

Гісторыя і тэорыя беларускага музычнага мастацтва

УДК 78.08(476)+78.03(476)+316.74:78

В.У.Дадзіёмава

З РЭТРАСПЕКТЫЎНЫХ НАЗІРАННЯЎ НАД ЖАНРАВА-СТЫЛЯВОЙ ПАЛІТРАЙ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСІ XVIII СТАГОДДЗЯ



Дадзіёмава Вольга Уладзіміраўна — кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

У даследаванні гісторыі музычнай культуры кожнай краіны і эпохі настае этап, на якім масіў выяўленых фактаў, быццам бы дасягнуўшы крытычнай масы, пачынае пераходзіць у новую якасць і фарміраваць цэласную карціну, што патрабуе адпаведнага, комплекснага і ўсебаковага, асэнсавання. Настаў гэты этап і ў вывучэнні айчынай музычнай культуры XVIII стагоддзя, якая пачынае адкрывацца позірку даследчыкаў з розных бакоў, ва ўсім багацці сваіх праяў – і як адзінства разнастайных сацыякультурных утварэнняў, і як музычна-канфесійны феномен, і як уласна мастацкая з’ява. На гэтым шляху заканамерна ўзнікае пытанне аб жанрава-стылявым змесце гэтай культуры, які фарміруе як створаная, так і выкананая ў тагачаснай Беларусі музыка.

Маментальны здымак такога “гукавога поля”, зроблены нібыта з вышыні птушынага палёту, ахоплівае разнаўзроўневы, пранізаны шматлікімі перакрываваннямі жанравы ландшафт. У ім ёсць і мастацкія вяршыні, добра бачныя нават на далёкай гістарычнай адлегласці, і даліны бытавой творчасці, стракатыя з’явы якіх здалёк зліваюцца ў адно. Пры набліжэнні і непасрэдным уваходжанні ў музычную прастору становіцца прыкметна, што ў яе афарбоўцы ёсць свае каляровыя спалучэнні, светацені, згусткі і прагалы. Калі, напрыклад, свецкая бытавая музыка прадстаўлена як песеннымі, так і танцавальнымі творами, дык канцэртна-тэатральная – пераважна опернымі, пры непараўнальна меншай

значнасці сімфанічных. Палітра ж культываваных жанраў з прычыны поліканфесійнасці мясцовага мастацтва выглядае надзвычай стракатай: каталіцкія месы, прываслаўныя і уніяцкія псалмы, музыка іншых хрысціянскіх і нехрысціянскіх канфесій. Не менш складана становішча і ўнутры кожнай жанравай групы, што відавочна на прыкладзе оперы, амаль цалкам прадстаўленай камічнай яе разнавіднасцю.

Звяртае на сябе ўвагу і разнастайнасць стылявых з’яў айчынай музычнай культуры, якія ахопліваюць і барока (культываваная і свецкая бытавая музыка, школьная опера), і ракако (песні Я. Голанда і М. Каз. Агінскага), і перадкласічны, і класічны стыль (аркестравая музыка М. Радзівіла і Я. Голанда, Я. Сакалоўскага і Дж. Альберціні, першыя мясцовыя оперы), і сентыменталізм (сцэнічныя творы Я. Голанда), і перадрамантычны стыль (кампазіцыі М. Кл. Агінскага і В. Казлоўскага). Прычым многія творы адзначаны спалучэннем некалькіх стылявых тэндэнцый, напрыклад, баракальнай і класіцысцкай (опера Р. Вардоцкага), ракакальнай, класіцысцкай і сентыменталісцкай (оперы Я. Голанда, камерныя творы М. Кл. Агінскага).

Аднак пры больш дэталёвым і паступова-дзярхронным аглядзе ўсёй панарамы становіцца бачнымі змены, якія адбываюцца ў стылявым абліччы музыкі Беларусі на працягу XVIII стагоддзя. Пры адносна малой колькасці звестак аб яе помніках з першай паловы стагоддзя (а яны абмяжоўваюцца ўскоснымі звесткамі пра некаторыя рэлігій-

ныя кампазіцыі і музычнымі матэрыяламі кантавых зборнікаў), у іх можна заўважыць дамінаванне барочных рыс. Аднак шырокамаштабнага ўвасаблення барочнага стылю ў музычнай культуры Беларусі першай паловы стагоддзя не назіраецца. Прычынай таму, на наш погляд, стала немагчымасць функцыянавання ў тагачаснай культуры буйных жанраў, якія былі асноўнымі носьбітамі і выразнікамі барочнай эстэтыкі і стылю ў агульнаеўрапейскай музычнай культуры (кантатна-аратарыяльныя і оперныя кампазіцыі – на захадзе, партэсныя канцэрты – на ўсходзе ад Беларусі). Сапраўды, у надзвычай неспрыяльных сацыяльна-гістарычных абставінах тагачаснай Беларусі не мог скласціся той комплекс умоў (наяўнасць буйных выканальніцкіх калектываў, высокапрафесійных кампазітарскіх сіл, вялікіх оперных цэнтраў), якія былі неабходны для плённага развіцця гэтых жанраў. Ускосным сведчаннем слушнасці нашага меркавання з’яўляецца той факт, што ў больш позні (параўнальна спрыяльны для развіцця культуры) перыяд у ёй пачынаюць працягвацца “баракаліі”, як быццам “закансерваваныя” на працягу доўгага часу. Іх можна распазнаць не толькі ў музычным помніку канца стагоддзя – оперы “Апалон-заканадаўца”, дзе яны працягваюцца і ў змесце, і ў сродках музычнай выразнасці, але і ў помніку музычна-тэатрычным – трагедыі А. Варанца, у якім прыкметны многія праявы барочнага мыслення і апеляцыі да адпаведных музычна-эстэтычных катэгорый [1; 5]. Рудыменты гэтага стылю прысутнічаюць і ў з’явах больш шырокага музычна-культурнага плана, у прыватнасці, у паратэатральных дзеях з музыкай, якія да канца стагоддзя захоўваюць шэраг барочных прыкмет [3, 70-75]. Натуральна, што асноўнай захавальніцай архаічных элементаў (а менавіта так выглядае барочнасць у часы класіцызму) застаецца сакральная сфера, якая выконвае ахоўна-кансерватыўную функцыю. Такім чынам, музычная культура Беларусі, не атрымаўшы магчымасці для бурнага развіцця барочных стылявых з’яў у першай палове стагоддзя, кампенсуе іх малалікасць пазней, у другой палове.

Зрэшты, гэты час найбольш адметны хуткім і бурным ростам новага стылявога дрэва, якое ўсё засланяе сваімі галінамі і разгалінаваннямі. Яго росквіт у Беларусі пачынаецца з наступленнем у еўрапейскай музычнай культуры эпохі класіцызму, чые прыкметы працягваюцца шматгранна і шматаблічна: ад якаснага пераўтварэння вобразна-змястоўнай сферы і трансфармацыі жанравай сістэмы да абнаўлення комплексу сродкаў музычнай выразнасці. Новае адчуванне і перажыванне быцця, яго рэальная ідэальнасць увасабляюцца ў мностве вобразна-змястоўных “варыяцый”: бестурботна-гарэзлівых у М. Радзівіла, забаўна-ўсмяшлівых у М. Каз. Агінскага, прыўзнята-пафасных у Я. Голанда. У сістэме выразных сродкаў таксама бачым разнастайнасць пры захаванні адзіства формульна-“кананічных” з’яў як на структурным узроўні, так і на ўзроўні кампанентаў музычнай лексікі [2; 3]. Пры гэтым падпарадкаванне нормам класіцысцкага стылю адчуваецца не толькі ў свецкай, але і ў культавай музыцы (прыклад таму — Нясвіжскія месы) [7], а адыход ад канона (у творчасці аматараў) яшчэ больш выразна падкрэслівае яго існаванне.

Але найбольш яўна стылявыя зрухі адлюстраваліся і ўвасобіліся ў кардынальных зменах жанравай сістэмы, якая ў музычнай культуры Беларусі, як і іншых славянскіх краін, набыла новы выгляд і амаль поўную адпаведнасць агульнаеўрапейскай.

Як вядома, жанравы пералом, што адбыўся і ў заходне-, і ва ўсходнееўрапейскай музыцы, быў адным з самых яркіх паказчыкаў кардынальных зрухаў ва ўсёй сістэме музычных каштоўнасцей тагачаснай культуры. У кожнай краіне ён меў свае праявы, асаблівасці, але паўсюдна быў вельмі бурным і па-мастацку прадуктыўным. Ён азначаўся пераасэнсаваннем і выхадам на першы план оперна-сімфанічных жанраў, якія сталі выразнікамі новага музычнага мыслення, галоўнымі сферамі ўвасаблення і замацавання класічнага стылю. Вядома таксама, што ва ўсіх краінах найбольш яркім, па-мастацку перспектыўным феноменам (як па эстэтычнай выніковасці, так і па ступені ўздзеяння на іншыя жанры) была опера.

Яе прыход у музычную культуру Беларусі адбыўся тады, калі гісторыя жанру налічвала больш за паўтара стагоддзя. Ужо былі пройдзены першапачатковыя этапы станаўлення оперы; ужо мінуў росквіт барочных яе форм; ужо адбыліся мастацкія дыялогі-сутыкненні паміж старымі і новымі жанравымі плынямі і іх прадстаўнікамі; ужо ажыццявілася оперная рэформа Глюка і з’явіліся першыя моцартаўскія шэдэўры. На гэтым высокім уздыме і ўспрыняла оперу ўсходнееўрапейскае мастацтва, настроенае на заходнюю хвалю. Рэзаніруючы творчым імпульсам, што ішлі з Захаду, яно на свой лад, вельмі творча і плённа пераасэнсоўвала іх і спараджала адметныя ўласныя творчыя вынікі і дасягненні.

У культуры Беларусі гэты працэс разгортваўся на фоне драматычных сацыяльна-гістарычных падзей, якія, здавалася б, не маглі паспрыяць развіццю опернага мастацтва. Аднак менавіта ў гэтыя часы адбылося падключэнне Беларусі да будаўніцтва еўрапейскага опернага і – шырэй – музычна-тэатральнага “дома”. Прычыну гэтага варта шукаць у рэаліях і асаблівасцях гісторыка-культурнага працэсу, што разгарнуўся на Беларусі. Для яго была характэрна своеасаблівая пульсацыя, з чаргаваннем фаз паскоранага і запаволенага руху, уздымаў і заняпадаў. Такі нераўнамерны характар развіцця, перарывісты яго контур быў шмат у чым абумоўлены збегам гістарычных абставін, больш ці менш спрыяльных для развіцця ўсёй культуры, і асабліва той надзвычай чуллівай і залежнай ад сацыяэканамічных абставін формы музычнага жыцця і творчасці, якой з’яўляецца музычны тэатр. Відавочна таксама, што гістарычна спрыяльныя для развіцця оперна-балетнага тэатра перыяды не заўсёды супадалі на Беларусі з перыядамі росквіту музычна-тэатральнага мастацтва ў іншых краінах. І ўвогуле, мадэль станаўлення музычна-тэатральнага відаў мастацтва на Беларусі не цалкам адпавядала заходнееўрапейскай. Так, у XVII — першай палове XVIII стагоддзя, эпосе інтэнсіўнага развіцця заходнееўрапейскай оперы ад пачатковых да высокіх барочных форм, айчыннае мастацтва знаходзілася ў надзвычай неспрыяльных умовах. Гэта былі часы амаль бесперапынных войнаў, калі ўсё насельніцтва краіны, у тым ліку і вышэйшыя яго слаі, лічылі галоўным сваім абавязкам абарону дзяржавы.

У другой жа палове стагоддзя, калі, нягледзячы на складаныя сацыяльна-гістарычныя калізіі, пачынаецца паступовая адбудова культуры, складаюцца ўмовы для непрацяглага, але надзвычай інтэнсіўнага і пышнага развіцця музычнага тэатра. У гэты час, на парозе складаных і драматычных змен у самых асновах існавання культуры Беларусі, развіццё высокага і найскладанейшага жанру музычнага мастацтва можна разглядаць не толькі як агонію канаючай культуры, але і як перамогу, як веліч

творчага духу, што імкнуўся выратаваць культуру ад разбурэння. Аднак хуткасць і плённасць развіцця опернага мастацтва ў Беларусі, якая перажывала не лепшыя часы, можна патлумачыць і інакш, паколькі гэты працэс меў свае ранейшыя аналагі ў заходнееўрапейскай культуры. Напрыклад, у XVII стагоддзі ў аўстра-нямецкіх княствах таксама склаліся не зусім спрыяльныя ўмовы для развіцця опернага мастацтва. Але тут, як і ў іншых рэгіёнах Еўропы, захоўвалася галоўная, адзначаная яшчэ В. Д. Конан [4], сацыякультурная перадумова ўзнікнення і першапачатковага станаўлення музычнага тэатра – існаванне і працвітанне магутнай магнацкай алігархіі, якая здолела ажыццявіць патранат над маладым, патрабуючым значных матэрыяльных укладанняў музычна-тэатральным мастацтвам. Таму не дзіва, што на Беларусі, як і ў іншых рэгіёнах Еўропы, музычны тэатр атрымаў імпульсы для свайго развіцця не раней, чым арыстакратыя змагла ўзяць яго пад сваю апеку. Зніклі ж магнацкія тэатры таксама адначасова і ў сувязі з заняпадам дварцова-арыстакратычнай культуры. І прайшло цэлае стагоддзе, пакуль на Беларусі ўзніклі адпаведныя ўмовы для арганізацыі альтэрнатыўнага, створанага пад муніцыпальным патранатам опернага тэатра ў Мінску.

Так гісторыя зноў пацвердзіла, што “опера стала на ногі толькі ў тых краінах, дзе асвечаная магнацкая алігархія апекавала яе”, што “не толькі ў аўстра-нямецкіх княствах, але ва ўсіх тых краінах, дзе опера прывілася, музычны тэатр ці пастаянна, ці на ранняй, вырашальнай стадыі быў у той ці іншай форме звязаны з прыдворна-арыстакратычным асяроддзем” [4, 69-71].

Працягваючы агляд музычных жанраў, трэба звярнуць увагу таксама і на сімфонію – жанр, які стаў у еўрапейскай музычна-прафесійнай культуры XVIII стагоддзя адным з лёсавызначальных. Менавіта ў сімфоніях (у першую чаргу, творах венскіх класікаў, а таксама прадстаўнікоў іншых сімфанічных школ) у найбольш абагульненай і высокамастацкай форме рэалізаваліся тыя філасофска-эстэтычныя ідэі, тыя змястоўныя, структура-кампазіцыйныя, працэсуальна-драматургічныя, агульнастылявыя і канкрэтна-лексічныя прынцыпы, якія сталі выразнікамі класіцысцкага музычнага мыслення.

Вядома, што сімфонія, у адрозненне ад оперы, не атрымала шырокага распаўсюджання ва ўсходнееўрапейскім мастацтве. Калі ў Аўстрыі і Германіі, Італіі і Францыі яна аказалася адным з вядучых жанраў эпохі класіцызму, дык у Расіі, Польшчы, на Украіне, у Літве і Беларусі яна прадстаўлена параўнальна сціплай колькасцю замежных узораў і адзінкавымі мясцовымі творамі. Пры агульнай для ўсходнееўрапейскіх культур індывідуальнасці ў адносінах да сімфанічнага жанру, прычыны гэтай з’явы ў розных музычна-культурных арэалах былі, як уяўляецца, рознымі. У Расіі, напрыклад, жанры сімфанічнай музыкі ў той час яшчэ праходзілі этап адаптацыі на мясцовай музычна-прафесійнай глебе, якая спачатку фарміравалася на вакальных традыцыях, абумоўленых дамінаваннем праваслаўнай абрадавасці, і не зведала дагэтуль моцных інструментальных уплываў. Для таго каб сімфонія заняла годнае месца ў рускай музыцы, патрэбна было своеасаблівае пасрэдніцтва бытавых інструментальных жанраў, а таксама розных відаў аркестравай музыкі і музіцыравання – ад опернай уверцюры да музыкі рагавых аркестраў. На Беларусі ж, як і ў Польшчы, Літве і на Украіне, традыцыі інструменталізму склаліся здаўна (ад часоў замацавання каталіцкай і

пратэстанцкай канфесій і іх музычна-літургічных традыцый). У гэтым рэгіёне, здавалася б, існавалі ўсе ўмовы не толькі для рэцэпцыі і арганічнага засваення замежных узораў сімфанічнай музыкі, але і для стварэння ўласных. І сапраўды, жанр сімфоніі знайшоў плённае ўвасабленне ў творчасці кампазітараў, якія працавалі на Беларусі – Я. Голанда, Я.(?) Сакалоўскага, Дж. Альберціні, Э. Ванжуры, А. Дураноўскага, Ю. Дашчынскага. Аднак на сённяшні дзень мы не маем дакладных звестак, якія б указвалі на факт стварэння і выканання іх твораў менавіта ў Беларусі. Хутчэй за ўсё, сімфонія не была жанрам, найбольш прыцягальным і характэрным для беларускага перыяду іх творчасці. Адно з прычын гэтага варта шукаць у рэаліях мясцовай арыстакратычнай культуры, з якой былі цесна звязаны названыя і іншыя творы і ў межах якой функцыянавалі перш за ўсё сімфанічныя жанры. Для дадзенай культуры, верагодна, больш пажаданымі былі заходнееўрапейскія ўзоры сімфанічнай музыкі (іх дамінаванне адлюстроўваюць усе захаваныя рэпертуарныя спісы). Пытанне ж аб заказе сімфоній мясцовым кампазітарам, верагодна, не стаяла настолькі востра, каб выклікаць да жыцця шмат такіх твораў.

З сімфанічных жанраў, да якіх звярталіся кампазітары Беларусі, варта адзначыць оперную і балетную уверцюру, якая, падобна рускай уверцюры, у пэўным сэнсе замяшчала ўласна сімфонію. Уверцюры пакінулі пасля сябе Я. Голанд, Э. Ванжура, Р. Вардоцкі, М. Кл. Агінскі, В. Казлоўскі. Пры ўсёй разнапланавасці гэтых твораў іх яднаюць пэўныя жанрава-стылявыя рысы і, перш за ўсё, адзінства з агульнаеўрапейскімі музычнымі традыцыямі свайго часу. Гэта праяўляецца і ў трактоўцы уверцюры як абагульнена-інтраднага твора, і ў канкрэтных структурна-кампазіцыйных, мелодыка-тэматычных і лада-нальных прыёмах, а таксама ва ўвасабленні прынцыпаў санатнасці ў форме, драматургіі, тэматычнай арганізацыі. Адметна, што уверцюры кампазітараў Беларусі ў найбольшай ступені пераўтвараюць прынцыпы заходнееўрапейскага музычнага мастацтва і не змяшчаюць тых народна-жанравых элементаў, якімі адзначаны ўзоры гэтага жанру ў творчасці рускіх кампазітараў [8].

Іншыя канцэртныя інструментальныя жанры, якія ў той час плённа развіваліся ў заходнееўрапейскай музычнай культуры (саната, квартэт, канцэрт і г. д.), у творчасці мясцовых кампазітараў, падобна сімфоніям, прадстаўлены толькі адзінкавымі ўзорамі. Прыкладна такое ж становішча назіраецца і ў галіне “прамежкавых”, канцэртна-бытавых жанраў (серэнада, дывертысмент), прыклады якіх таксама абмяжоўваюцца адзінкавымі творамі. Разам з тым у рэпертуарных спісах шырока прадстаўлены творы заходнееўрапейскіх майстроў, якія, верагодна, пастаянна выконваліся ў канцэртах. Прычыны гэтага феномена можна патлумачыць зноў жа спецыфікай прыярытэтаў арыстакратычнага асяроддзя, у якім найбольшым попытам карысталіся кампазіцыі замежных аўтараў.

З іншых канцэртна-тэатральных жанраў, распаўсюджаных на Беларусі, варта назваць араторыю і кантату. У часы класіцызму гэтыя жанры, як вядома, ужо страцілі сваё былое значэнне. Аднак да іх усё яшчэ звярталіся як вядучыя заходнееўрапейскія кампазітары (Ё. Гайдн, В. А. Моцарт), так і музыканты “другога круга”, у творчасці якіх дадзеныя жанры сталі не толькі захавальнікамі барочных традыцый, але і сферай увасаблення новага зместу і сродкаў выразнасці.

Кантата і араторыя, безумоўна, былі добра вядомы і на тагачаснай Беларусі, аб чым сведчаць шматлікія ўпамінанні ў рэпертуарных спісах. Аднак у творчасці мясцовых кампазітараў прадстаўлены толькі асобныя ўзоры (маюцца на ўвазе панегірычныя кантаты Я. Голанда і М. Радзівіла), якія ўвасобілі прынцыпы класіцысцкага музычнага стылю.

Увогуле бурнае развіццё канцэртна-тэатральных жанраў адыграла вызначальную ролю ў фарміраванні музычнага мастацтва класіцысцкай эпохі. Аднак вядома і тое, што ў гэтую эпоху не страчваюць свайго значэння і жанры бытавой музыкі, якія складаюць асобную, хоць і цесна ўзаемазвязаную з іншымі, жанравую сферу еўрапейскага музычнага мастацтва.

З вакальных жанраў свецкай музыкі ў гэтым плане асабліва істотную ролю адыгрывалі песня і рамас. Лірычныя і назідалныя, сентыментальныя і жартоўныя, простыя і наўмысна-этыкетныя, яны набылі вялікую папулярнасць ва ўсіх еўрапейскіх краінах.

У музычнай рэчаіснасці Беларусі, як і ўсёй Еўропы, жанры камерна-вакальнай музыкі існавалі, натуральна, у адзінай мастацкай прасторы з оперна-сімфанічнымі. У тагачасным мастацка-бытавым асяроддзі вечарына са спевамі працягвалася балетным спектаклем у магнацкай сядзібе, а перад паказам оперы ладзіўся бал з багатай танцавальнай “праграмай”. Да таго ж аўтарамі оперна-сімфанічных і камерна-вакальных твораў часта былі адны і тыя ж кампазітары: Я. Голанд і В. Казлоўскі, М. Каз. Агінскі і М. Кл. Агінскі. Адметна, дарэчы, што творы двух першых адыгралі найбольш значную ролю ў развіцці адпаведна нямецкай і рускай камерна-вакальнай музыкі. Што ж датычыцца творчасці Агінскіх, дык яна непасрэдна звязана менавіта з культурай Беларусі. Аднак і іх камерна-вакальныя творы (як і кампазіцыі іншых музыкантаў Беларусі) не сталі, у адрозненне ад твораў рускіх аўтараў, сферай пераўтварэння народна-песенных традыцый, спалучэння акадэмічнага і фальклорнага пачаткаў. Узоры іх песеннай лірыкі ў значнай ступені захавалі сувязі з заходняй вакальнай традыцыяй і засталіся вернымі як музычнай, так і слоўнай мове асяроддзя, у якім яны ўзніклі. Гэта таксама выклікана перш за ўсё прычынамі агульнакультурнага характару: у колах тагачаснай арыстакратыі, дзе бытавалі камерна-вакальныя жанры, наўрад ці маглі быць запатрабаваны ўзоры беларускамоўнай песні, заснаванай на фальклорным матэрыяле¹.

Аднак шматлікія літаратурныя тэксты і музычны матэрыял ананімных лірычных песень і кантаў красамоўна сведчаць аб распаўсюджванні на працягу XVIII стагоддзя беларускамоўнай песеннай творчасці. Апошняя найбольш шчыльна звязана з той вельмі значнай музычнай сферай, якая ахоплівала надзвычай шырокую храналагічную, геаграфічную і сацыяльную прастору, а ме-

¹Цікава, што падобная сітуацыя захавалася ў культуры Беларусі і ў значна больш позні перыяд, калі Станіслаў Манюшка, ствараючы свае “Хатнія спеўнікі” на сюжэты беларускіх народных песень, перакладзеных на польскую мову Я. Чачотам і У. Сыракомлем, пазбягаў фальклорных цытат у музыцы. Карыстаючыся сродкамі, выпрацаванымі ў акадэмічнай і гарадской бытавой музыцы, ён зрабіў гэтыя песні даступнымі і зразумелымі мясцовай інтэлігенцыі, выхаванай на заходніх музычных традыцыях.

навіта – з кантавай культурай [гл. 5]. Функцыянуючы ва ўсіх грамадскіх сляях, яна выконвала ролю своеасаблівага пасрэдніка паміж прафесійным і фальклорным пластам і заставалася адным з галоўных захавальнікаў уласна беларускіх элементаў у музычнай культуры Беларусі.

Сярод жанраў бытавой музыкі побач з песеннымі распаўсюджваліся і танцавальныя. Найбольшая колькасць звестак захавалася пра паланэз, які на Беларусі, як і ў іншых краінах (асабліва ў Польшчы і Расіі), быў надзвычай папулярным. Гэты танец апынуўся ў цэнтры ўвагі як мясцовых кампазітараў-прафесіяналаў, так і аматараў. Характэрна, што ў іх творчасці надзвычай выразна праявілася тэндэнцыя жанравай трансфармацыі, паэтызацы жанру, пераўтварэння яго з танцавальнай бытавой п’есы ў канцэртны твор, лірычную замалёўку, эмацыянальна насычаную карціну. Найбольш пуката гэта выявілася ў творах М. Радзівіла (паланэз “Паляванне”), М. Кл. Агінскага (шэраг лірычных паланэзаў), Я. Голанда (“Ваенны паланэз”), В. Казлоўскага (аркестравыя паланэзы) [2; 3].

Паланэз увайшоў і ў музычную тканіну оперных твораў (арыі ў “Апалоне-заканадаўцы” Р. Вардоцкага і “Чужым багаці” Я. Голанда), што з’яўляецца яшчэ адным сведчаннем шырокага распаўсюджвання гэтага жанру і арганічнага яго ператварэння ў музычным мастацтве Беларусі. Дадзеная акалічнасць тлумачыць і факт папулярнасці паланэза (у першую чаргу славу тага твора М. Кл. Агінскага) у сучасных народных музыкантаў, для многіх з якіх гэта кампазіцыя стала своеасаблівай “візітнай карткай”².

Увогуле жанры свецкай бытавой музыкі, што атрымалі шырокае распаўсюджванне ў музычнай культуры Беларусі (як і іншых краін), па сутнасці, сталі асновай музычнага жыцця розных грамадскіх груп тагачаснага насельніцтва. Гэтыя жанры, здавалася б, непараўнальна менш аксіялагічна значныя, чым канцэртна-тэатральныя, у музычна-культурнай рэчаіснасці Беларусі аказаліся надзвычай істотнымі. Менавіта яны ўтварылі тую творча-прадуктыўную сферу, якая стала захавальніцай беларускіх элементаў у айчынным музычным мастацтве, сферу, што засталася непарушнай і ў больш позні перыяд, калі пасля разбурэння прыватнаўласніцкіх музычных цэнтраў значна ўскладніліся ўмовы развіцця творчасці ў оперна-сімфанічных жанрах. Бытавая ж музыка працягвала развівацца ў дробных ачагах музычнага жыцця (арыстакратычных салонах, шляхецкіх сядзібах, дамах гараджан), якія і сталі ў пачатку XIX стагоддзя асноўнымі цэнтрамі музычнай творчасці.

У адрозненне ад свецкіх жанраў, што ў цэлым фарміраваліся паводле агульнаеўрапейскай мадэлі, жанры культурна-мелі ў Беларусі сваю спецыфіку.

На працягу XVIII стагоддзя, нягледзячы на інтэнсіўнасць разгортвання секулярызуючых працэсаў (што пацягнулі за сабой як змену суадносін жанраў на карысць свецкіх, так і трансфармацыю і напаўненне літургічнай музыкі новым зместам), музычна-канфесійная галіна паранейшаму заставалася ў еўрапейскім мастацтве надзвычай багатай і прадстаўнічай. Нават у апошняй трэці стагоддзя ў літургічных жанрах працавалі першакласныя кампазітары – ад Моцарта і Гайдна на еўрапейскім Захадзе да Бартнянскага і Беразоўскага на Усходзе. На працягу ста-

²Звесткі атрыманы з размовы з этнаінструменталістам І. Назінай.

годдзя захоўваецца і ўсталяваны спрадвеку музычна-канфесійны падзел, што адлюстроўвае падзел уласна канфесійны і ўтварэнне монарэлігійных арэалаў – праваслаўнага на ўсходзе і каталіцкага на захадзе ад Беларусі.

Іх сумежжам, сферай дачынення, спалучэння, сутыкнення і змяшэння па-ранейшаму застаюцца беларускія землі, дзе, нягледзячы на замацаванне ў якасці вядучых канфесій рымскай прыналежнасці (рымска- і грэка-каталіцкай, ці каталіцкай і уніяцкай), захоўваецца, як і раней, пэўны парытэт і назіраецца вялікая разнастайнасць літургічных і, адпаведна, музычна-літургічных традыцый. Гэтаму ў пэўнай меры спрыяе арыентацыя на праваслаўную абрадаваць і працяг яе традыцый уніяцкай царквой, а таксама суіснаванне хрысціянскіх і нехрысціянскіх плыняў. У музычнай культуры Беларусі другой паловы стагоддзя каталіцкія месы, рэспансорыі, аферторыі, як і раней, суседнічаюць з праваслаўнымі і уніяцкімі стыхірамі, трапарамі і акафістамі, а пратэстанцкія харалы – з хасідскімі напевамі і мусульманскімі псалмодыямі. І няхай тагачасная літургічная музыка Беларусі, мяркуючы па выяўленых яе помніках, не зведала найвышэйшых мастацкіх узлётаў, яна заставалася надзвычай багатай і разнастайнай у сваіх праявах.

Такім чынам, першапачатковы разгляд акрэсленага пытання дазваляе выказаць меркаванне аб тым, што

ў XVIII стагоддзі жанрава-стылявое аблічча музычнай культуры Беларусі ў асноўным фарміравалася ў адпаведнасці з агульнаеўрапейскімі тэндэнцыямі і характарызавалася трансфармацыяй вобразна-змястоўнага боку музыкі, звязанай з адыходам ад сакральнай сферы, а таксама вылучэннем і замацаваннем у другой палове стагоддзя класічнага стылю і тэатральна-канцэртных жанраў у якасці вядучых. Разам з тым можна заўважыць, што айчыннай музычнай культуры была ўласціва асабліва разнастайнасць канфесійнай жанравай палітры, вялікая роля свецкіх бытавых жанраў і некаторая абмежаванасць (у параўнанні з заходнееўрапейскім мастацтвам) канцэртна-тэатральных. У музычнай культуры Беларусі не набыў актыўнасці характэрны для славянскіх культур працэс насычэння музыкі акадэмічнай традыцыі народна-жанравымі элементамі, а развіццё некаторых жанраў (у тэатральна-канцэртнай галіне) не атрымала канчатковага завяршэння і абарвалася як бы на ўзлёце – зноў жа шмат у чым з-за сацыякультурных абставін. Аднак усё гэта не значыць, што агульнаеўрапейскія музычна-жанравыя тэндэнцыі не атрымалі ў айчыннай культуры творчай рэалізацыі. Наадварот, гэта рэалізацыя адбылася, толькі, як і ў пярэдня стагоддзі, у адпаведнасці з умовамі існавання айчыннай культуры і яе гістарычным лёсам.

Літаратура

1. Барышев Г., Голикова Л. Музыка в школьном театре Белоруссии XVI – XVIII вв. // Музыкальный театр Белоруссии: Дооктябрьский период. Мн., 1990. С. 83-138.
2. Дадзіёмава В. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. Мн., 2000.
3. Дадіомова О. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVIII веке. Мн., 1992.
4. Конен В. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. М., 1974.
5. Костюковец Л. Кантовая культура в Белоруссии: Массовые канти-гимны, лирические канти-псалмы. Мн., 1975.
6. Ліхач Т. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі. Мн., 1999.
7. Музыка Беларусі XVIII стагоддзя: (“Нясвіжскія месы”). Мн., 1991.
8. Федосова Э. Русский музыкальный классицизм. Становление сонатной формы в русской музыке до Глинки: Учеб. пособие по курсу “Анализ музыкальных произведений”. М., 1991.

РЭЗЮМЭ

У артыкуле разглядаюцца асноўныя тэндэнцыі фарміравання жанрава-стылявога зместу музычнай культуры Беларусі XVIII стагоддзя. Аўтар прыходзіць да высновы аб адпаведнасці яе асноўных з’яў агульнаеўрапейскай мадэлі, а таксама адзначае пэўныя спецыфічныя рысы айчыннай музычнай культуры.

SUMMARY

The article deals with the basic trends of formation of the genre-and-style contents of the musical culture of Belarus of the 18th century. The author comes to the conclusion about correspondence of its main phenomena to the general-European model, and also marks certain specific features of the national musical culture.