

## II. Композиторское творчество: история и современность



*О. Басалыга*

### **Из истории белорусско-итальянских связей в музыкальном искусстве эпохи барокко**

*Статья посвящена рассмотрению разных форм проявления бело-русско-итальянских связей в музыкальном искусстве в эпоху барокко. Отмечается, что итальянский художественный опыт послужил ценным источником в формировании отечественного музыкального искусства.*

Одной из характерных тенденций формирования европейского музыкального искусства на протяжении многих столетий явилась интенсификация межкультурных контактов. В данном контексте особую значимость приобретает искусство Беларуси, развивавшееся на перекрестке различных этнокофессиональных традиций. В выявлении его исторического пути проблема межрегиональных контактов обретает особую важность и актуальность, поскольку ее освещение позволяет решить многие задачи по определению закономерностей становления искусства Беларуси, специфики его взаимодействия с окружающим художественным пространством, определению общих и особенных характеристик развития этого искусства в европейском музыкально-историческом процессе.

На всех этапах становления музыкальное искусство Беларуси взаимодействовало с художественным миром разных европейских стран, в том числе и Италии. Как известно, в этой стране зародились и получили развитие наиболее перспективные культурные тенденции, во многом предопределившие развитие архитектуры, скульптуры, живописи, литературы и музыки Европы в целом. Итальянское влияние отразилось в отечественном искусстве, что создало благоприятные условия для возникновения и укрепления белорусско-итальянских художественных контактов.

Проблема белорусско-итальянских музыкальных связей ранее освещалась в работах О. Дудиоминой и С. Ильяшук, где рассматривались вопросы художественных контактов двух культур в эпоху классицизма, тогда как более ранние периоды были рассмотрены лишь фрагментарно.

Цель данной статьи – раскрытие содержания и форм проявления белорусско-итальянских связей в эпоху барокко. Методологической основой исследования является принцип историзма и метод историко-культурной реконструкции, предусматривающий анализ музыкально-культурных феноменов в их развитии и в связях с другими художественными явлениями.

Как известно, очагами зарождения стиля барокко явились итальянские города с их уникальными памятниками архитектуры, скульптуры, живописи, однако черты этого стиля довольно быстро ассимилировались в европейской культуре и даже предопределили ее дальнейшее развитие. Успешная адаптация стилистических феноменов барокко была вызвана, прежде всего, укреплением взаимодействия внутри европейского художественного мира, а также определенной гибкостью, позволявшей развивать опыт предыдущих эпох (Средневековья, Ренессанса) в контексте определенной национальной традиции и новых явлений в социокультурном пространстве [см. об этом: 12, с. 24-25; 13, с. 34].

Как отмечают отечественные исследователи, проявление первых признаков барочного стиля в Беларуси относится к концу XVI – первой половине XVII в. [3, с. 67]. В целом в истории отечественного искусства эпохи барокко выделяются три периода: ранний (конец XVI – начало XVII в.), зрелый (вторая половина XVII – 30-е гг. XVIII в.), поздний (30 – 80-е гг. XVIII в.) [3, с. 67-82]. Становление в Беларуси художественной культуры в то время происходило на фоне сложнейших исторических коллизий, связанных с антифеодальными движениями (1648 – 1651) и войной Речи Посполитой с Россией (1654 – 1667), повлекшими многочисленные разрушения [см. 7].

Этот период отмечен укреплением позиций католической церкви в духовной жизни Беларуси, что обусловило широкое проникновение в культуру Беларуси образцов западной христианской традиции, ориентировавшейся, как известно, на римские каноны. Наиболее явно этот процесс прослеживается в отечественной сакральной живописи, которую представляли итальянские мастера: Джованни Мария Бернардини, Бенедетто Момли, Джованни Маливерно, Джанбатиста Джислени, Доменико Фонтана, Марио Педетти, Антонио Миллано, Микеланджело Полони, Пьетро Перти и др. Именно по их проектам были возведены многочисленные храмы, монастыри, коллегииумы, гробницы в Вильно, Гродно, Несвиже,

Новогрудке, Поставах, Ивье, Могилеве, Полоцке, Сталовичах, Лучаях и т. д. [1, с. 8; 6, с. 105-106].

Важную роль в католических богослужениях выполняла музыка, базировавшаяся как на польских, так и на итальянских вариантах григорианского хора [10, с. 49]. Об этом свидетельствуют монастырские обрядовые книги, изданные, судя по хозяйственным записям, преимущественно в Риме и Венеции [Там же]. Интересным является факт создания при храмах инструментальных капелл, существовавших в XVII в. при гродненском, слуцком, несвижском, витебском и виленском костелах, забельском и пинском коллегиумах, мстиславском, бельничском, глубоком кармелитском монастырях. В их репертуар входили не только духовные, но и светские произведения, что указывает на заимствование опыта римских костелов, в которых, по воспоминаниям путешественников из Речи Посполитой, храмы и монастыри использовались как концертные залы [4, с. 56; 19, с. 27].

Показательным для культуры Беларуси является тот факт, что преобразования затронули и православную церковь, в службах которой под воздействием западнохристианской церкви появилось партесное песнопение [5, с. 4].

Влияние римско-католической музыкальной традиции прослеживалось и в униатской церкви, в обрядах которой использовалось органное и инструментальное сопровождение [5, с. 7].

С деятельностью католических орденов неразрывно связана организация при коллегиумах театров в Вильно, Полоцке, Могилеве, Гродно, Бресте, Витебске, Мстиславле, Несвиже, Минске, Орше, Жировичах [4, с. 69]. Ценным источником для создания театральных постановок послужили римские образцы [18, с. 98], откуда заимствовались сюжеты и типы героев, а также традиции использования в спектаклях музыки. Об этом свидетельствует формирование в школьных театрах профессиональных оркестров, сопровождавших песни и танцы актеров [см. 4]. О значимости музыкального компонента в театральном действе писал в своих трактатах известный теолог, теоретик школьного театра и поэт М. Сарбевский, который, кстати, прекрасно музицировал на клавесине и клавикордах, а также сочинял песни на латинские стихи.

В укреплении белорусско-итальянских связей в области культовой и светской музыки в эпоху барокко важную роль играли непосредственные контакты с представителями итальянской музыкальной культуры. Среди них можно выделить Микеланджело Га-

дилья, Винченцо Галилея-младшего и Марко Скакки [18, с. 102-103]. Доподлинно неизвестно, в какой именно магнатской семье служил лютист-виртуоз Микеланджело Галилей, сын флорентийского композитора Винченцо Галилея и брата астронома Галилео Галилея, но, по некоторым сведениям, во время своего пребывания в Великом княжестве Литовском (в 1593 – 1599 гг. и в 1600 – 1606 гг.) он мог работать в капелле Радзивиллов. По другой версии его патроном был Йонас Пац, посещавший Галилеев в Италии. Не исключено, что Микеланджело Галилей служил в капелле Тышкевичей, имения которых располагались на обширных территориях современной Литвы и Беларуси с центром семейного майората в Логойске [Там же]. Старший сын В. Галилея, брат упомянутого М. Галилея Винченцо Галилей-младший, около 1640 г. был приглашен в капеллу Александра Людвика (воеводы берестейского и полоцкого, 5-го ордината несвижского), сына Николая Криштофа Радзивилла Сиротки. Позже Винченцо Галилея-младшего пригласил в свою капеллу Януш Тышкевич [Там же].

Что касается Марко Скакки, то он прибыл в Речь Посполитую из Рима в 1623 г. для работы в королевской капелле, которую возглавил в 1632 г. [см. 4]. Творческое наследие композитора насчитывает многочисленные мессы, мотеты, мадригалы, оратории [Там же]. Предположительно, он также сочинил музыку к первым музыкальным драмам, поставленным в Вильно («Похищение Елены» /1636/, «Андромеда» /1664/, «Разочарованная Цирцея» /1648/). В театральных буклетах композитор не упоминался. Но в письме Марио Филоранди от 5 июля 1636 г. к кардиналу Франческо Барберини сообщалось о передаче трех копий либретто «Святого Алессио», послужившего прототипом первой виленской музыкальной драмы «Похищение Елены», либреттисту Вирджилио Пучителли, сценарфу Агостино Доччи и капельмейстеру Марко Скакки, что позволяет утверждать, что именно Скакки был автором музыки к виленским театральным постановкам (во всяком случае, к некоторым из них) [18, с. 123].

К сожалению, музыка к драмам не сохранилась, но ценнейшую информацию о ней содержат воспоминания современников, посетивших спектакли, а также текст либретто, дающий некоторое представление о формах и средствах выразительности, примененных композитором.

Судя по либретто, создатели первых музыкальных драм в Вильно опирались на итальянские литературные и жанровые ка-

ноны. По примеру итальянских образцов, созданных композиторами К. Монтеверди, Б. Феррари, А. П. ди Савоя, в виленских операх воскрешались мифологические сюжеты и герои (мифы о Парисе и Елене, Андромеде и Персее, Одиссее и Цирцее) [17, с. 333-335]. Основой для драматургического развития служили типичные для оперы номера, в том числе хоры, выполнявшие прежде всего панегирическую функцию. В хоровых номерах (финальные хоры опер «Похищение Елены» и «Андромеда», «Разочарованная Цирцея») выкристаллизовывались идеи о незыблемости и нерушимости королевской власти, о почитании монархической семьи. Панегирические хоры в виленских музыкальных драмах возникли не случайно: их появление там обусловили требования короля Речи Посполитой и великого князя литовского Владислава Вазы. Можно предположить, что ценным источником для создания панегирических финальных сцен стала музыка итальянских авторов, творчество которых изобиловало произведениями подобного рода, а некоторые даже посвящались непосредственно Владиславу Вазе в честь его многочисленных военных подвигов (оперы «Королева Святая Урсула» М. да Гальяно и А. Сальвадори, «Освобождение Руджеро с острова Алчина» Ф. Качини и Ф. Сарачинелли). О величии и торжественности хоров, прослушанных в Италии, сохранились воспоминания в дневниках С. Паца [17, с. 23-24].

Что касается сольных номеров опер, то в тексте либретто II действия музыкальной драмы «Андромеда» внимание привлекает монолог *lamento* отца Андромеды Сефея, чей облик наполнен печалью и безысходностью. По утверждению литовской исследовательницы Ю. Трилуцайтене, наиболее экспрессивные фрагменты музыкальных спектаклей выделялись посредством вокализированной декламации, воплощавшей различные эмоции: восклицание, стенание, плач, рыдание [18, с. 117].

В эпоху барокко в ВКЛ работали композиторы, творчество которых впитало жанровые и образно-стилистические клише, зародившиеся в итальянской духовной музыке: А. Рогачевский, Ж. Ляуксмин, Н. Дилецкий, М. Кречмер, С. Берент.

Творческий фундамент одного из них, Николая Дилецкого, был заложен в годы обучения композитора в Виленской иезуитской академии, ориентировавшейся на новаторские достижения европейского, в том числе итальянского, музыкального искусства [5, с. 8]. В творчестве Дилецкого, сохранившего связь с образцами позднеренессансного музыкального искусства, претворились и

черты барочной музыки, из которых показательными стали образная дискретность, многохорность, динамическая контрастность, наличие колористических эффектов. Перечисленные признаки, воплотившиеся в «Воскресном каноне» и менее масштабных духовных концертах, созвучны манере Дж. Габриели и композиторов венецианской школы [5, с. 9].

В плане претворения итальянской барочной музыки в отечественном музыкальном искусстве особую значимость обретает мотет А. Рогачевского «Crucifixus surgexit», в котором композитор широко применяет полихоральность, многочастность, аффектные и динамические контрасты. Так, в разделе *Meno mosso* возникает тональное и характерное противопоставление: решительные мажорные интонации с преобладанием в них квартовых ходов сменяются распевным минорным звучанием.

Итальянское воздействие сказалось и на инструментальном творчестве Рогачевского. Об опоре на опыт итальянской органной музыки в канцоне свидетельствует обращение к религиозному сюжету, использование мажорно-минорной системы, чередование гомофонных и полифонизированных фрагментов, разнообразие фактурных элементов, а также собственно инструментальный генезис темы, как это было характерно для музыки Дж. Фрескобальди, М. Росси и В. Пеллегрини [10, с. 88]. Показательной с точки зрения итальянского «присутствия» в данном произведении становится и его фактурная структура, когда начальные аккорды сменяют бравурные пассажи шестнадцатых, что типично для творчества упомянутых композиторов.

Итальянское влияние проследживается не только в авторском, но и в анонимном творчестве Беларуси. Примером может послужить Остромечевская рукопись, содержащая образцы итальянского происхождения, из которых можно выделить подвижную песню-танец бергамаску, лирическую канцону, величественную павану, виртуозные танцы *baletto*, распевные арии [см. 16].

Одной из сфер претворения итальянской традиции в отечественном музыкальном искусстве является музыкально-теоретическая и педагогическая мысль, представленная трактатами Дилецкого и Ляукмина. Даже без специального углубления в данную проблему очевидно, что названные авторы были прекрасно знакомы с музыкально-теоретическими трудами итальянских мастеров [11; 4, с. 47, 48, 77].

Таким образом, в контексте белорусско-итальянских связей эпохи барокко становится ясно, что итальянский художественный опыт послужил ценным источником в формировании отечественного музыкального искусства. Образцы итальянской музыки, проникнув в культуру Беларуси из различных источников и гармонично в ней ассимилировавшись, способствовали развитию музыкально-театральной сферы, обогащению образной и жанровой палитры, средств музыкальной выразительности в творчестве отечественных композиторов.

#### Список использованных источников

1. Вайшвилайте, И. Становление барокко в искусстве Литвы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.12 / И. Вайшвилайте; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 1984. – 233 с.
2. Высоцкая, Н. Специфіка барока ў Беларусі / Н. Высоцкая // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; пад рэд. В. Шматава. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – С. 47-49.
3. Габрусь, Т. Абрывы станаўлення стылю барока ў манументальным дойлідстве / Т. Габрусь // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; пад рэд. В. Шматава. – Мінск: Беларуская навука, 2001. – С. 67-82.
4. Дадзіёва, В. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя: вучэб. дапаможнік / В. Дадзіёва. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
5. Дадзіёва, В. Кароткі нарыс гісторыі музычнай культуры Беларусі эпохі Барока / В. Дадзіёва // Музыка Беларусі эпохі Барока: хрэстаматыя па курсу «Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя». Т. 2 / Беларус. дзярж. акадэмія музыкі; склад. В. Дадзіёва. – Мінск, 2005. – С. 3-16.
6. Кулагін, А. Элітная архітэктура барока Беларусі ў агульнаеўрапейскім кантэксце / А. Кулагін // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; пад рэд. В. Шматава. – Мінск: Беларуская навука, 1998. – С. 103-123.
7. Лазука, Б. Беларускае барока: гісторыка-тэарэтычныя праблемы стылю / Б. Лазука. – Мінск: Беларусь, 2001. – 144 с.
8. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: в 2 кн. / Т. Ливанова. – М.: Музыка, 1986. – Кн. 1: От античности к XVIII веку. – 462 с.

9. Ліхач, Т. Лацінская гімнаграфія ў літургічнай практыцы уніяцкай царквы / Т. Ліхач // Музыкальная культура Беларусі: Пошукі і знаходкі: матэрыялы VII Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай. – Мінск, 1998. – С. 159-171.
10. Ліхач, Т. Літургічная музыка на Беларусі: вучэб. дапаможнік: у 3 ч. / Т. Ліхач. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 2008. – Ч. 1: Каталіцкая традыцыя. – 172 с.
11. Ліхач, Т. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. Ліхач. – Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.
12. Лобанова, М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
13. Мальдзіс, А. Беларуская культура барока як пасрэдніца паміж заходнеславянскім і ўсходнеславянскім светам / А. Мальдзіс. – Мінск: Навука і тэхніка, 1993. – 18 с.
14. Пожелайте, М. Эстетические черты барокко Вильнюса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 07.00.10 / М. Пожелайте; АН Литовской ССР, Ин-т истории. – Вильнюс, 1973. – 23 с.
15. Шматаў, В. Станаўленне барока ў мастацтве ўсходнеславянскіх народаў / В. Шматаў // Барока ў беларускай культуры і мастацтве / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; пад рэд. В. Шматава. – Мінск: Беларуская навука, 1998. – С. 5-20.
16. Muzyczne «silva rerum» z XVIII st. – Kraków: PWM, 1979. – 175 s.
17. Szejkowska, A. Dramma per musica w teatrze Wazów: 1635 – 1648 / A. Szejkowska. – Kraków: PWM, 1976. – 440 s.
18. Trilupaitene, J. Dramma per musica in early seventeenth-century Vilnius / J. Trilupaitiene // Opera Lietuvos Didžiųjų kunigaikščių rūmuose. – Vilnius: Nacionalinis muziejus Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės valdovų rūmai, 2010. – 847 p.
19. Żórawska-Witkowska, A. Muzyka włoska w relacjach podróżników polskich XVIII w. / A. Żórawska-Witkowska // Prace Zakładu Powszecznej Historii Muzyki. 1991. – Z. 2. – S. 1-27.

#### Summary

The article discusses different forms of the Belarusian-Italian relations in music in the Baroque epoch. It is noted that the Italian artistic experience was a valuable source in the formation of national musical art.

Статья поступила в редакцию 22.10.2013 г.