к обобщенным музыкальным характеристикам, опираясь на фонизм древнеславянской музыки. Основная же музыкальная интонация произведения определяется колоритом церковного пения.

В жанре *балета* крупным событием явилось создание в 1996 г. спектакля *Страсти (Рогнеда)* А. Мдивани. Впервые в этом жанре главной темой музыкально-хореографического действия стала тема принятия христианства. Она находится в центре драматической сюжетной линии, связанной с взаимоотношениями полоцкой княгини Рогнеды и киевского князя Владимира. Композиция спектакля формируется из ряда картин-сцен, имеющих названия, например: «Юная Рогнеда», «Владимир и Рогнеда в Киеве на пиру», «Охота Ярополка в полоцких лесах», «Видения Владимира о христианстве» и т.д. Музыкальный язык балета отличается эмоциональным накалом, крупной фресковой манерой письма, динамикой и мощностью звучания оркестра, что создает эпическую монументальность, напряженный драматизм и яркую музыкально-театральную картинность. В балете А. Мдивани получила оригинальное творческое переосмысление актуальная для искусств XX в. тема – личность и история, ответственность людей за будущее человечества.

Балет *Мефистофель* В. Кондрусевича, подобно «Маленькому принцу» Е. Глебова или балету «Последний инка» С. Кортеса, находится в ряду белорусских балетов, поставленных за пределами республики (театр оперы и балета Нижнего Новгорода, 1996 г.). Произведение написано по известной народной легенде о докторе Фаусте, сюжет и образы которой получили множество воплощений в творчестве различных композиторов. В балете В. Кондрусевича одним из главных героев становится Мефистофель – сатана, дьявол, растлитель человеческих душ. Композиционно-драматургическую модель балета составляют два образно-смысловых анти-



пода – дьявольски-разрушительный (первое действие – Мефистофель) и нравственно-очистительный (второе действие – Маргарита). Музыка балета отличается стиливым многообразием: композитор использует приемы хроматики, четвертитоновости, ориентализма («Въезд Мефистофеля в город. Змея»), стилизацию в духе народного австро-немецкого песенно-танцевального тематизма («Город. Тарантелла»), аллюзии на барочные, классицистические и романтические стили («Гардероб Мефистофеля. Власть»), эпизоды, характеризующие Маргариту). Классические музыкально-хореографические композиции (Адажио, вариации, сюиты) дополняются в балете оперной арией и народным «носовым» пением; традиционное оркестровое письмо сочетается с тембровыми красками синтезатора. Все это свидетельствует об обращении к полистилистике как новому приему композиторского письма в музыке второй половины XX в.

Балет *Круговерть* О. Залётнева (1997) создан в русле фольклорного направления с учетом жанровой специфики фольклорных баллад. При этом композитор опирается на традиционные классические приемы музыкальной характеристики образов и развития действия. В балете представлены судьбы разных людей, чьи истории жизни сохранились в народных балладах. Чередой проходят тематически не связанные между собой картины: «Мельница жизни», «Влюбленные и злая разлучница», «Долгое отсутствие мужа», «Невеста Волкодава», «Муж пропивает жену», «Мачеха и падчерица», «Хитрый Василь», «Ревнивая мать», «Постылая жена», «Ряженые», «Стенка на стенку». Роль невидимого рассказчика исполняет образ Мельницы-жизни, объединяющий разрозненные сюжеты в повествование о жизни. Таким образом, сюитная композиция приобретает черты сквозной симфонизированной формы.

Музыкальная стилистика балета основана на фольклорной традиции (использование метроритмической переменности, секвентной повторности небольших тематических комплексов, принципа остинатности и др.) в сочетании с классическими, традиционными формами письма. В оркестровке баллад композитор использует состав ансамблевого типа без дублировки голосов, что является преломлением характерного для народных баллад принципа индивидуализации повествования. Фольклорный элемент придает оригинальный и неповторимый облик балету «Круговерть», представляющему своеобразный симфонический цикл из музыкально-хореографических новелл.

Ярким новаторством жанрово-стилевого решения выделяется балет *Макбет* В. Кузнецова (2000). В творчестве белорусских композиторов шекспировский сюжет как литературная основа балета использован был

впервые. Композитор мог опереться на традиции создания «большого» сюжетного балета-пьесы, но он пошел по иному пути и обогатил белорусский балет также новой композиционно-драматургической и стилиевой разновидностью. В балете отсутствует сюжетное развитие, его композиция выстраивается из Пролога, шести сцен и Эпилога. Симфонизм балета проявляется в стиливом преобразовании музыкальной ткани произведения, направленном от натурально-ладовой диатонической основы, через контраст тональных и свободно-атональных зон, к двенадцатитоновости с серийным методом и алеаторикой. Таким путем осуществляется выражение главной идеи балета – постепенного и неизбежного краха морально-нравственной основы личности, разрушаемой такими пороками, как гордыня, честолюбие, зависть, мания величия. В Эпилоге, где восстанавливаются натурально-ладовая и тональная системы, выражена идея катарсиса. Особенности драматургических методов работы с музыкальным материалом позволяют назвать «Макбет» В. Кузнецова балетом-симфонией, который выразил идею человеческой нравственности.

*Симфония*, как и прежде, в этот период в творчестве белорусских композиторов занимает основополагающее место. В этом жанре начинают работать многие молодые композиторы. Так, были написаны Симфония № 3, Конструкция для 67 исполнителей и магнитофонной ленты «Цезий 137», Медитация «Тень стекла», «Musica Militare» В. Кузнецова; Симфония № 1 («Гравюры для хора и оркестра»), Симфония № 2 (со звоном) С. Бельтюкова; Симфония № 1 («Покаянная») для оркестра, хора и магнитофонной ленты О. Ходоско. Новизна в подходе к симфоническому жанру обнаруживается в творчестве К. Тесакова, который, например, впервые в белорусской музыке написал Симфонию для духового оркестра (она посвящена 10-летнему юбилею Минского городского оркестра «Немига»). Ведущими симфонистами в эти годы стали Д. Смольский и Ф. Пыталев.

Симфонии 1990-х гг. выявили две основные тенденции. Одна из них связана с явлениями жанрового синтеза, возникающего на основе взаимодействия «старых» жанровых форм. Примерами являются: Десятая симфония Д. Смольского для альта и оркестра, в которой черты концерта выражены менее отчетливо, чем признаки симфонии; Седьмая симфония «Северные цветы» для хора, солистов и симфонического оркестра А. Мдивани, продолжающая линию жанровых микстов – симфоний-кантат, симфоний-ораторий; симфония «Апошняя восень паэта» на сл. П. Верлена в переводе М. Богдановича для баритона, сопрано и инструментального ансамбля В. Войтика, жанровым прообразом которой является вокальный цикл.

Другая тенденция отразила стремление композиторов к привлечению в симфонию форм, лежащих за пределами устоявшейся симфонической традиции. Например, музыкальная концепция «Покаянной симфонии» для оркестра, хора и магнитофонной ленты О. Ходоско основана на взаимодействии признаков симфонии и православной литургии; в Девятой симфонии Д. Смольского идея взаимодействия и притяжения полярных культурных пространств выражена через жанровое сопоставление симфонии и рок-композиции.

В эти годы, в отличие от прошлых лет, в жанре симфонии наблюдается преобладание программных циклов. Кроме названных, примером могут служить симфонии «Франциск Скорина: жизнь и бессмертие» В. Дорохина, «Черная быль» Ф. Пыталева, «Куропаты» К. Тесакова и др. Все эти произведения сближает этическая концепция, выражающая проблему самопознания: кто мы? куда идем? как связано наше прошлое, настоящее и будущее? Нередко эту концепцию помогает выразить слово: так, симфония «Плач перепелки» В. Кондрусевича написана для хора и симфонического оркестра, Третья симфония «Памяти матерей» Г. Вагнера – для баритона, детского хора и симфонического оркестра, Шестая симфония Е. Глебова – для камерного оркестра и меццо-сопрано. В Восьмой симфонии Д. Смольского каждой из трех частей цикла предшествует декламация стихов И. Бродского.

В 1990-е гг. творческие искания ряда белорусских композиторов стали более радикальными. В жанре симфонии предлагается новая художественная реальность, связанная с кардинальным обновлением симфонической концепции, адаптацией и синтезом современных композиционных техник, новым отношением к феномену звука, изменением пространственно-временных параметров в композиции. Ярким сочинением такого рода является *Третья симфония* В. Кузнецова (1990). Она представляет собой оригинальную чисто инструментальную композицию, отражающую мышление композитора XX в. всеми своими элементами – художественным замыслом, звуковым материалом, техникой письма, симфонической формой. Произведение стало знаковым сочинением 1990-х гг. и указало возможность нового направления в развитии белорусской симфонии.

Важнейшую линию национального симфонизма, связанную с современными новейшими течениями и освоением новых композиционных техник отражает *Десятая симфония* Ф. Пыталева (1991). В этом произведении проявляются характерные для национального симфонизма особенности трактовки новых техник письма, которые связаны, с одной стороны, со смешением их друг с другом (в частности, серийности с алеаторикой и

с конкретной музыкой), с другой – с традиционными нормами организации. Особенно существенным в симфонии оказалось влияние конкретной музыки. Оно обусловило совмещение высотно-определенного звукового материала с шумом ветра, записанного на магнитофонную пленку (в партитуре это выражено графически и словесно – «леденящий ветер»). Использование подобного звукового материала связано с оригинальным художественным замыслом произведения, выраженным в программном названии *Черная быль*. Для переживших трагедию белорусов это название ассоциируется, прежде всего, с Чернобылем. Однако автор предполагал и другой образный ключ – нравственно-психологический.

Новые тенденции в творчестве белорусских композиторов, связанные с кардинальным обновлением и расширением семантического поля симфонии отразила *Первая «Покаянная» симфония* О. Ходоско (1992). Покаяние, представлено автором не только как важнейшая идея Православия, но и как глубокая внутренняя потребность современного человека обрести опору в вечных, незыблемых этических основах бытия. Для воплощения этой концепции автор находит уникальное для белорусской музыки решение: он объединяет в сочинении черты симфонии и православной литургии. Звуковое решение этого произведения заключается во взаимодействии и «контрапункте» двух пластов. Первый, ключевой в раскрытии идеи, составляют стилизации трех русских церковных песнопений: «Приидите, поклонимся», «Аллилуйя», «Святой Боже» в звучании хора. Это пласт диатоничен, тонально определен, композиционно четок, он выражает «вневременную» идею покаяния. Второй, инструментальный пласт, предельно хроматизирован. Его основой являются четырех-, пяти-, шестизвучные группы, постепенно охватывающие весь двенадцатиполутоновый звукоряд. Они представляют собой материал для использования разных техник: додекафонии, сонорики, алеаторики. Этот материал призван выразить наше время, смятенность души и потрясенность сознания современного человека, перекликаясь с образами евангельской картины «Кающиеся грешники». Во взаимодействии хорового и оркестрового пластов складывается драматургия симфонии, важнейшим признаком которой является дуплановость.

Особая роль в белорусской симфонической музыке принадлежит произведениям Д. Смольского, к настоящему времени автора 15 симфоний. *Восьмая симфония* Д. Смольского (1992) стала своего рода обобщением предшествующего творческого опыта композитора в этом жанре. Д. Смольский обратился к поэзии И. Бродского, полной трагической экспрессии, стремления к осознанию предназначения человека и художни-

ка-творца, что очень созвучно мироощущению композитора. Стихи, посланные каждой из трех частей симфонии, помогают приблизиться к сложному миру чувств и мыслей, многозначных внутренних противоречий и конфликтов личности художника, воплощенных в музыке. Поискам красоты, Гармонии, Бессмертия противостоят фатальная предопределенность бытия человека, дисгармоничность мира. В симфонии совместились признаки сонатно-симфонической цикличности и крупной одночастной композиции. Так, в Финал вовлекается материал первой и второй частей и происходит тематическое обобщение всего цикла. А монотематическое родство частей и трансформация их тематизма на всем протяжении симфонии свидетельствуют о принципах поэмности. Такое оригинальное художественное решение обновляет концепцию жанра симфонии в белорусской музыке данного периода. В целом Восьмая симфония явилась важным этапом на пути развития белорусского симфонизма в аспекте обогащения музыкального языка и расширения жанровой палитры.

Видное место в белорусской оркестровой музыке 1990-х гг. занимает жанр *инструментального концерта*. В эти годы концерты пишут Г. Вагнер, Е. Глебов, Ф. Пыталев, В. Доморацкий, Г. Горелова, В. Каретников, О. Залетнев и др. Жанр концерта обновляется образно, стилистически, темброво-акустически.

Образное содержание концерта обогащается усилением психологического аспекта, лиризациями, а с другой стороны – театрализацией, повышением роли иллюстративно-изобразительного начала. В жанр концерта вносятся стилистика прошлых столетий, особое значение приобретает необарочная тенденция – обращение к жанрам, формам, тембрам «золотой эпохи» в истории белорусской культуры. Темброво-акустические качества концерта расширяются благодаря открытию выразительных данных сольных инструментов, таких, например, как гитара и балалайка, а также нетрадиционных составов оркестра (например, струнный оркестр и его сочетания с колоколом, ударными и деревянными духовыми инструментами). В трактовке цикла концертного жанра в эти годы сосуществуют традиционная трехчастность, моноинтонационность драматургии одночастного романтического концерта и формы доклассической музыки. Усиление роли программного начала определило нестандартность свободно трактуемых концертных форм (сонатности, трехчастности, рондальности), а также тенденцию к сквозному развитию в масштабе всей композиции, приобретающей характер своеобразного «театрального действия».

Особое значение жанр инструментального концерта приобретает в творчестве Г. Гореловой и В. Доморацкого.

Образный мир концертов Г. Гореловой демонстрирует национально-романтическую линию, характерную для белорусского искусства конца XX в. Образы далекого прошлого («старадаўняй Беларусі») включаются в современный жизненный и музыкальный мир. Театральная «зримость» образов отличает музыку *Концерта для трубы с оркестром* Г. Гореловой (1992), представляющего собой версию «фольклорного» концерта трехчастной композиции, в едином движении объединяющего образы прошлого и настоящего: народные «деревенские» наигрыши, военные сигналы, музыку средневекового светского быта и звуки современного города. Части концерта имеют названия: «Кличы», «Вечерняя песня стражника на башне», «Наигрышы».

Необарочная тенденция получает воплощение в *Концерте для тромбона с оркестром* Г. Гореловой (1996). Три части Концерта – *Intrada*, *Fantasia*, *Alla pollasa*, *Capriccio energico* – представляют образы-отражения средневековой Беларуси, «краіны замкаў і рыцараў»: жанровые, стилевые, тембровые создания старинной пленэрной, военной, профессиональной, народной музыки.

В *Концерте для двух труб, струнных и ударных* Г. Гореловой (1998) выражено своеобразное прочтение образов старинной фресковой живописи. Традиционной концертной форме соответствуют три части концерта – «Ангел трубящий», «Моление Анны», «Небесное воинство», в которых сочетаются и взаимодействуют компоненты церковной музыки и современная стилистика.

Одним из наиболее ярких произведений белорусской музыки 1990-х гг. стал *Концерт для гитары, струнного оркестра и колоколов* Г. Гореловой (1994). Гитара в этом произведении воспринимается как тембровый аналог одного из самых распространенных в средневековой Беларуси инструментов – лютни. В Концерте декоративность необарочных музыкальных зарисовок сочетается с глубоким философским смыслом: три части концерта («Perpetuo moto», «Intermezzo», «Choral») – как ступени становления личности в ее взаимодействии с окружающим миром.

«Зримость» драматургии, театральность образов наглядно проявились в одном из лучших произведений национальной музыки (Государственная премия Беларуси, 1996) – *Втором концерте для трубы с оркестром* В. Доморацкого (1992). Произведение представляет собой одночастную композицию, основанную на вариационно-вариантном развитии средневекового напева «Dies irae». Образное содержание Концерта отражает свойственное белорусской музыке 1990-х гг. усиление лирического начала. Средневековая «тема смерти» утрачивает в этом произведении свой изначальный смысл, образуя своеобразный эмоциональный ряд лирических образов,

в которых – пастораль и романтический пафос, надрыв и умиротворение. В Концерте воплощаются традиции барочной музыки, что выражается в трактовке тандема «солист – оркестр», в декоративной пышности звучания, в использовании приема цитирования-переосмысления «чужого» музыкального материала, в образно-эмоциональных зарисовках.

Концерт В. Доморацко и концерты Г. Гореловой демонстрируют общий «поисковый» характер творчества национальных композиторов 1990-х гг. – переход на новые образно-смысловые позиции, пересмотр трактовки одного из самых популярных жанров белорусской музыки.

Область *камерно-инструментальной музыки* продолжает оставаться одной из ведущих сфер творчества белорусских композиторов и сохранять значение «экспериментального поля» их деятельности. Общее направление камерно-инструментальной музыки 1990-х гг. – расширение, затрагивающее все ее выразительные стороны: образно-эмоциональную, музыкально-стилистическую, конструктивно-организационную, тембровую. Полное отражение получает традиционный жанровый диапазон фортепианной музыки. По-прежнему привлекает внимание белорусских авторов скрипка и виолончель. В центре внимания продолжают оставаться цимбалы, богатые выразительные возможности которых демонстрируют многие композиции В. Войтика, Г. Суруса, Г. Гореловой, В. Дорохина и др. Особое направление в камерно-инструментальном творчестве составляют сочинения для духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета). Поиски новых сонорных эффектов и звуковых образов обусловили повышение интереса композиторов к таким инструментам, как альт, контрабас. Особое значение приобретает гитара – она используется в качестве солирующего инструмента как в крупных композициях, так и в миниатюрах.

В эти годы начинает возрождаться характерное для старинной белорусской культуры органное композиторское творчество. Появляются композиции для органа Е. Поплавского, О. Залетнева. Орган также включается в состав камерных ансамблей. Создаются камерные произведения для аккордеона, балалайки, саксофона, вибратона, маримбы, челесты. Сонорные поиски вызывают обращение к нетрадиционным ансамблевым составам. В некоторых сочинениях В. Кузнецова, С. Бельтюкова, В. Корольчука, Е. Поплавского эффект разнотембровых сочетаний становится первостепенным.

Жанровая палитра белорусской музыки в эти годы представлена как традиционными для данной сферы сочинениями, так и новыми жанровыми явлениями. Так, новой трактовке подвергается классический жанр камерно-инструментальной музыки – соната. Примером тому служат про-

изведения Г. Гореловой. Сонаты Г. Гореловой – это одночастные композиции, представляющие пасторальные образы, созвучные современным восприятиям и ощущениям. Это красочные программные поэмы моноинтонационного строения с темброво-фоническими, артикуляционными эффектами: Соната для фортепиано «К взлетающей птице», Соната для кларнета соло «Прикосновение» и др. Индивидуализированную трактовку получает жанр сонаты в творчестве В. Кузнецова. В его 6-частной Сонате для контрабаса соло и 7-частной Сонате для фортепиано сочетаются черты сонатности и барочной инструментальной сюиты, создающие условную рамку изобретательного музыкального конструирования, сонорных и алеаторических последований.

Новым явлением белорусского композиторского творчества стало обращение к средствам электронной музыки. Характерные для XX в. образы состояния, живописная статика находят отражение в электронно-акустических композициях для синтезаторов О. Залетнева, А. Литвиновского, С. Бельтюкова.

Вокальные жанры белорусской музыки данного периода обновляются образно и музыкально-выразительными средствами. В жанрах *кантаты* и *оратории* инициатива композиторов снижается по сравнению с прежними десятилетиями. Однако в этих жанрах по-прежнему работают К. Тесаков, В. Войтик, В. Прохоров, Г. Горелова. Проявляется интерес к стародавней поэзии духовного содержания. Так, В. Копытько пишет ораторию «Куранты» на слова из анонимной тетради XVIII в., А. Литвиновский – кантатумистерию «Франциск» на текст Ф. Скорины из «Библии», Л. Шлег – кантату «Иконостас» на тексты из Евангелия и знаменных распевов. Много церковной и концертно-духовной музыки пишет А. Бондаренко. К лучшим произведениям кантатно-ораториального жанра относятся два произведения Г. Гореловой – «В год мирового пожара» на слова Л. Арагона, Г. Аполлинера, А. Тарковского и др. (Государственная премия, 1992) и «Тысяча лет надежды» на слова поэтов X–XX вв. Как и раньше, композиторов вдохновляет поэзия белорусских классиков. По-новому, например, прочитана поэзия М. Богдановича в кантате «Ціхія песні» В. Кузнецова, написанной для хора *a cappella*. С помощью оригинальных хоровых красок композитор передает состояния мятущейся души на фоне живописных картин белорусской природы. Акустические темброво-фонические эффекты органично вписываются в музыкальную ткань, сплетенную из типичных для белорусской народной песенности интонаций.

*Хоровая музыка* 1990-х гг. продолжает развиваться в русле неофольклорного направления. Неофольклоризм проявляется в двух направлени-



ях: в белорусских колядных псалмах («Рождественские канты» Л. Шлег) и хоровых сочинениях на народные тексты В. Войтика, Г. Суруса, Л. Захлевно, В. Кузнецова. Новым направлением в белорусской музыке явились хоровые произведения на духовную тематику. В области духовной музыки плодотворно работают А. Бондаренко, О. Залётнев, С. Бельтюков, Л. Шлег, Э. Носко, М. Васючков. В рассматриваемый период кроме фольклорно-ориентированных, традиционно классико-романтических и духовных хоров белорусскими композиторами созданы хоровые сочинения с авангардными элементами – сонористикой, алеаторикой, серийностью. Яркими произведениями этого направления являются хоры В. Кузнецова с сонорной техникой: «Два интермеццо Ницше» и «Поучение старца Зосимы» на прозаические тексты Ф. Достоевского, «Эвфония» на слова В. Хлебникова.

В области *камерно-вокальной* музыки в 1990-е гг. наблюдается спад интенсивности композиторского творчества. Вместе с тем, в этой области обнаруживаются новые тенденции. Экспансия массовой культуры находит отражение в развитии «третьего направления» – работе композиторов на стыке академических и массовых жанров. Эстетика и стилиевые нормы «третьего направления» присутствуют в многочастных вокальных циклах И. Паливоды, Э. Зарицкого, Э. Носко. Новые стилиевые тенденции в академических жанрах камерно-вокальной музыки сказываются в радикальном обновлении музыкальной стилистики – освоении современных типов вокального интонирования, обращении к различным приемам техник композиции XX в. Разнообразие творческих решений в этом направлении проявляет В. Кузнецов, предлагающий музыкальное прочтение интеллектуально сложной поэзии XX в. (Ф. Кафка, Вл. Сорокин, И. Бродский). Оригинальностью воплощения поэтических источников отличаются вокальные циклы О. Сониной («Забывтое сердце» на слова Ф. Гарсиа Лорки), Д. Лыбина («Песни сумерек и рассвета» на сл. А. Блока).

В 1990–2000-е гг. белорусские композиторы продемонстрировали своим творчеством значительные художественные результаты, утвердили свое положение в современном музыкальном искусстве, укрепили и развили национальную самобытность отечественной академической музыки.

#### *Темы семинарских занятий*

1. А. Бондаренко. Опера «Князь Наваградскі».
2. А. Мдивани. Балет «Страсти».
3. Д. Смольский. Десятая симфония.
4. Г. Горелова. Концерт для гитары, струнного оркестра и колоколов.

### **Вопросы**

1. Назовите композиторов, принятых в Союз композиторов Беларуси в 1990–2000-е гг.
2. Какие произведения для детей написаны белорусскими композиторами в последние десятилетия?

### **Рекомендуемая литература**

- Аладова, Р.Н.* Откровения Д. Смольского // Музыкальная академия. – 2000. – № 1.  
Белорусская музыка второй половины XX века / сост. К.И. Степаневич, под ред. Г.С. Глущенко, К.И. Степаневич. – Минск, 2009.  
*Волкова, Л.А.* История белорусской музыки XX века. Симфония. – Минск, 2010.  
*Златковский, Ю.Д.* Композитор Вячеслав Кузнецов. – Минск, 2007.  
*Мдзівані Т. Г., Сергіенка Р. І.* Кампазітары Беларусі. – Мінск, 1997.  
*Мдівани Т.Г., Гудей-Капцальян В.Г.* Композиторы Беларусі. – Минск, 2014.

## СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА.....	3
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА .....	5
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ БАРОККО.....	13
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА.....	18
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА БЕЛАРУСИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА .....	28
БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА НАЧАЛА XX в. ....	40
БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА СОЦРЕАЛИЗМА (1932–1945 гг.) ...	54
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА СОЦРЕАЛИЗМА (1945 – 1950-е гг.) .....	63
БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА СТИЛЕВОГО ОБНОВЛЕНИЯ.....	74
Музыкальный театр.....	74
Инструментальные и вокальные жанры .....	82
БЕЛОРУССКАЯ МУЗЫКА ПЕРИОДА С 1990-х гг. ДО СОВРЕМЕННОСТИ .....	95