

Зміцер Сасноўскі

*Гісторыя беларускіх  
музычных уплываў*

Мінск  
«Медысонт»  
2009

УДК  
ББК  
С20

**Сасноўскі, З.**  
С20 Гісторыя беларускіх музычных уплываў / Зміцер Сасноўскі. — Мінск : Медысонт, 2009. — 140 с.

ISBN 978-985-6887-??-?.

Кніга прысвечаная ўплыву беларускай музыкі на музычнае мастацтва блізкіх і далёкіх суседзяў, а таксама яе прысутнасці ў свеце. Разглядаецца творчасць кампазітараў беларускага паходжання за мяжой і іх еўрапейскае прызнанне (Міхал Клеафас Агінскі, Станіслаў Манюшка, Напалеон Орда ды іншыя), уключэнне беларускіх народных мелодый у творы вядомых кампазітараў (Людвіг ван Бетховен, Фрыдэрык Шапэн, Мадэст Мусаргскі, Пётр Чайкоўскі), пашырэнне ў замежжы беларускіх нотных матэрыялаў. Чытач знойдзе цікавыя звесткі пра навучанне ў Беларусі замежных музыкаў і музычнае жыццё беларускай эміграцыі ў XX ст.

УДК  
ББК

ISBN 978-985-6887-??-?

© Сасноўскі З., 2009  
© Афармленне. СТАА «Медысонт», 2009

## Змест

Прадмова  
**4**

Выезд беларускіх музыкаў на працу за мяжу  
**9**

Беларускія інструменты і фальклор у культуры іншых народаў  
**22**

Беларускія нотныя матэрыялы за мяжой  
**29**

Вядомыя кампазітары і музыкі беларускага паходжання  
**42**

Беларускі фальклор у творах вядомых кампазітараў  
**93**

Атрыманне адукацыі ў Беларусі замежнымі музыкамі  
**101**

Прафесійныя музыкі беларускай эміграцыі XX ст.  
**112**

Падсумаванне  
**130**

Літаратура  
**133**

# Традмова



еларуская музыка, якая мае багатую гісторыю, у розныя перыяды ўплывала на музычнае мастацтва блізкіх і далёкіх суседзяў. Шмат якія кампазітары беларускага паходжання набылі агульнаеўрапейскае прызнанне — Міхал Клеафас Агінскі, Станіслаў Манюшка, Напалеон Орда, Мечыслаў Карловіч, Ганна Мейчык, Чэслаў Немэн... Многія расійскія і польскія кампазітары (Пётр Чайкоўскі, Мікалай Рымскі-Корсакаў, Фрыдэрык Шапэн ды іншыя) уключалі ў свае творы беларускія народныя мелодыі. У Беларусі атрымалі музычную адукацыю такія выдатныя музыкі, як Фёдар Стравінскі (бацька Ігара Стравінскага), Сяргей Мігай, Марыя Гулегіна, Ірма Яўнзем...

Часам беларускія ўплывы мелі доўгачасовы характар: нашыя музыкі працавалі ў Польшчы пры дварах каралёў Ягайлы, Аляксандра, Жыгімонта I, Жыгімонта II і Жыгімонта III; падручнікі па тэорыі музыкі рэктара Полацкага калегіума Жыгімонта Ляўксміна выдаваліся ў Мангейме, Кёльне, Вене. Часам беларускія ўплывы былі адзінкавымі з'явамі: беларускія народныя мелодыі ў 9-й сімфоніі Людвіга ван Бетховена, а таксама ў «Grand Fantasie» Фрыдэрыка Шапэна, у оперы «Барыс Гадунюў» Мадэста Мусаргскага...

Асаблівым відам беларускіх уплываў трэба прызнаць тое, што кампазітары нашага краю першымі ў Еўропе рабілі значныя музычныя адкрыцці. Напрыклад, беларускія кампазітары выкарыстоўвалі вакальныя цыклы задоўга да афіцыйнага адкрыцця гэтага жанру Л. Бетховенам, а паланэзы Мацея Радзівіла з'яўляюцца самымі раннімі аркестравымі ўзорамі гэтага танца ў Еўропе. Міхал Казімір Агінскі падказаў Ёзэфу Гайдну сюжэт яго слаўтай араторыі «Стварэнне свету». За восем гадоў да напісання Вольфгангам Амадэем Моцартам оперы «Вяселле Фігаро» мелодыя каванціны Фігаро ўжо прагучала ў вакальным цыкле «Да Касі» Міхала Клеафаса Агінскага. Заснавальнікам расійскай гітарнай школы стаў музыка з Вільні Андрэй Сіхра. Першую оперу «Фаўст» у супрацоўніцтве з Ёганам Вольфгангам Гётэ напісаў Антоні Генрык Радзівіл. У «Фаўсце» Радзівіла Мефістофель упершыню заспяваў тэнарам, і толькі пазней гэта сустракаецца ў оперы Сяргея Пракоф'ева «Агнёвы анёл». Джузэпэ Вэрдзі пачынае першую карціну «Рыгалета» музыкай, якая літаральна паўтарае «д'ябальскія скокі» Мефістофеля з «Фаўста» Антонія Генрыка Радзівіла. Акрамя гэтага, Антоні Генрык Радзівіл апырэдзіў свой час у сістэме лейтматываў, якую пазней увёў у оперную практыку Рыхард Вагнер. Антонію Генрыку Радзівілу прысвячалі свае творы Людвіг ван Бетховен, Фрыдэрык Шапэн, Фелікс Мендэльсон

і Марыя Шыманоўская. Высокую ацэнку яго творам давалі Ферэнц Ліст і Роберт Шуман.

Шмат якія дасягненні беларускай музыкі капіявалі кампазітары суседніх краін, асабліва П. Чайкоўскі, які ў «Пікавай даме» выкарыстаў паланэз беларускага кампазітара Восіпа Казлоўскага, а раманс Міхала Клеафаса Агінскага «Абуджэнне» зрабіў «секстай Ленскага» ў оперы «Яўгеній Анегін» (той жа раманс «Абуджэнне» трапіў у Сімфонію № 6 П. Чайкоўскага).

Несумненна, самым папулярным беларускім кампазітарам, чыя творчасць паўплывала на музычную культуру многіх краін, быў Міхал Клеафас Агінскі. Апрача ўжо пералічаных фактаў (апярэджванне Моцарта, «пазычанне» мелодый П. Чайкоўскаму), Міхал Клеафас Агінскі зрабіў значны ўплыў на творчасць Габрыэля Грубера, Роберта Шумана, Ферэнца Ліста і Фрыдэрыка Шапэна. Асабліва прыкметна яго ўздзеянне на рамансавую культуру Расіі. Раманс Міхала Клеафаса Агінскага «Каля цябе» паслужыў правабразам «старинных русских романсов» XIX ст., стыль раманса Міхала Клеафаса Агінскага «Завялая ружа» скапіяваны ў рамансе Міхаіла Глінкі «Сумненне».

Некаторыя беларускія музыкі станавіліся вельмі вядомымі за межамі Беларусі. Ганна Мейчык, дачка мінскага адваката Д. Мейчыка, з поспехам выступала ў нью-ёрскай Metropolitan opera, стала салісткай міланскай La Scala і лісабонскай оперы San Carlush. Беларускі патрыёт славуці спявак Міхась Забэйда-Суміцкі атрымаў прызнанне ў Італіі, Чэхіі і Польшчы. Вядомы беларускі скрыпач і кампазітар Міхаіл Ельскі паспяхова канцэртаваў у Польшчы і Германіі. Шклоўскі віртуоз Міхаіл Гузікаў з беларускімі народнымі «брусочкамі» (правабраз ксілафона) з вялікім поспехам гастралюваў у Польшчы, Аўстрыі, Германіі і Бельгіі. Заўжды памятаў пра свае беларускія карані легендарны польскі спявак і кампазітар Чэслаў Немэн.

Даследаванне беларускіх музычных уплываў і прысутнасці беларускай музыкі ў свеце дагэтуль адбываецца эпізадычна і носіць несістэмны характар. Дадзенай тэме не прысвечана ніводнай манаграфіі. Многія факты гісторыі беларускай музыкі яшчэ не ўведзеныя ў навуковы ўжытак. Гістарычнае музыказнаўства ў Беларусі толькі пачынае развівацца. З гэтых прычынаў дадзеная праца з'яўляецца ў многіх аспектах эксперыментальнай і мае на мэце папярэдняю сістэматызацыю факталагічнага матэрыялу і яго першаснае асэнсаванне. Выказаныя ў кнізе меркаванні заснаваныя на даступных крыніцах і могуць быць удакладненыя ці нават абвергнутыя пры супастаўленні іншага набору фактаў ці адкрыцці новых гістарычных крыніц.

Прапанаваная структура працы падаецца аўтару аптымальнай, але не пазбаўлена недахопаў. Напрыклад, раздзел «Выезд беларускіх музыкаў на працу за мяжу» вельмі блізкі па зместу да раздзела «Вядомыя кампазітары і музыкі беларускага паходжання». Утвараецца пэўная штучнасць у падзеле беларускіх музыкаў за мяжой на малавядомых і вядомых, бо часам вядомыя музыкі страчвалі сувязь з Радзімай і цалкам успрымалі музычную культуру новай краіны. У кнізе адсутнічае раздзел аб выданні за мяжой твораў беларускіх кампазітараў, бо гэтае пытанне асветленае ў біяграфіях саміх кампазітараў.

Пры аднясенні музычнай з'явы да пэўнага раздзела улічана тое, які бок гэтай з'явы найбольш вызначыўся як беларускі музычны ўплыў. Напрыклад, Станіслаў Манюшка, які актыўна выкарыстоўваў беларускі фальклор, апошняю частку жыцця правёў у Польшчы. Яго творчасць разглядаецца ў раздзеле «Вядомыя кампазітары і музыкі беларускага паходжання», а не ў раздзеле «Беларускі фальклор у творах замежных кампазітараў». Іншы прыклад: Вячаслаў Селях-Качанскі — выдатны спявак беларускага паходжання, але яго творчы шлях

разглядаецца не ў раздзеле «Вядомыя кампазітары і музыкі беларускага паходжання», а ў раздзеле «Прафесійныя музыкі беларускай эміграцыі», бо апошнюю частку жыцця ён актыўна ўдзельнічаў у жыцці беларускай эміграцыі ЗША.

Існуе таксама праблема карэктнага выкарыстання гістарычных тэрмінаў.

Старабеларуская народнасць была дэмаграфічным падмуркам Вялікага Княства Літоўскага і арэал яе рассялення ў XV–XVIII стст. ахопліваў большую частку гэтай дзяржавы. Старабеларуская мова была дзяржаўнаю мовай Вялікага Княства. У выніку палітонім «ліцвіны» ў XV–XVIII стст. надзвычай часта выкарыстоўваўся ў дачыненні да прадстаўнікоў старабеларускай народнасці. Пры гэтым для азначэння праваслаўнага насельніцтва Княства Літоўскага выкарыстоўваліся тэрміны «русін», «русінскі», «рускі». Тэрміны «літоўскі» і «рускі» знаходзіліся ў складанай узаемазалежнасці. У гэтай сітуацыі вызначальнай становіцца геаграфічная лакалізацыя прадмета даследавання.

Сучасныя дзяржаўныя межы Рэспублікі Беларусь не ахопліваюць усяго арэала этнаграфічнага рассялення беларусаў. Аднак усе без выключэння этнічныя беларускія землі на працягу многіх стагоддзяў былі паўнаважымі ўдзельнікамі мастацкіх працэсаў у межах старабеларускай народнасці і пазней беларускай нацыі. Абшар беларускага этнасу ахоплівае землі ад Заходняй Смаленшчыны да Беласточчыны (Падляшша), ад Паўднёвай Латгаліі і Віленскага краю да Палесся. Адпаведна, музычным мастацтвам Беларусі будзем лічыць усе музычныя з'явы, якія ўзніклі і сфармаваліся на вызначанай тэрыторыі.



## *Выезд беларускіх музыкаў на працу за мяжу*

### *Беларускія музыкі ў Польшчы*



Развіццёсвецкай музыкі ў Вялікім Княстве Літоўскім паўплывала на яе актыўны экспарт у Польшчу, асабліва ў часы валадарання Ягелонскай дынастыі. І гэта не выпадкова: дзяцінства Ягайлы прайшло на Віцебшчыне, ягоны бацька князь Альгерд 25 гадоў быў віцебскім князем; пачатак Ягелонскай дынастыі Ягайла паклаў разам з беларускай князёўнай Соф'яй Гальшанскай. Калі Ягайла стаў польскім каралём, з яго дваром у Кракаў прыехалі музыкі-русіны (праваслаўныя музыкі), у тым ліку «цытарысты», «тымпаністы», а таксама «bajarze» і «lirnicy». Сярод шматлікіх музыкаў пры двары Ягайлы былі таксама «lubiani przez króla gęślarze ruscy» (улюбёныя каралём гусліяры русінскія) [75, s. 32].

Увогуле, у перыяд каралявання Ягайлы і прадстаўнікоў гэтай дынастыі назіраецца пастаянная прысутнасць беларускіх музыкаў у Кракаве. Каля 1441 г. пры двары кракаўскага мечніка Мікалая Сэрафіна служыў музыка і жанглёр «русін» Рафал Трапашка. За часам знаходжання ў Кракаве жонкі Ягайлы князеўны Соф'і Гальшанскай (пабраліся шлюбам у 1422 г.) пры каралеўскім двары была створаная каралеўская капэла, у склад якой уваходзілі інструменталісты і, магчыма, трохгалосы вакальны гурт а капэла, якія ўдзельнічалі ў прыдворных набажэнствах [75, s. 32]. Досыць верагодна, што стварэнне капэлы пры каралеўскім двары адбылося з ініцыятывы самой Соф'і Гальшанскай і пры ўдзеле беларускіх музыкаў.

Менавіта ў час прысутнасці нашых музыкаў пры двары Ягайлы беларускія дойліды пад кіраўніцтвам майстра Андрэя зрабілі размалёўку капліцы Св. Тройцы ў Люблінскім замку з унікальнымі выявамі музыкаў. На фрагменце гэтай фрэскі (у беларускай літаратуры яна атрымала назву «Хрыстос у прыторыі», у польскай — «Naigrawanie») можна ўбачыць музыкаў, якія граюць на лютні, рэбеку, трохкутнай псалтыры і рогу. Магчыма, гэта выява беларускіх прыдворных інструменталістаў.

Музыкі з беларускіх земляў працавалі і пры дварах іншых каралёў. Шмат хто з іх удзельнічаў у прыдворных канцэртах і разам з каралеўскім почтам выязджаў у падарожжы. На мяжы XV і XVI стст. кароль польскі і вялікі князь літоўскі Аляксандр меў пры двары «літоўскага» музыку і спевака з імем Чурыла, якога Аляксандр зрабіў кіраўніком каралеўскай капэлы (паводле звестак, знойдзеных Э. Зайкоўскім). Той жа Чурыла выконваў пад лютню спевы «пра Літву» маладому каралевічу Жыгімунту (будучаму каралю Жыгімунту I Старому) [19]. У сярэдзіне XIX ст. былі знойдзеныя фінансавыя дакументы караля Жыгімонта II



Капэла музыкаў. Фрагмент фрэскі «Хрыстос у прыторыі» з капліцы Св. Тройцы ў Люблінскім замку. Канец XIV — пачатак XV ст.

Аўгуста, сярод якіх значыліся выдаткі на аплату «літоўскага лютніста» (тады, у XIX ст., знаходка натхніла мастака Войцеха Герсана на стварэнне карціны, дзе народны музыка грае каралю на лютні ці бандуры).

Беларускія музыкі працавалі і пры двары караля Жыгімонта III Вазы (1587–1632). Іх імёны згадвае Мікола Куліковіч: «...кампазітар і спявак Сымон Пятка, спевакі



Саўка, Табіяшык і Юры Вярбковіч, саліст на флейце Андрэй Кулікоўскі, цымбаліст Крыштапор Правінскі, інструменталісты Паўла Бядзінскі, Юры Радамінскі і шмат іншых беларусаў» [31, с. 34]. Сярод іх асаблівы поспех мелі двое — Табіяшык (лірычны тэнар) і Юры Вярбковіч (магутны бас). Н. Прывалаў прыводзіць прозвішчы і іншых нашых землякоў пры двары Жыгімонта III: Сцяпан Будавінскі і Іван Куроўскі [56]. Пры двары караля Жыгімонта III Вазы працаваў таксама адзін з найлепшых беларускіх арганістаў XVII ст. Адам Мяссяжкоўскі [50, с. 56].

Згаданыя звесткі сведчаць, што ў XV–XVI стст. прысутнасць беларускіх музыкаў пры кракаўскім каралеўскім двары пераўтварылася ўжо ў сталую традыцыю.

Увогуле ў XVI ст. музыкі Княства Літоўскага былі вельмі запатрабаваныя ў Польшчы — перыядычна выязджалі на ўрачыстасці да каралеўскага двара ў Кракаве, а таксама да двароў польскіх магнатаў. Гэты бесперапынны рух музычных талентаў з Княства ў Карону спрыяў ліцвінскаму ўплыву на тагачасную польскую свецкую музыку. Наколькі камерная музыка ВКЛ эпохі Рэнесансу развівалася ў некаторых кірунках хутчэй за польскую, сведчыць той факт, што ўжо ў 1551 г. пры двары Мікалая Радзівіла Чорнага існавала інструментальная група скрыпачоў італьянскага ўзору, а ў кракаўскай прыдворнай капэле Жыгімонта Аўгуста пра такіх музыкаў упершыню згадваюць толькі з 1559 г. [83].

У польскіх дзяржаўных урачыстасцях бралі сталы ўдзел не толькі нашы камерныя, але і вайсковыя музыкі. Гэта ілюструе роспіс 1606 г. «*Rolka Stokholmska*» — «Уезд шлюбнага картэжу Канстанцыі Аўстрыйскай і Жыгімонта III у Кракаў» («*Wjazd orszaku slubnego Konstancji Austriaczki i Zygmunta III do Krakowa*») [91]. Сярод шматлікіх харугваў адна мае выразныя ліцвінскія рысы ў адзенні і ўзбраенні.

Тут побач са сцяганосцам намаляваны дудар, а справа ад яго барабаншчык, на інструменце якога намаляваны герб «Пагоня».



Ліцвінская харугва з роспісу «*Rolka Stokholmska*» — «Уезд шлюбнага картэжу Канстанцыі Аўстрыйскай і Жыгімонта III у Кракаў». 1606 г.

У XVIII ст. назіраецца ліцвінскі ўплыў на польскае балетнае мастацтва. Найлепшая балетная школа Рэчы Паспалітай знаходзілася ў Гародні і належала Антонію Тызенгаўзу. У 1785 г. балетная трупка А. Тызенгаўза паспяхова паказала ў Варшаве балет «Гілас і Сільвія», пасля чаго пераехала ў Варшаву на сталую працу і склала аснову Варшаўскага тэатра [45].



Дудар і барабаншчык ліцвінскай харугвы. 1606 г.



Выступ танцораў А. Тызенгаўза М. Рымінскага і Д. Сітанскай на сцэне варшаўскага тэатра. Канец XVIII ст.

## Беларускія музыкі ў Расіі

Рускі славіст П. Бяссонаў, які ў кнізе «Белорусския песни» піша пра перадачу культурнага досведу нашых продкаў у Маскоўскую дзяржаву ў XVII ст., перакананы, што славу Беларусі стварылі каланізатарскія сілы, прадстаўнікі якіх займалі ў Маскве высокія пасады і становішчы: «Усё падпала пад іх рэформы — навука, друк, публічны і хатні спеў, ноты...» [3].

Вельмі моцна паўплывала на свецкую музыку Расіі творчая дзейнасць **Сімяона Полацкага** (1629–1680; сапраўднае прозвішча Пятроўскі-Сітняновіч). Пры гэтым падмурак усіх яго дасягненняў быў выразна беларускі, сфармаваны падчас жыцця на Радзіме. Сімяон Полацкі — выхаванец Віленскай акадэміі, уніят, аўтар вершаў на старабеларускай, польскай і царкоўнаславянскай мовах.

Нечуваная на той час у Маскве панегірычная паэзія на старабеларускай мове надзвычай уражвала маскоўскіх слухачоў і здавалася ім вяршыняй літаратурнага майстэрства. Маскоўскі царскі двор спачатку замаўляў С. Полацкаму цыклы панегірычных вершаў, а ў 1664 г. запрасіў яго ў Маскву на сталую працу. Акрамя мастацтва вершаскладання, С. Полацкі прывёз у сталіцу Масковіі беларускія (полацкія) містэрыі. Пospех беларускіх містэрый пры царскім двары зрабіў моцны уплыў на развіццё расійскага тэатра. Праваслаўныя містэрыі — тэатралізаваныя дзеянні ў суправаджэнні царкоўных спеваў — нарадзіліся ў Беларусі і былі вынікам сінтэзу старажытных візантыйскіх традыцый і дасягненняў заходнееўрапейскага мастацтва.

Сярод пераселеных у Маскву ў XVII ст. беларускіх рамеснікаў былі і музыкі, бо ў 1672 г., калі С. Полацкі адкрыў першы ў Расіі прыдворны тэатр, першымі яго акцёрамі сталі



беларусы з Мяшчанскай слабады Масквы. У свае п'есы Сімяон Полацкі пераносіў таксама беларускія інструментальныя традыцыі. Напрыклад, у п'есе «Аляксей, божа чалавек» С. Полацкі згадвае беларускія народныя інструменты — у сцэне вясельнага абраду гучыць скрыпка з цымбаламі, што набліжае драматычнае дзеянне да беларускіх народных традыцый. Элементы беларускага народнага мастацтва ў расійскіх праваслаўных містэрыях адзначаў М. Куліковіч [31, с. 41].

У 1678 г. С. Полацкі зрабіў вершаваны пераклад Псалтыру. Яго «Псалтырь рифмоторная» стала літаратурнай асновай сотняў музычных твораў. Сімяон Полацкі быў перакананы ў неабходнасці музычнага суправаджэння царкоўнай службы, адстойваў думку пра духоўна-эстэтычную каштоўнасць музыкі, даказваў неабходнасць для царквы шматгалосных спеваў і «согласия органного» (гармоніі галасоў).

Беларусы моцна паўплывалі і на развіццё расійскай вайскавай музыкі. «Приказные дела старых лет» за 1669 г. утрымліваюць «челобитную» «сипошных» майстроў Юркі Іванава і Шчасткі Шынкеева (паходзілі з-пад Гародні), якія ў Маскве ў адборным Агеевым палку Шэпелева вучылі «сипошному делу» і «выучили они человек 30 и больше» [61, с. 62–63]. Пад «сипошным делом» трэба разумець мастацтва грання на самым распаўсюджаным сігнальным вайсковым інструментце — трубе. Расійскія дакументы XVII ст. згадваюць таксама пра трубача, які разам з беларускімі сялянамі перасяліўся ў Расію з-за неўраджая і прыцясненняў, а таксама пра шляхціча Юшку Стрыеўскага, што да пераезду ў Масковію служыў «при воеводе мстиславском, казацкую службу в трубачах» [61, с. 78].

У Расіі цаніліся таксама і высокаадукаваныя беларускія арганісты. У Маскве, пры царскім двары, «арганнымі справамі» займаліся шматлікія выхадцы з ВКЛ. Напрыклад, у цара

Аляксея Міхайлавіча працаваў «выхадзец з Літоўскіх земляў Васіль Іванаў, сын Рэп'еў». Ёсць звесткі і пра смаленскага арганіста Казіміра Васілеўскага, які пасля 1670 г. выехаў у Маскву [50, с. 56].

Беларусы прывезлі ў Маскву звычай граць на вуліцах горада на высакародных інструментах. «Земский приказ» у 1668 г. склаў спіс, дзе пералічваліся беларускія рамеснікі і гандляры, якія тады жылі ў Маскве «в Воскресенском монастыре». Сярод іх «Бориско Дмитриев Сосновский, Шклова города мещанин... кормитца — в скрыпку играет» [61, с. 70].

Беларускія пеўчыя, рэгентy і настаўнікy спеваў адыгралі важную ролю ў стварэнні пецяярбургскай харавой культуры. У першай палове XVIII ст. вялікім аўтарытэтам карысталіся ў Пецяярбурзе Парфеній Радкевіч з Оршы (вядомы пад імем іераманаха Пімена) і смальянін Іаан Мажайскі (вядомы пад імем іераманаха Іаанікія) [41]. Аналагічны ўплыў адбываўся і ў балетным мастацтве. Пасля падзелаў Рэчы Паспалітай аснову Санкт-Пецяярбургскага імператарскага тэатра склала шклоўская балетная трупa графа Сямёна Зорыча. Ля вытокаў расійскай балетнай школы стаялі балерыны Кацярына і Пелагея Азарэвічы са Шклова [10].

Беларуская музыка трапляла ў Расію і больш экзатычным шляхам. У расійскіх падарожнікаў выклікалі заздрасць высокапрафесійныя музыкі, і ёсць некалькі сведчанняў пра іх выкраданне. Напрыклад, з музычнай бурсы пры Гарадзенскай езуіцкай калегіі князь Галіцын у 1707 г. «выкраў двух музыкаў і разам з гарматамі адправіў у Маскву» [34]. Цікава, што ў вачах Галіцына аднолькава прывабнымі выглядалі і вайсковая тэхніка, і прафесійныя музыкі.

## Беларускія музыкі ў іншых краінах

У XV ст. вандроўныя музыкі — «русіны» і «ліцвіны» — часта накіроўваліся ў Польшчу, Украіну і Германію. Напрыклад, у 1429–1430 гг. яны прывандравалі ў Луцк, Нордлінген і Ратызбону [82].

У XVI ст. геаграфія выступаў беларускіх скамарохаў значна павялічылася. Акрамя Польшчы і Германіі, яны выступалі ў Італіі, Венгрыі, Расіі і Швецыі. Пастаяннымі спадарожнікамі беларускіх скамарохаў былі мядзведзі [29, с. 153]. У «Летапіснай аповесці Малой Русі» паведамляецца, што «литвяки медведей ученых по городам водят и на трубах при этом играют» [55]. У 1516 г. італьянскі паэт Людвік Арыёста ў паэме «Шалёны Раланд» прадстаўляе чытачу ліцвінскага мядзведніка: «Раланд не палохаецца ворага, як мядзведзь у рускага ці літоўскага фокусніка не палохаецца брэху сабачага» [29, с. 153–154]. Выступ скамарохаў-ліцвінаў з мядзведзямі пад акампанемент труб, дудкі і барабана ба-



Выступ скамарохаў-ліцвінаў з мядзведзямі.  
Гравюра з кнігі шведскага падарожніка Олафа Магнуса. 1555 г.

чым на гравюры шведскага падарожніка Олафа Магнуса 1555 г. [29, с. 154].

Далёка за межамі Вялікага Княства Літоўскага здабылі вядомасць нашыя вайсковыя музыкі. У 1515 г. пад Прэсбургам (сучасная Браціслава) і ў Вене адбыўся з'езд каралеўскіх дынастый Ягелонаў і Габсбургаў — сустрэча чэшскага, польскага і венгерскага каралёў. Пасольства ВКЛ на гэтай сустрэчы ўзначальваў ваявода віленскі і канцлер Вялікага Княства князь Мікалай Радзівіл (сын Мікалая). Ён разам з магнатам Станіславам Гаштольдам са сваімі прыдворнымі і прыватным войскам прывёз з Літвы вайсковы аркестр, які меў фантастычную для таго часу колькасць удзельнікаў — 100 музыкаў. Аркестр граў пры каралях і вельмі здзівіў немцаў і італьянцаў [86].

Выступ 100-асабовай «літоўскай» капэлы сведчыць пра высокую культуру параднай вайскавай музыкі Княства Літоўскага. Магчыма, гэта паўплывала на тое, што вайсковыя музыкі ВКЛ сталі вядомыя ў Заходняй Еўропе і трапілі ў заходнееўрапейскія выданні. Напрыклад, у кнізе Абрахама дэ Бруйна, выдадзенай у Антверпене ў 1581 г., бачым гравюру «Музыкі-русіны», дзе паказаны барабаншчык і дудар войска Вялікага Княства [88, 89].

\*\*\*

Праца за мяжой была папулярнай формай кар'еры для музыкаў ВКЛ. Можна меркаваць, што ў Расіі ключавым крытэрам служыла высокая адукаванасць беларускіх музыкаў, а ў Польшчы да гэтага дадаваліся таксама даступнасць (адсутнасць мяжы між Каралеўствам Польскім і Княствам Літоўскім) і, магчыма, меншыя, у параўнанні з польскімі, памеры ганарараў беларускіх музыкаў.



Барабаншчык і дудар войска ВКЛ.  
Гравюра «Музыкі-русіны». Антверпен, 1581 г.

Прафесійныя беларускія музыкі найчасцей выязджалі ў Польшчу і Расію — стала працавалі пры кракаўскім каралеўскім і пры маскоўскім царскім дварах. Беларускія музыкі зрабілі заўважны ўнёсак у культуру камернай музыкі Польшчы і ў прыдворную музычна-тэатральную культуру

Расіі. Ёсць падставы лічыць, што ў XVI–XVII стст. беларуская камерная музыка па многіх кірунках стаяла на значна вышэйшым ўзроўні за расійскую музыку і па асобных жанрах пераўзыходзіла польскую камерную музыку.

Геаграфія вандровак вулічных беларускіх музыкаў (скамарохаў) значна шырэйшая. Акрамя Расіі і Польшчы, яны выступалі на Украіне, у Германіі, Італіі, Венгрыі і Швецыі.

У XV–XVII стст. беларускія вайсковыя музыкі за межамі ВКЛ удзельнічалі ў прадстаўнічых імпрэзах (Прэсбург, Вена), дзяржаўных урачыстасцях (Кракаў), навучалі вайскавай музыцы (Масква), траплялі на гравюры замежных выданняў (Антверпен). Прычына запатрабаванасці за мяжой нашых вайсковых музыкаў была, хутчэй за ўсё, у арыгінальнасці і нават пэўнай экзатычнасці вайскавай культуры ВКЛ, дзе ў войску служылі, апроч ліцвінаў і жамойтаў, украінскія казакі, татарскія коннікі і найміты з розных краін Еўропы.



# Беларускія інструменты і фальклор у культуры іншых народаў

Старабеларускія музычныя традыцыі траплялі ў Расійскую дзяржаву на пачатку XVII ст. праз перайманне «літоўскіх» звычаяў жыхарамі Масквы. Наваградскі шляхціч Самуіл Маскевіч, асабісты ўдзельнік акупацыйнага гарнізона, адлюстраван у сваім «Дыярышы» побыт нашага войска ў Маскве ў 1611 г., дзе апісаў як масквічы, пераймаючы «літоўскія» звычаі, граюць на колавых лірах: «Часам, пераймаючы нашыя звычаі, загадваюць граць на лірах. Інструмент гэты нагадвае скрыпку, толькі тут замест смыка выкарыстоўваюць прымацаванае пасярод ліры невялікае кола» [15]. І. Назіна дапускае, што Маскевіч казаў аб звычаях, характэрных для яго родных мясцінаў — ваколіцаў Наваградка [47, с. 83].

На пачатку XVII ст. на тэрыторыю Масковіі пераносіліся і іншыя старабеларускія інструменты, калі капэлы магнатаў ВКЛ бралі ўдзел у вайсковых выправах у Расію. Так, на гравюры XVII ст. «Перамога войска Рэчы Паспалітай над маскавітамі» (пад Смаленскам) [30] на другім плане бачым балю падчас перамогі, дзе двое музыкаў граюць на духавых інструментах (роля трэцяга незразумелая), а дзве пары ў шляхецкіх строях танчаць.



Баль. Фрагмент гравюры «Перамога войска Рэчы Паспалітай над маскавітамі». XVII ст.

Ужо з XVI ст. вайскоўцы з Вялікага Княства ўдзельнічалі ў засваенні сібірскіх прастораў Расіі, пры гэтым захоўваючы свае культурныя асаблівасці. «Літва» прымала актыўны ўдзел у закладцы Цюмені (1583), Табоўска (1587), Сургута (1593), а таксама ў будаўніцтве Тары (1594) — першага кроку Расійскай дзяржавы ўглыб Азіі. «Людзі літвы» ўдзельнічалі ў разгроме войскаў хана Кучума ў 1598 г. недалёка ад цяперашняга Новасібірска. 300 чалавек «літвы» бралі ўдзел у паходзе Ермака. На працягу ўсяго XVII ст. «служылая літва» складала значны працэнт ад усяго служылага насельніцтва гарнізонаў Сібіры ажно да Мангазеі, Енісейска і Якуцка [8].

«Служылая літва» трымала іншы, адрозны ад рускага, тып культуры, захоўвала свае манеры паводзінаў і свае імёны (Ян Валентаў, Маціас Хадзінскі, Барташ Руткоўскі і іншыя) [38].

Другая катэгорыя беларусаў-ліцвінаў, якія траплялі ўглыб Расіі, — удзельнікі антырасійскіх паўстанняў. Здушэнне царскім урадам шляхецкага паўстання 1830–1831 гг. і паўстання пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага суправаджа-лася масавым высяленнем беларусаў у Сібір [8].

Трэцяя катэгорыя беларускіх перасяленцаў — сяляне-каланісты. У 1764–1765 гг. адбывалася масавае засяленне Барабінскага стэпу выхадцамі з Магілёўскай губерні [8]. Напрыканцы XIX ст. беларусы ўключыліся ў аграрнае за-сваенне Сібіры. У 1896–1912 гг. з беларускіх губерняў у Сі-бір добраахвотна мігравалі 716 600 сялян [8]. Беларускія губерні ў 1885–1914 гг. давалі 12% усіх сібірскіх мігрантаў [58]. У XIX ст. беларусы ў якасці каланістаў траплялі ў многія аддаленыя месцы Сібіры і Сярэдняй Азіі. Напрыклад, бе-ларусы складалі 5/6 насельніцтва Усурыйскага краю [28, с. 46–51]. Беларускія перасяленцы прыносілі ў Сібір куль-турныя традыцыі свайго народа [58]. Сяляне-каланісты з Магілёўскай губерні, захоўваючы свае музычныя традыцыі, засялілі некаторыя мясціны Прыбайкалля (сучасная Іркуцкая вобласць) [паводле А. Рудакова, кіраўніка Іркуцкага тавары-ства беларускай культуры імя Я. Чэрскага]. Разам з сялянамі перасяляліся таксама мяшчане і збяднелая шляхта [58].

Вайскоўцы-ліцвіны, сяляне-каланісты і ссыльныя ўдзель-нікі антырасійскіх паўстанняў маглі прынесці беларускія інструментальныя традыцыі ўглыб Расійскай імперыі. Пэўна, гэтакім шляхам да паўночных народаў Расіі магла патрапіць беларуская дуда. Напрыклад, сярод чувашскіх інструментаў ёсць дуда-сарнай, якая і па знешнім выглядзе, і па тэхналогіі вырабу з’яўляецца ні чым іншым, як беларускай двухбур-доннай дудой-мацянкай. Нават форма жалейкі на сарнаі

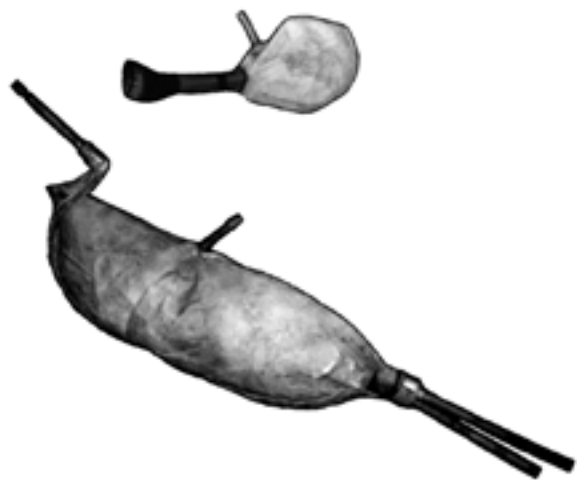
абсалютна ідэнтычная жалейцы на беларускай мацянцы, якая, паводле Тодара Кашкурэвіча, захоўваецца ў Вільні. Дуда-сарнай і па канструкцыі, і па спосабу карыстання моц-на адрозніваецца ад традыцыйнай чувашскай дуды-шапара. Апісанне сарная ў «Атласе музыкальных інструментов на-родов СССР» вельмі нагадвае апісанне беларускай мацянкі: «У адрозненне ад шапара паветраны рэзервуар сарная (мех) вырабляўся не з пузыра, а з выпрацаванай цялячай ці казінай скуры. Сарнай мае трубку з клапанам для надзімання паветра, 2 бурдонныя трубки без ігравых адтулін і 1 мела-дычную трубку звычайна з 6 ігравымі адтулінамі. Усе трубки драўляныя і нярэдка ўпрыгожваюцца арнаментам. Пішчыкі робяцца з чарота ці гусінага пярэ. Бурдонныя трубки часцей за ўсё настройваюцца паміж сабой у квінту, але магчымы і іншыя інтэрвалы, напрыклад, дуодэцыма. Размяшчэнне гукавых адтулін і інтэрвалы між імі могуць быць рознымі. Гукарады звычайна дыятанічныя, але ў іх сустракаюцца і пропускі ступеняў, павялічаныя ці паменшаныя актавы, цэлатонавыя паслядоўнасці і г. д. Гук сарная напружаны і рэзкі. Граюць на ім звычайна седзячы, гучна адбіваючы рытм адной ці дзвюма нагамі» [68, с. 184]. Калі разгледзець ілюстрацыю «Ансамбль чувашскіх народных інструментаў» [68, с. 185], то можна ўбачыць, што пры гранні сарнай трыма-юць як беларускую мацянку — наперадзе (музыка, які стаіць у цэнтры). Цікава таксама тое, што жалейка сарная заканч-ваецца традыцыйнай драўлянай беларускай рагаўнёй.

У нашыя дні ў Музеі імя Глінкі ў Маскве сярод чувашскіх народных інструментаў захоўваюцца і шапар, і сарнай. Шапар у экспазіцыі размешчаны ўверсе, сарнай — унізе. Тут выразна заўважныя прынцыповыя канструкцыйныя адрозненні між гэтымі відамі дудаў. Такі аўтарытэтны даслед-чык беларускай дударскай традыцыі, як Тодар Кашкурэвіч, сцвярджае, што паказаны ў экспазіцыі сарнай знешне





Сарнай (у цэнтры) у ансамблі  
чувашскіх народных інструментаў. XX ст.



Чувашскія народныя інструменты: шапар (уверсе) і сарнай (унізе).  
(Здымак атрыманы ад Т. Кашкурэвіча.)

амаль абсалютна адпавядае беларускай мацяніцы паводле апісання М. Нікіфароўскага.

Суседняя з Паўночнай Беларуссю Латгалія (усходняя частка Латвіі) была ў XIX ст. рэгіёнам, дзе латгальскія традыцыі ўзаемадзейнічалі з беларускімі. У выніку ў Латгаліі распаўсюдзіліся цымбалы, а таксама дуды паўночна-беларускага тыпу, што засведчана на адным з нямецкіх малюнкаў XIX ст.



Fig. 688.

Дуда паўночнабеларускага тыпу ў Латгаліі.  
Нямецкі малюнак XIX ст. (Малюнак атрыманы ад Т. Кашкурэвіча.)

Разам з беларускімі інструментамі за мяжу «экспартаваўся» і беларускі фальклор. Уплыў беларускай народнай творчасці быў засведчаны ў XIX ст. у Польшчы, Украіне, Жамойці і Латвіі [31, с. 42]. Напрыклад, песні з Дзвіншчыны былі вядомы сярод суседняга латгальскага жыхарства [62]. Беларускія песенныя фальклор шырока распаўсюдзіўся і ў Расіі, напрыклад, уплывы беларускай песні былі выяўлены ў такіх акругах, як Арэнбургская, Данская, Наўгародская, і нават у песнях далёкай Поўначы (Аланецкая і Архангельская акругі) [31, с. 42]. Этнограф Яўхім Карскі заўважаў, што беларусы ў XIX ст. захоўвалі свае адметнасці ў Арлоўскай, Калужскай, Цвярской, Маскоўскай, Разанскай, Яраслаўскай, Ніжагародскай, Пензенскай, Курскай, Херсонскай і Харкаўскай губернях [28, с. 50].



У XX ст. творы, заснаваныя на беларускіх матывах, становяцца папулярнымі ў межах усяго СССР. Адным з яскравых прыкладаў стала песня «Бывайце здаровы». Яе аўтарства шмат дзесяцігоддзяў прыпісвалі Ісаку Любану, але насамрэч гэта беларускі рэлігійны кант XVII–XVIII стст. «Нова рада ўстала, што і не бывала». Гэтую акалічнасць адзначаў Віктар Скорабагатаў: «Можа, на свядомым, можа, на падсвядомым узроўні Ісак Любан скарыстаў гэтую мелодыю. Тым не менш яна грунтуецца на музычнай формуле, якая сапраўды належыць беларускаму народу. Гэта і зрабіла песню «Бывайце здаровы» настолькі папулярнай» [63].

Многія беларускія народныя песні сталі папулярнымі ў СССР дзякуючы творчасці Уладзіміра Мулявіна і ансамбля «Песняры».



Экспарт беларускіх інструментаў праявіўся на прыкладзе колавай ліры (Расія, Масква), цымбалаў (Латгалія ў Латвіі) і беларускай дуды (Латгалія, Чувашыя ў Расіі). Ва ўсіх выпадках перайманне беларускіх інструментаў, пэўна, грунтавалася на цікавасці іншаэтнічнага насельніцтва да арыгінальных музычных прылад беларусаў і на жаданні іх засвоіць.

У параўнанні з песенным фальклорам інструментальная музыка дае большыя магчымасці для пераймання, бо валодае універсальнасцю і не стварае моўнага бар'еру пры міжэтнічных кантактах.



## *Беларускія нотныя матэрыялы за мяжой*

### *Гімн «Багародзіца»*



Гімн «Багародзіца» на працягу стагоддзяў лічыўся старажытнай польскай песняй. У XV–XVI стст. «Багародзіца» стала для палякаў народным гімнам — «песняй Айчыны» (Patrium carmen). Калі, дзе і кім напісаны гэты твор застаецца нявысветленым. Але шмат акалічнасцяў дазваляюць выказаць меркаванне, што, як мінімум, тэкст «Багародзіцы» напісаны аўтарам з беларускіх земляў.

На сувязь «Багародзіцы» з нашымі землямі паказвае такі факт, як супадзенне часу шанавання гэтага гімна з кіраваннем Ягайлы і Ягелонскай дынастыі. Э. Катарскі, В. Шчурат і Ю. Крыжаноўскі мяркуюць, што «Багародзіца» з'яўлялася каранацыйным гімнам Ягелонскай дынастыі. Іх думка грунтуецца на «рутэнізмах» у першапачатко-

вых тэкстах «Багародзіцы», а таксама на тым, што асаблівая папулярнасць гэтага гімна ў Польшчы заканчваецца са знікненнем Ягелонскай дынастыі — «Багародзіца» страціла ў Польшчы сваю папулярнасць у канцы XVI ст.

Найстарэйшы запіс тэксту і мелодыі гімна зроблены ў 1407–1408 гг. у зборы лацінскіх казанняў Матэуша з Грохава [87, s. 6]. Найстарэйшы старабеларускі тэкст «Багародзіцы» зафіксаваны ў Статуце ВКЛ 1529 г. (копію тэксту «Багародзіцы» са Статута 1529 г. у архіве «Assolineum» г. Познані зрабіла Г. Несцерава).



Найстарэйшы запіс тэксту і мелодыі гімна «Багародзіца».  
Збор лацінскіх казанняў Матэуша з Грохава. 1407–1408 гг.

У XVI ст. аўтарства «Багародзіцы» прыпісвалі св. Войцеху (жыў у X ст.), св. Яцэку Адроважу (1200–1257), французсканцу Багухвалу (XIII ст.) і нават св. Альберту Вялікаму. Але неабгрунтаванасць гэтых версій даўно адзначаная многімі даследчыкамі. Так, Яцэк Кавальскі падкрэслівае: «Легендарнае аўтарства св. Войцеха, які жыў у X ст., з’яўляецца абсалютна непраўдападобным» [87, s. 7], а Херанім Фэйхт сцвярджае: «Творца мелодыі быў, безумоўна, прафесійным музыкам, таму не варта браць пад увагу нават найвыдатнейшых дзеячаў тых часоў, але не абазначаных у якой-небудзь музычнай дзейнасці — св. Войцеха, св. Яцэка і іншых» [76].

Версіі пра польскага аўтара слоў «Багародзіцы» яшчэ больш неверагодныя. Вядомы польскі даследчык Раман Мазуркевіч прыйшоў да высновы, што размовы аб напісанні тэксту «Багародзіцы» польскім аўтарам гучаць вельмі неверагодна на тле невысокага ўзроўню польскай літаратуры XIII ст. [79, 80]. Іншыя гісторыкі таксама адзначалі, што паэтычнасць гімна значна перавышае ўзровень тагачаснай польскай паэзіі: тэалагічны змест, кампазіцыя, вершасклад і мелодыя «Багародзіцы» адзначаныя беспрэцэдэнтнымі для тагачаснай польскай літаратуры інтэлектуальнымі і артыстычнымі хадамі. Параўнанне мовы «Багародзіцы» з мовай захаваных польскіх фрагментаў так званых «Kazań świętokrzyskich» XIV ст. даводзіць, што два найбольш старажытныя куплеты песні ўключаюць словы і граматычныя формы, якія нідзе ў польскай літаратуры ні ў той час, ні пазней не сустракаюцца [79, 80].

Старабеларуская паэзія стаяла на непараўнальна вышэйшым мастацкім узроўні. Э. Катарскі звярнуў увагу на сувязь зместу першых куплетаў «Багародзіцы» з візантыйскай іканаграфіяй, а мовы твору са «старацаркоўнаславянскімі» і ўсходнееўрапейскімі ўплывамі. У святле гэтага вельмі важна, што гімн «Багародзіца» мае шматлікія непасрэдныя

аналогіі з творамі старабеларускай літаратуры на царкоўнаславянскай мове. Напрыклад, з апокрыфам XI — пачатку XII ст. «Блуканне Багародзіцы па пакутах» [66]. Вельмі шмат аналогій узнікае пры параўнанні гімна «Багародзіца» з творамі Кірылы Тураўскага. Р. Мазуркевіч адмыслова адзначыў падабенства ідэй заступніцтва Марыі і Яна Хрысціцеля ў гімне «Багародзіца» і ў казаннях Кірылы Тураўскага [79, 80].

«Барагодзіца» мае выразныя аналогіі не толькі са старабеларускай літаратурай, але і з беларускай музычна-паэтычнай творчасцю тых часоў. Хацелася б звярнуць увагу на ідэйнае, вобразнае і нават музычнае падабенства гімна «Багародзіца» з такім беларускім музычным зборнікам, як «Хваласпевы ў гонар Ефрасінні Полацкай» (адзін з самых ранніх помнікаў айчыннага музычнага мастацтва — збор харавых і сольных песняспеваў). Цікава, што «Хваласпевы» былі складзеныя якраз у час напісання гімна «Багародзіца» — на працягу XII–XIV стст. і працягвалі ўдасканалвацца ў XVI–XVII стст.

Аналогіі з гімнам «Багародзіца» сустракаем і ў такіх перакладных творах сярэднявечнай беларускай літаратуры, як «Жыццё Аляксея, чалавека Богага», «Аповесць пра трох каралёў-валхвоў» і «Страсці Хрыстовы». У «Страсцях Хрыстовых» відавочна вельмі моцнае падабенства плачу Маці-Багародзіцы і беларускіх народных галашэнняў. Гэта наводзіць на думку пра больш глыбінную сувязь паміж старабеларускай духоўнай культурай і гімнам «Багародзіца». У больш шырокім сэнсе можна прасачыць заканамернасць у традыцыйным для Беларусі пакланенні жаночым божствам і ў шанаванні ў сярэднявечнай Беларусі Багародзіцы: каменныя жаночыя стоды → сакральныя Мар’іны горы → паданні пра жанчынаў-вояў → Багародзіца ў валачобным абрадзе → традыцыйныя галашэнні па маці →

«Хваласпевы ў гонар Ефрасінні Полацкай» → папулярнасць абразоў Багародзіцы → народныя замовы са зваротамі да Божай Маці → Багародзіца на сцягу войска ВКЛ → гімн «Багародзіца». Сам ход развіцця нашай сярэднявечнай культуры (сінтэз і ўзаемаўплыў архаічных жаночых божстваў і хрысціянскага вобразу Божай Маці) заклаў магчымасць і нават неабходнасць напісання такога гімна, як «Барагодзіца».

Нягледзячы на тое, што першы нотны запіс «Багародзіцы» зроблены польскім музыкам, з вялікай доляй верагоднасці можна казаць, што гэта адбылося пры перапісванні невядомага нотнага прататыпа, аўтарам якога мог быць выхадзец з земляў ВКЛ.

## Нотныя зборнікі

Нотныя зборнікі, выдадзеныя ў Вялікім Княстве, зрабілі вялікі ўплыў на польскую музычную культуру. У 1558 г. у Берасці пад мецэнацкім патранатам віленскага ваяводы князя Мікалая Радзівіла Чорнага быў складзены і выйшаў першы ва Усходняй Еўропе друкаваны нотны зборнік «Pieśni chwal Boskich», ці «Берасцейскі канцыянал» (укладальнік Ян Зарэмба). Гэта збор кальвінісцкіх песняспеваў: пакаёныя песні, песні павучальнага характару, пра Марыю, на евангельскія сюжэты і г. д. «Берасцейскі канцыянал» быў настолькі заўважнай падзеяй на ўсходзе Еўропы, што паслужыў узорам не толькі для нявіжскіх і віленскіх выданняў, але і для ўкраінскіх, польскіх і нават прускіх песенных зборнікаў. 38 песняў з «Берасцейскага канцыянала» ўжо праз год увайшлі ў «Дадатак» да «Кракаўскага канцыянала» (1559).

Да пачатку нотадрукавання ў Берасці (1558 г.) кракаўскія друкарні за 1550–1559 гг. выдалі каля 80 зборнікаў шмат-



Старонка «Берасцейскага канцыянала». 1558 г.

галосых спеваў, а ў наступныя 6 гадоў пасля выдання «Берасцейскага канцыянала» — толькі 4 [84]. Відавочным з’яўляецца той факт, што да пачатку нотадрукавання ў ВКЛ ліцвінскія музыкі і іх мецэнаты замаўлялі друкаванне ў Кракаве. На падставе аналізу мецэнацкай актыўнасці Мікалая Радзівіла літоўская даследчыца Ю. Трылупайтэне прыйшла да высновы, што да наладжвання нотадруку ў Вялікім Княстве гэты магнат быў сталым кліентам кракаўскіх друкарняў [65]. Адзначым мэтанакіраванае імкненне М. Радзівіла пазнаёміць замежную публіку з дасягненнямі музыкі ВКЛ. У гэтым кантэксце варта разглядаць два матэты Вацлава з Шаматулаў, надрукаваныя ў 1554 і 1564 гг. у Нюрнбергу.

Ёсць падставы меркаваць, што творы Вацлава з Шаматулаў трапілі ў Нюрнбергскія зборнікі зноў жа з мецэнацкай ініцыятывы Мікалая Радзівіла [65].

Песенныя нотныя зборнікі, якія выходзілі у друкарнях Берасця, Нясвіжа, Вільні і Любчы, у XVI–XVII стст. траплялі ў Польшчу. Акрамя гэтага, на абшары Беларусі ствараліся песні на польскія тэксты, якія потым становіліся вядомымі ў Каралеўстве Польскім. Песні на тэксты польскіх паэтаў пісалі кампазітары Вацлаў з Шаматулаў і Цыпрыян Базылік, якія працавалі на Беларусі. У «Дадатак» да «Нясвіжскага канцыянала» ўвайшлі 8 свецкіх песняў на тэксты польскіх паэтаў Рэя, Каханоўскага і Чаховіча. Потым гэтыя песні перавыдаваліся ў польскіх зборніках.

Увогуле, талерантная і шматканфесійная Беларусь пастаўляла ў каталіцкую Польшчу фрывольныя свецкія песні аб прыемнасцях і асалодах зямнога жыцця. Гэта датычыць, напрыклад, папулярнай сярод беларускай шляхты ў XVI ст. песні «Пра Венеру і здрадніцкае каханне». У самой Польшчы такія песні каталіцкая цензура пераследвала і называла «д’ябальскімі».

У межах самога Вялікага Княства экспарт беларускіх нотных зборнікаў адбываўся на тэрыторыю Жамойці (большая частка сучаснай Літвы). М. Куліковіч адзначаў: «Пануючае становішча беларускае культуры на вялізнай прасторы ВКЛ, дзе жылі людзі розных нацыянальнасцяў, звычайна вяло да ейных уплываў на іншыя народы» [31, с. 22]. Да прыкладу, у Вільні быў перавыдадзены «Нявіжскі канцыянал» (ці «Нясвіжскі Катэхізіс» — «Katechyzm zborów ewangelickich...», 1563). Укладальнікам «Нясвіжскага канцыянала» быў Даніэль Лянчыцкі, які працаваў у розных друкарнях Беларусі — у Нясвіжы, Заслаўі, Лоску, а з 1576 г. — у Вільні. Менавіта ён і садзейнічаў перавыданню «Нясвіжскага канцыянала» ў Вільні ў 1581 і 1594 гг. Адрэдагаванае ў Вільні

выданне «Нясвіжскага канцыянала» атрымала ў літаратуры назву «Віленскі канцыянал».

Перавыдадзены ў Вільні «Нясвіжскі Катэхізіс» дзейсна паўплываў на музыку Жамойці. У 1598 г. быў надрукаваны «Катэхізіс» Маркелія Пяткевіча — скарочаны варыянт «Нясвіжскага Катэхізіса» без нотаў, дзе ўтрымлівалася частка песняў на літоўскай мове. На думку Ю. Трылупайтэне, для выканання песняў з «Катэхізіса» М. Пяткевіча мелодыі трэба было браць у ранейшых «Катэхізісах» — Нясвіжскім ці Віленскім [65].

Аналагічным чынам на развіццё жамойцкай музыкі паўплывалі і спеўнікі, выдадзеныя ў Любчы ў 1614, 1619? і 1620 гг. («Katechizm Chrescianski...», Lubcz, 1620). Напрыклад, у 1653 г. у Кейданах быў надрукаваны спеўнік на літоўскай мове «Kniga pobažnystės krikščioniškos». Гэта выданне без нотаў, але ў прадмове прапануецца спяваць тэксты малітваў на мелодыі французскіх псалмоў. Крыніцай мелодый служылі ранейшыя «Катэхізісы» з Вільні і Любчы, якія ўтрымлівалі псалмы гугенотаў [65].

## Зборнікі кантаў

У XVI–XVIII стст. Беларусь стала своеасаблівай «сталіцай» кантавай культуры Усходняй Еўропы (кант — шырока вядомая ў Цэнтральнай і Заходняй Еўропе вакальна-хараваая песня-гімн). У Беларусі канты набылі ярка выяўленыя нацыянальныя рысы дзякуючы спалучэнню з традыцыйнай народнай музыкай. Вылучаюць свецкія канты (уласна канты) і рэлігійныя канты (псалмы). У XVII–XVIII стст. большасць свецкіх кантаў на Беларусі мела любоўна-лірычны змест — пра каханне, сустрэчы, смутак у разлуцы, здраду, супрацьдзеянне бацькоў і г. д. Большасць кантаў стваралася на ста-

рабеларускай мове з адхіленнямі ў царкоўнаславянскую і польскую. Беларускія канты і псалмы нясуць у сабе элементы пазацаркоўнай песеннай культуры (фальклору), што было характэрна і для гусіцкіх гімнаў, і для лютэранскіх і кальвінісцкіх харалаў.

Менавіта з Беларусі ў канцы XVI — пачатку XVII ст. жанр кантаў распаўсюдзіўся на Украіну, а ў XVII–XVIII стст. — у Расію. Такая прагрэсіўная роля Беларусі ў пашырэнні новай дэмакратычнай музычнай плыні невыпадковая — рост гарадоў у XVI ст. спрыяў развіццю разнастайных прафесійных рамёстваў, у тым ліку і музычнага. Таму раней за іншыя краіны Усходняй Еўропы канты набылі папулярнасць менавіта ў беларускіх гарадах. Такі росквіт кантавага жанру паўплываў на тое, што шмат беларускіх паводле мовы і матываў песняў трапіла ў замежныя зборнікі XVIII ст.: «Варшаўскі зборнік», розныя маскоўскія зборнікі, «Курніцкі зборнік» і інш.

Сярод замежных збораў беларускіх кантаў найбольш вядомыя «Куранты» (1733) — рукапісны зборнік вакальнай лірыкі цалкам свецкага зместу, запісаны кіеўскай натацыяй. Зборнік «Куранты» ўпершыню апісалі і надрукавалі ў 1970 г. англійскія прафесары Макмілін і Дрэйдж. Публікацыя адбылася на старонках «Oxford Slavonic Paper» (5 жніўня 1970 г.) [12, с. 39, 208].

Змест зборніка складзены ў ВКЛ у пачатку XVIII ст. расійскім купцом, які праязджаў праз Беларусь і Украіну і запісаў песні. Тэксты пераважна трохгалосага выкладу на царкоўнаславянскай і старабеларускай мове. Акрамя беларускамоўных песняў, зборнік змяшчае папулярныя ў той час у Вялікім Княстве ўкраінскія, польскія і французскія творы. Назва зборніка паходзіць ад распаўсюджанай у Рэчы Паспалітай традыцыі называць «курантамі» застольныя песні.

Беларускія зборнікі speваў у XVIII ст. пашыраліся па ўсёй Усходняй Еўропе. Асаблівы распаўсюд мелі беларускія





Старонка зборніка «Куранты». 1733 г.

іrmалоі — свайго роду хрэстаматыі папулярных у побыце песняў, як культавых, так і свецкіх. Львоўскі даследчык Ю. Ясіноўскі знайшоў больш за 50 беларускіх ірмалояў XVI–XVIII стст. у сховішчах Масквы, Пецярбурга, Кіева, Львова і Вільні [51].

У выніку складаных падзей XIX–XX стст. беларускія нотадрукі XVI–XVIII стст. былі вывезеныя з Беларусі і трапілі ў сховішчы многіх краін Еўропы. Як адзначае Вольга Дадзіёмава, «Пецярбург, Масква, Вільня, Франкфурт-на-Майне, Брусель, я ўжо не кажу пра Варшаву, Кракаў і іншыя гарады славянскіх краін, усе яны ў сваіх сховішчах утрымліваюць нотныя матэрыялы, якія непасрэдна датычаць гісторыі беларускага музычнага мастацтва» [13].

Творы з беларускіх зборнікаў XVII–XVIII стст. у наш час уваходзяць у партытуры музыкаў розных краін. Такі лёс напаткаў, напрыклад, славутыя «Полацкі сшытак» і «Віленскі



Старонка з рукапіснага «Давыдкаўскага ірмалоя» 1769 г.  
(з в. Давыдкава ў сучасным Бешанковіцкім раёне), які трапіў у Пецярбург.



«Полацкі сшытак». XVII ст. Старонкі 59v-60t.

сшытак». Творы з «Полацкага сшытка» трывала ўвайшлі ў партытуры польскіх і нават нямецкіх музыкаў, яны гучаць на фестывалях старадаўняй камернай музыкі і падаюцца як ўзоры польскай музыкі XVII ст. «Полацкі сшытак» — беларускі зборнік барочнай музыкі (больш карэктныя назвы — «Астрамечаўскі рукапіс» ці «Рукапіс 127/56 Ягелонскай бібліятэкі»).

## Опера

У Нясвіжы былі напісаныя і пастаўленыя оперы, якія моцна паўплывалі на развіццё польскага опернага мастацтва. Гэта оперы «Войт албанскага паселішча» (аўтар Мацей Радзівіл) і «Чужое багацце нікому не на карысць» (аўтар Ян Голанд). Пры гэтым А. Капілаў заўважае, што гэтыя опе-

ры былі насычаныя беларускімі і польскімі народнымі мелодыямі і рытмамі [45, с. 179–180]. У выніку Нясвіж стаў адным з цэнтраў нараджэння польскай оперы.

\*\*\*

У XVI–XVIII стст. беларускія нотныя матэрыялы былі запатрабаваныя ў замежных музычных колах. У выніку — перавыданне «Берасцейскага канцыянала» ў Кракаве, складанне зборніка «Куранты» ў Расіі, беларускія ірмалоі ва Украіне, у Расіі і Польшчы, перадрук песняў з «Нясвіжскага» і «Віленскага» канцыяналаў ва ўкраінскіх, польскіх, жамойцкіх і нават прускіх зборніках. Нясвіжскія оперы сталі чыннікам фармавання польскай опернай культуры.

Сярод краін, дзе былі распаўсюджаныя беларускія нотныя матэрыялы, найбольш вылучаецца Польшча. У жанравым вызначэнні па-за межамі Беларусі найбольш былі запатрабаваныя беларускія свецкія песні, псалмы і кальвінісцкія харалы.



# Вядомыя кампазітары і музыкі беларускага паходжання

Еўрапейскую вядомасць набыў беларускі тэарэтык музыкі **Жыгімонт Ляўкс-мін** (1596–1670), які атрымаў адукацыю ў Полацкім калегіуме і Віленскай акадэміі, быў рэктарам Полацкага і Нясвіжскага калегіумаў і прарэктарам Віленскай акадэміі. Акрамя Вільні, яго падручнікі па тэорыі музыкі выдаваліся ў Мангейме, Кёльне, Вене і Празе.

Вільня ў другой палове XVII ст. стала значным цэнтрам музычнай адукацыі, дзе выходзілі музыкі еўрапейскага маштабу. Выхаванец Віленскай акадэміі **Мікалай Дылецкі** (1630–1680) зрабіў істотны ўклад у музычную культуру ўсёй Рэчы Паспалітай. У XVII ст. у Польшчы былі добра вядомыя яго харавыя сачыненні, у тым ліку партэсныя канцэрты, але галоўная яго праца —

грунтоўны падручнік па тэорыі і практыцы харавога спеву «Мусікійская граматыка». М. Дылецкі абагульніў найлепшыя дасягненні еўрапейскага харавога мастацтва эпохі Барока і развіў далей многія музыказнаўчыя палажэнні. Пасля першага выдання ў Вільні (1675 г.) гэтая кніга на працягу некалькіх стагоддзяў шмат разоў перакладалася на розныя мовы.

У 1691 г. М. Дылецкі пераехаў у Маскву, дзе цалкам паклаў на музыку «Псалтырь» С. Полацкага. Мікалай Дылецкі выхаваў вядомага рускага кампазітара Васіля Цітова. В. Цітоў знаходзіўся пад такім моцным уплывам беларускай музычнай эстэтыкі, што выкарыстоўваў меладыйна-інтанацыйныя лады беларускага знаменнага распеву, а яго трохгалосе а капэла (т. зв. ерусалімка) цалкам заснаванае на беларускай кантавай традыцыі.

У 1820-я гг. у аркестры Ракіцкага (маёнтак Гарадзішча каля Мазыра) працаваў піяніст, кампазітар і дырыжор **Юзаф Дашчынскі** (1781–1844). Ён аўтар каля 100 музычных твораў, якія былі выдадзеныя ў Маскве, Вільні, Варшаве, Вене, Лейпцыгу [54].

На сцэне «Teatru Narodowego» ў Варшаве ў 1830-я гг. з выключным поспехам выступала оперная спявачка з Гарадні **Ганна Волкава**. Яе голасам і сцэнічным талентам захапляліся многія сучаснікі, у тым ліку Фрыдэрык Шапэн [45].

Беларускія кампазітары ў некаторых жанрах апярэдзілі свой час. Напрыклад, шырока выкарыстоўвалі жанр вакальнага цыкла яшчэ да яго афіцыйнага адкрыцця. Традыцыйна прынята лічыць, што гісторыя такога жанру, як «вакальны цыкл» пачынаецца з бетховенскага «Да далёкай каханай» (Вена, 1816). Але яшчэ ў 1780 г. Міхал Казімір Агінскі напісаў у Слоніме цыкл песняў для голасу ў суправаджэнні двух скрыпак і віяланчэлі. Гераіняй гэтых твораў была каханая аўтара Кася.





дзе і цяпер можна ўбачыць артыкул «Арфа» з подпісам «Гетман Вялікі Літоўскі Міхал Казімір Агінскі» [63; 12, с. 85].



Міхал Казімір Агінскі. Партрэт Г. Р. Лісеўскай. 1755 г.

Музычна-выканальніцкія здольнасці Агінскага дасягалі высокай тэхнічнай дасканаласці. У рэпертуары музыканта былі канцэрты Гофмайстэра, ён удзельнічаў у выкананні квартэтаў Гайдна, Бетховена, Бакерыні і іншых. Яшчэ ў юнацкія гады, знаходзячыся ў Парыжы, Міхал Казімір Агінскі выконваў дуэты з такімі вядомымі скрыпачамі, як Радэ і Крэйцэр. З Міхалам Казімірам Агінскім сябраваў Ёзэф Гайдн. Агінскі нават падказаў вялікаму Гайдну сюжэт слаўтай араторыі «Стварэнне свету» (адна з першых прэм'ер араторыі адбылася ў Беларусі). Гайдн падтрымліваў асабістыя кантакты з музыкамі і меламанамі ВКЛ і сам дасылаў у Нясвіж свае сімфоніі [12, с. 85].

**Міхал Клеафас Агінскі** (1765–1833) — прадстаўнік старажытнага княжацкага роду, які ўжо пры жыцці набыў шырокую еўрапейскую вядомасць як кампазітар, моцна паўплываў на развіццё класічнай музыкі, а ў некаторых жанрах апярэдзіў найлепшых кампазітараў свайго часу.

Міхал Клеафас Агінскі быў адданым патрыётам Вялікага Княства і адзначаў у мемуарах: «Самыя знакамітыя роды ў Польшчы — паходзяць пераважна з Літвы. Чартарыйскія, Радзівілы, Агінскія, Сапегі, Тышкевічы, Пацы, Сангушкі — гэта ліцвіны... Паходзячы з ліцвінскага роду, я нарадзіўся за сем міль ад Варшавы... Гордыя сваім паходжаннем, ліцвіны, хоць і злучылі свае правінцыі з Польшчай, але захавалі свае звычаі, свой грамадскі кодэкс, свае ўстановы, і аж да апошняга падзелу Рэчы Паспалітай сеймы адбываліся па чарзе ў Варшаве і Гародні, было войска польскае і ліцвінскае. Літва мела свае вышэйшыя трыбуналы, сваіх міністраў, сваіх чыноўнікаў. Так моцна трымалася сваіх прэрагатываў, што незалежна ад намаганняў і прапаноў дзяржаўных дзеячаў, нельга было схіліць ліцвінаў адрачыся ад іх. Ліцвіны, захоўваючы свой Статут, захавалі права сваіх бацькоў, права звычаяў і маралі народа» [12, с. 88–90].



Калі пачаліся падзелы Рэчы Паспалітай, Агінскі актыўна ўдзельнічаў у паўстанні Тадэвуша Касцюшкі. У тыя трагічныя дні ён заявіў, што гатовы аддаць Радзіме сваю маёмасць і жыццё. У складзе вайсковых фармаванняў, створаных ім на ўласныя сродкі, Агінскі ўдзельнічаў у баявых дзеяннях супраць расійскіх войскаў каля Солаў, Валожына і Івянца. Паранены ў баі, ён быў змушаны эміграваць за мяжу і пад чужымі імёнамі блукаць па розных краінах.



Міхал Клеафас Агінскі. Партрэт пач. XIX ст.

За мяжой Агінскі набыў вядомасць, яго венскія, берлінскія, лейпцыгскія і іншыя выданні твораў карысталіся вялікім попытам. Пасля забойства расійскага імператара Паўла I і ўступлення на трон Аляксандра I была абвешчана амністыя і з'явілася магчымасць вярнуцца на Радзіму. У 1802 г. Агінскі паехаў у Пецярбург да Аляксандра I, каб пераканаць яго адрадзіць Вялікае Княства Літоўскае, але намаганні скончыліся безвынікова. У Пецярбургу Агінскі сустрэўся са сваім настаўнікам Восіпам Казлоўскім. Казлоўскі актыўна прапагандаваў творы свайго вучня ў расійскай сталіцы (парадокс у тым, што Казлоўскі, карыстаючыся сваім аўтарытэтам, уключаў у праграмы пецярбургскіх імператарскіх баляў паланэзы Агінскага, аднаго з кіраўнікоў антырасійскага паўстання 1794 г.).

Аднак Міхал Клеафас Агінскі доўга не вытрымаў у расійскай сталіцы і ў тым самым 1802 г. вярнуўся на Радзіму, у маёнтак Залессе непадалёк ад Смаргоні. У гэты час ён напісаў камерна-вакальныя і інструментальныя мініяцюры, пачаў музычна-эстэтычныя нататкі, а таксама «Мемуары» (выдадзеныя ў Парыжы ў 1827–1828 гг.). Тым часам у Італіі, у друкарні Рыкордзі, выходзілі ягоныя творы. Агінскі асабіста быў знаёмы з італьянскімі віртуозамі і кампазітарамі Джавані Віёці, Нікола Паганіні, Джаакіна Расіні. Ён распрацаваў праект аб'яднання ліцвінскіх земляў са сталіцай у Вільні. У 1808–1809 гг. Міхал Клеафас Агінскі разам з жонкай і дзецьмі паехаў у Францыю і Італію, дзе сустрэўся з Напалеонам і прасіў дапамагчы ў адраджэнні Вялікага Княства Літоўскага. Пасля паражэння Напалеона і чарговай няўдачы ў адраджэнні ВКЛ ён вярнуўся ў Залессе, дзе пражыў да 1822 г. Апошнія гады ягонага жыцця прайшлі ў Італіі.

Агінскі арыентаваўся на сучасную яму французскую і італьянскую музычныя традыцыі. Пры гэтым музычная

мова ягоных вакальных твораў паяднала рысы заходне-еўрапейскай опернай лексікі з беларускай песеннасцю.

У яго творчасці можна знайсці шмат мастацкіх прадбачанняў, якія потым праявляцца ў творчасці Глінкі і Шапэна, Булахава і Вярстоўскага, Аляб'ева і Чайкоўскага. Сярод рамансаў Агінскага ёсць незвычайны — раманс «Абуджэнне». Ён напісаны ў 1828 г. пад уплывам лірыкі Гейнэ. Гэта было адно з самых ранніх музычных увасабленняў вобразнага ладу лірыкі Гейнэ (у вакальнай лірыцы нямецкіх кампазітараў гэты вобраз пачне панавать пазней).

Віктар Скорабагатаў адзначаў: «Міхал Клеафас Агінскі напісаў вакальны цыкл «Да Касі», дзе ў фінале гучыць шыкоўны паланэз. Калі зняць фактуру і пакінуць толькі першую, другую і трэцюю долі, атрымаецца той самы матэрыял, які вядомы з каваціны Фігаро ў оперы «Вяселле Фігаро» Моцарта... Застаецца разабрацца, хто ў каго пазычыў мелодыю. Моцарт напісаў «Вяселле Фігаро» ў 1786 г., а Агінскі стварыў вакальны цыкл «Да Касі» на 8 гадоў раней. Але гэта тыя музычныя формулы, што лунаюць у паветры» [63].

Уплыў вакальнай творчасці М. К. Агінскага на еўрапейскую рамантычную вакальную літаратуру відавочны: калядная «Ціхая ноч» Грубера самай першай музычнай фразай паўтарае адыгрыш «Успамінаў» Агінскага; інтанацыі «Мінулі шчасця дні» чутныя ў шуманаўскім цыкле «Каханне пэнта» (№ 1); тэма «Даліны Абермана» Ліста спачатку паўстала ў рамансе «Абуджэнне» Агінскага. Творы Агінскага дзейсна паўплывалі на Шапэна, які амаль даслоўна працытаваў у адным са сваіх ранніх паланэзаў (*si bemol maior*) тэму паланэза *la minor* («Развітанне з Радзімай»). Праз Шапэна («з французскага боку») музычныя ідэі Агінскага пранікалі ў Расію [63].

Істотны ўплыў камерна-вакальная творчасць Агінскага мела на рускі раманс XIX ст., уплыў не меншы за ша-

пэнаўскі і мендэльсонаўскі. Шмат інтанацый з рамансаў Агінскага «перайшлі» ў вакальныя творы расійскіх кампазітараў 30–40-х гг. XIX ст. Агінскі быў адным з першых стваральнікаў «атмасферы» еўрапейскага музычнага рамантызму, якую імкнуліся стылізаваць кампазітары Расіі. Творы Агінскага шырока выдаваліся ў Маскве і Пецябургу, а гэта спараджала перайманне рускімі кампазітарамі ягонай музыкі: стылістычны падыход раманса Агінскага «Завялая ружа» скапіяваны ў рамансе М. Глінкі «Сумненне», раманс Агінскага «Абуджэнне» стаў знакамітай «секстай Ленскага» ў оперы П. Чайкоўскага «Яўгеній Анегін», той жа раманс «Абуджэнне» трапіў у Сімфонію № 6 П. Чайкоўскага, раманс «Каля цябе» паслужыў правобразам безліч «старінных рускіх романсов» 1880-х — пачатку 1900-х гг. [63].

**Антоні Генрык Радзівіл** (1775–1833) — славыты беларускі кампазітар. Нарадзіўся ў Вільні і ўжо ў маладыя гады набыў вядомасць як віяланчэліст, у 1792 г. паехаў на вучобу ў Германію. Пасля паражэння паўстання Тадэвуша Касцюшкі па волі бацькоў і па ўласным жаданні А. Г. Радзівіл вырашыў не жыць у межах Расійскай імперыі. Таму ў 1794 г., адгукнуўшыся на запрашэнне прускага караля, ён пераехаў у Берлін.

У музычнай творчасці Антоні Генрык Радзівіл шмат у чым апырэдзіў свой час. Напрыклад, у сістэме лейтматываў, якую пазней увёў у оперную практыку Вагнер (яна ўжо існавала ў сімфанічным і камерна-інструментальным жанрах). Захадзі да лейтматыўнай сістэмы сустракаюцца ў партытуры оперы А. Г. Радзівіла «Фаўст». У Радзівілавым «Фаўсце» Мефістофель упершыню заспяваў тэнорам, і толькі пазней гэта сустракаецца ў оперы Пракоф'ева «Агнёвы анёл». Гэта быў час зараджэння сентыменталізму і перамогі рамантызму, што праглядаецца ў камерных вакальных творах Радзівіла. Асаблівай увагі заслугоўваюць 4 рамансы на нямецкамоў-

ныя вершы. Гэта вакальны цыкл для тэнара ў суправаджэнні гітары і віяланчэлі, хаця цыклічнасць яшчэ не запанавала ў еўрапейскіх вакальных жанрах таго часу.

Як прызнанне выдатных здольнасцяў А. Г. Радзівілу прысвячалі свае творы Бетховен («Шатландскія песні» op. 108, Імянінная уверцюра op. 115), Шапэн (Трыо g-moll op. 8), Мендэльсон (фартэпіянный квартэт op. 1) і Шыманоўская («Серэнада для віяланчэлі ў суправаджэнні фартэпіяна»). Высокую ацэнку яго творам давалі Ліст і Шуман. У 1814–1815 гг. падчас Венскага кангрэсу была выкананая ідылія «Вялікі дзень у замку». Музыка належала розным кампазітарам, у тым ліку Сальеры. Адну з галоўных партыяў (Бландэля дэ Неля) выканаў сам А. Г. Радзівіл (тэнар). Ён жа напісаў і музыку да гэтых нумароў.

Антоні Генрык Радзівіл пісаў творы розных жанраў, але самы вядомы з іх, опера «Фаўст», напісаная ў супрацоўніцтве з Ёганам Вольфгангам Гётэ. З уласнага жадання сам Гётэ пачаў супрацоўнічаць з Радзівілам як оперны лібрэтыст. Ніколі да радзівілаўскага «Фаўста» і ніколі пасля гэтага Гётэ ні з кім з кампазітараў не супрацоўнічаў як оперны лібрэтыст, але прапанову князя Радзівіла прыняў адразу ж, без агаворак. Пра сустрэчу з Радзівілам у 1814 г. Гётэ напісаў у мемуарах: «Візіт князя Радзівіла абудзіў тугу, якую цяжка суцешыць; яго геніяльная парывістая кампазіцыя да «Фаўста» дазволіла нам зарадзіць далёкую яшчэ надзею на пастаноўку гэтага незвычайнага твора ў тэатры» [63].

У 1808 г. з друку выйшла першая частка «Фаўста» Гётэ. Радзівіл адразу ж пачаў будаваць з тэксту лібрэта оперы. Цікавасць А. Г. Радзівіла да вобраза Фаўста невыпадковая. Жыццё дзедка кампазітара, князя Марціна Радзівіла, вельмі нагадвала жыццё Фаўста. Гэта быў шырокаадукаваны чалавек, які ведаў шмат моваў (у тым ліку старажытных), іграў на многіх інструментах, паглыбляўся ў тэалогію

аж да старажытных веравызнанняў. У сваёй сядзібе князь Марцін пабудаваў лабараторыю, дзе займаўся медыцынай, фізічнымі і хімічнымі даследамі.

А. Г. Радзівіл працаваў над операй больш за 20 гадоў (1810–1831), фрагменты яе з поспехам выконваліся яшчэ да заканчэння ўсёй партытуры. Цалкам «Фаўст» Радзівіла быў выдадзены і пастаўлены толькі пасля яго смерці — у 1835 г. У тым жа годзе ў Берліне адбылася прэм'ера оперы. Прэм'ера зрабіла сенсацыю, і пасля яе «Фаўст» ставіўся ў Берліне штогод. Пачынаючы з берлінскай прэм'еры, опера шмат дзесяцігоддзяў ішла з вялікім поспехам у Лондане, Гановеры, Веймары, Лейпцыгу, Патсдаме, Празе і Гданьску. Пра твор Антонія Генрыка Радзівіла пакінулі сведчанні Цэльтэр, Лёвэ, Шапэн, Шуман, пазней Ліст, Адоеўскі і многія іншыя. У 1844 г. опера была пастаўленая ў Варшаве, прычым ініцыятарам пастаноўкі выступіў іншы беларус — Станіслаў Манюшка. Радзівілавы «Фаўст» стаў надзвычай папулярны ў XIX ст. Напрыклад, Вэрдзі пачынае першую карціну «Рыгалета» музыкай, якая літаральна паўтарае «д'ябальскія скокі» Радзівілавага Мефістофеля (№ 6, 116). Афенбах сьведом парадзіраваў «Фаўста» Радзівіла [63].

Кампазітары беларускага паходжання здзейснілі значны ўплыў на фармаванне расійскай акадэмічнай музычнай культуры. Сярод расійскіх кампазітараў беларускага паходжання асабліва вылучаецца Восіп Казлоўскі. **Восіп (Язэп) Антонавіч Казлоўскі** (1757–1831) — кампазітар, настаўнік Міхала Клеафаса Агінскага, нарадзіўся недалёка ад Прапойска (даўня назва сучаснага Слаўгарада), ягоны род паходзіць з беларускай шляхты Мсціслаўскага ваяводства. Музычную адукацыю атрымаў у капэле кляштара Св. Яна ў Варшаве, куды яго прывёз сямігадовым хлапчуком дзядзька, вядомы гусяр Васіль Трутоўскі (аўтар першага ў Расіі друкаванага зборніка народных песняў «Собрание простых

песен с нотами»; 1776, 1782). У канцы XVIII ст. В. Казлоўскі пераехаў у Пецяўбург.

Восіп Казлоўскі быў адным з самых буйных і таленавітых усходнееўрапейскіх кампазітараў мяжы XVIII і XIX стст., сапраўдным наватарам у галіне некалькіх жанраў: камерна-вакальнай і інструментальнай побытавай музыкі, якую ён узбагаціў неўласцівымі ёй раней тэатральна-драматычнымі рысамі; а таксама ў жанры канцэртна-тэатральнай музыкі, якую ён насыціў музычнымі сродкамі выразнасці і развіцця. Стыль Казлоўскага нагадвае бетховенскі. Казлоўскі валодаў свабоднай тэхнікай кампазітарскага пісьма еўрапейскай манеры. Узгаданы на ніве беларускай культуры, ён стаў (як раней Сімяон Полацкі і Мікалай Дылецкі) носьбітам і правадніком заходніх плыняў у рускім мастацтве. Восіп Казлоўскі стаў кіраўніком музычнага жыцця Санкт-Пецяўбурга. Уплыў нашага земляка на расійскіх кампазітараў выявіўся, напрыклад, у тым, што ў Расіі стаў вельмі папулярным жанр вакальнага паланэза. Паланэз Казлоўскага выкарыстаў у «Пікавай даме» Чайкоўскі. В. Казлоўскі — аўтар славутага канта, сімвала кацярынінскай Расіі «Гром победы раздавайся!» на словы Г. Дзяржавіна [41].

Беларускія музыкі моцна паўплывалі на фармаванне ў Расіі прафесійнай гітарнай школы. У Беларусі ўжо з сярэдзіны XVIII ст. была папулярная сяміструнная гітара. У сваіх мемуарах вядомы расійскі літаратар Фадзей Булгарын (нарадзінец Міншчыны) пісаў, што напрыканцы XVIII ст. на Міншчыне амаль кожная бедная шляхцяначка іграла на польскай гітары з сям'ю жалезнымі струнамі [96]. Распаўсюджанасць гітары ў Беларусі паўплывала на тое, што заснавальнікам расійскай школы прафесійнай ігры на сяміструннай гітары стаў **Андрэй Восіпавіч Сіхра** (1773–1850), чэх па нацыянальнасці, які нарадзіўся і вырас у Вільні [60, 5]. Да 28 гадоў ён жыў і працаваў у мястэчку Высокае (Аршанскі павет) [5]. У 1790-я гг. (паводле

іншых крыніцаў, у 1801 г.) А. Сіхра пераехаў у Маскву, а пасля вайны 1812 г. — у Пецяўбург, дзе заняўся выдавецкай, педагогічнай і кампазітарскай дзейнасцю [53, 103]. Яшчэ ў 1802 г. у Маскве Сіхра выпускаў «Journal pour la guitare a sept cordes» («Часопіс для сяміструннай гітары»). У 1826–1829 гг. ён выдаваў «Петербургский журнал для гитары». Выдаў таксама «Экзерсиси» і «Теоретическую и практическую школу для семиструнной гитары».

Гітарыст-віртуоз, таленавіты кампазітар, А. Сіхра неўзабаве стаў кумірам шматлікіх вучняў і прыхільнікаў. Яго высока цанілі М. Глінка, А. Даргамыжскі, А. Варламаў, А. Дзюбук, Д. Фільд і іншыя дзеячы расійскай культуры. У Сіхры вучыўся гранню на гітары знакаміты спявак А. Пятроў. «Биографический словарь Русского исторического общества» назваў Сіхру «патрыярхам рускіх гітарыстаў». Яго вучні — С. Аксёнаў, Н. Аляксандраў, В. Моркаў і іншыя — сталі вядомымі музыкамі.



Андрэй Сіхра.

Андрэй Сіхра выкарыстоўваў сяміструнную гітару раней за Напалеона Коста (1805–1883), французскага гітарыста XIX ст., якога многія даследчыкі лічаць заснавальнікам школы грання на сяміструннай гітары. Аднак А. Сіхра, зрабіўшы тытанічную працу па папулярызацыі сяміструннай гітары ў Расіі, насамрэч не быў першым. Сяміструнная гітара з соль-мажорным строем ужо была вядомая ў Расіі да з’яўлення Сіхры: у 1799 г. у Маскве была выдадзеная саната для сяміструннай гітары І. Каменскага, а ў 1803 г. у газеце «С.-Петербургские ведомости» (№ 37) на французскай мове была змешчана аб’ява, дзе пецярбургскі гітарыст Ганф прапаноўваў урокі грання на сяміструннай гітары са строем соль-мажор. Нават у справе стварэння методыкі грання на сяміструннай гітары А. Сіхра ў Расіі быў не першы. Аўтар першай рускай школы ігры на гэтым інструменце — чэшскі гітарыст і кампазітар Ігнац Гельд. Гэты музыка сёння забыты, але чэшскія крыніцы пачатку XIX ст. паказваюць, што ягоныя шматлікія творы карысталіся ў Расіі пры ягоным жыцці прызнаннем і папулярнасцю [5]. Аднак да А. Сіхры ўсе спробы стварыць ў Расіі школу грання на сяміструннай гітары не мелі шырокага поспеху. Менавіта наш суайчыннік застаецца адзіным паўнаўладным заснавальнікам нацыянальнай рускай школы прафесійнай ігры на сяміструннай гітары.

Беларускае паходжанне меў і другі заснавальнік прафесійнай школы ігры на сяміструннай гітары ў Расіі — **Міхаіл Цімафеевіч Высоцкі** (1791–1837) [53]. Як піша У. Мачнева, «з творчасцю М. Высоцкага звязана цэлая эпоха ў гітарным мастацтве. Ён скончыў станаўленне сяміструннай гітары як рускага народнага інструмента... Высоцкі аддаваў належнае еўрапейскім музычным з’явам — пісаў мазуркі, экасесы, паланэзы, але галоўным прадметам ягонай творчасці была народная песня» [42]. Выхаванцам Андрэя Сіхры і Міхаіла Высоцкага быў вядомы гітарыст Пётр Белашэін [94].

**Фларыян Міладоўскі** (1819–1889) — мінскі кампазітар і піяніст (аднагодак і сябра С. Манюшкі). Яго бацька, здольны музыка і кампазітар, рана далучыў сына да музычнай навукі. Ужо на пачатку 1830-х гг. вундэркінда слухалі ў Мінску, Вільні і Слуцку. С. Манюшка, які атрымаў адукацыю ў Берліне, параіў тое і сябру. У Берліне Міладоўскі ўвайшоў у кола прызнаных рамантыкаў. Сярод яго сяброў былі Мендэльсон, Шапэн і Ліст. Ягоныя творы выконваліся і друкаваліся побач з Манюшкавымі і былі вельмі папулярнымі ў Польшчы. У сярэдзіне XIX ст. Міладоўскі здабыў еўрапейскую вядомасць, ягоныя творы выдаваліся ў Парыжы, Вене і Варшаве. Неўзабаве Ф. Міладоўскі вырашыў пакінуць межы Расійскай імперыі і пераехаць у Францыю, дзе яго сустрэлі як прызнамага кампазітара і вядомага піяніста, аўтара фартэпіянных, харавых і музычна-сцэнічных твораў. Апошнія гады жыцця Міладоўскага прайшлі ў Сен-Клеменсе, дзе ён працаваў прафесарам Вышэйшай музычнай школы.

**Напалеон Орда** (1807–1883) — кампазітар, піяніст і мастак, нарадзіўся ў спадчынным маёнтку Варацэвічы (Пінскі павет). Падчас вучобы ў Свіслацкай гімназіі ўваходзіў у склад тайнага таварыства «Заране». За палітычную дзейнасць быў выключаны з Віленскага універсітэта. Н. Орда — актыўны ўдзельнік антырасійскага паўстання 1830 г., узнагароджаны за баявыя заслугі вышэйшым ордэнам паўстанцаў «Virtuti militari». Ён так паспяхова ваяваў, што расійскія ўлады завочна прысудзілі яго да смерці. Пасля паражэння паўстання быў вымушаны пайсці ў палітычную эміграцыю і ў 1832 г. апынуўся ў Парыжы [63].

Талент неардынарнага ліцвіна хутка быў заўважаны і запатрабаваны ўсім мастацкім Парыжам. Творы Н. Орды праілюстравалі Еўропе высокі ўзровень школы фартэпіянага мастацтва Беларусі XIX ст. Вальсы, паланэзы, серэнады, калыханкі, напісаныя і выдадзеныя Ордам у Парыжы,





Напалеон Орда.

горача ўхваляў Фрыдэрык Шапэн, які прысвяціў яму першыя выданні сваіх твораў. Ферэнц Ліст адзначаў выключныя здольнасці юнака і прадказваў яму бліскучую музычную будучыню. Ф. Ліст, як і Ф. Шапэн, стаў сябрам Н. Орды. Часта ў парызскіх салонах, у прыватнасці ў Чартарыйскіх, Ф. Шапэн выконваў творы «выдатнага хлопца ліцвіна» (па словах самога Шапэна). Кампазітары і піяністы Шапэн і Орда ў парызскіх салонах часта выступалі разам. У 1840-я гг. з па рады Фрыдэрыка Шапэна і Ферэнца Ліста Напалеон Орда надрукаваў свае фартэпіяныя і вакальныя творы і выдаў

зборнік фартэпіянных п'ес кампазітараў-суайчыннікаў пад сваёй рэдакцыяй. У тэатральны сезон 1847/48 гг. Напалеон Орда быў абраны дырэктарам Італьянскай оперы ў Парыжы. У Парыжы Орда захапіўся таксама жывапісам (сёння ў Парыжы дзейнічае музей Напалеона Орды).

Але Беларусь жыла ў яго сэрцы, і калі ў 1856 г. расійскія ўлады абвясцілі амністыю, ён адразу ж вярнуўся на Радзіму, у Варацэвічы. Выдаў фартэпіяныя творы, напісаў грунтоўную працу «Граматыка музыкі», якую прысвяціў С. Манюшку. Гэтая кніга выйшла ў Парыжы (1-я частка, 1856), Берліне (2-я частка, 1858) і Варшаве (1873).

Многія кампазітары і музыкі беларускага паходжання карысталіся з багатай скарбонкі беларускага фальклору. Адным з першых, хто пачаў выкарыстоўваць беларускія народныя мелодыі ў сваёй творчасці, быў вядомы скрыпач, кампазітар і музычны крытык **Міхаіл Ельскі** (1831–1904; нарадзіўся ў маёнтку Дудзічы былога Ігуменскага павета, сёння ў Пухавіцкім раёне). У 1845–1847 гг. ён вучыўся ў гімназіі ў г. Лаздэне (Усходняя Прусія), у 1847 г. вярнуўся ў Беларусь і вучыўся ў вядомага мінскага скрыпача Канстанціна Крыжаноўскага, пазней — у вядомага віленскага скрыпача-віртуоза Вікенція Банькевіча. У 1852 г. у Кіеве ў выдавецтве Антона Кацыпінскага былі надрукаваны першыя творы М. Ельскага «Скрыпічныя мініяцюры». З 1860 г. вельмі паспяхова выступаў з канцэртамі ў Кракаве, Вроцлаве, Парыжы, Франкфурце-на-Майне, Мюнхене, Берліне. Сяброўскія адносіны з М. Ельскім падтрымліваў вядомы бельгійскі кампазітар і скрыпач Анры В'ётан [2, 16, 105].

М. Ельскі выяўляў вялікую цікавасць да беларускай народнай музыкі. Ён сабраў і занатаваў дзесяткі народных мелодый. У рукапісе захавалася яго праца «Народныя танцы Мінскай губерні» (зберагаецца ў бібліятэцы Варшаўскага ўніверсітэта). Ён напісаў каля 100 твораў, сярод якіх пала-

нэзы, мазуркі, скрыпічныя мініяцюры, два канцэртны і інш. У сваіх творах М. Ельскі выкарыстаў народныя мелодыі, занатаваныя ўласнаручна ў ваколіцах Дудзічаў. Па сённяшні дзень фантазіі Ельскага на арыгінальныя тэмы крытыка называе бліскучымі.

Шмат увагі кампазітар надаваў і музычнай публіцыстыцы. Для польскай газеты «Ruch muzyczny» ён напісаў шэраг артыкулаў і нарысаў пра беларускіх кампазітараў і музыкаў, пра цікавыя постаці і факты з музычнай гісторыі Беларусі. Сярод іх — артыкул «Некалькі ўспамінаў з музычнага мінулага Літвы» [2, 16, 105, 109].

Беларускую народную музыку ўзбагаціў акадэмічнай эстэтыкай і музыка са Шклова, вынаходнік ксілафона **Міхаіл Гузікаў** (1806–1837). Ён удасканаліў беларускі народны інструмент «брусочкі», стварыўшы тым самым правобраз сучаснага ксілафона [92]. Народныя беларускія «брусочкі» (ці «цымбалкі») — ударны інструмент з дрэва і саломы, які складаўся з набору брускаў смалістай сасны, пакладзеных на два пучкі жытнёвай саломы. «Брусочкі» бытавалі ў раёнах Гомельскага Палесся і на Магілёўшчыне [46, с. 16].

З 1833 г. Гузікаў пачаў даваць канцэртны на брусочках, граючы ў ансамблі з двума скрыпачамі і кантрабасістам. Хутка шклоўскі віртуоз стаў шырока вядомы ў Расійскай імперыі. З трыумфам прайшлі яго сольныя выступы ў Кіеве, Адэсе і Букавіне. У Кіеве адначасова з канцэртамі Гузікава праходзілі гастролі знакамітага польскага скрыпача і кампазітара Караля Ліпінскага, які да гэтага спаборнічаў у гранні з самім Паганіні. К. Ліпінскі пакінуў захапленыя водгукі пра майстэрства Гузікава [92].

З поспехам выступаў М. Гузікаў у 1834 г. у Галіцыі, Кракаве, а потым і ў Вене, дзе зрабіў фурор: тэатр «Іозефштат» быў переполнены на ўсіх 13 канцэртах. Відавочцы згадвалі: «Апладысменты былі бурнымі, зала дрыжэла ад крыкаў



Міхаіл Гузікаў.



«Брусочкі».

«брава!», грукала нагамі, крычала, як толькі магла выказвала сваё захапленне» [92]. Фактычны кіраўнік Аўстрыйскай імперыі князь Клеменс Метэрніх, пачуўшы выступ Гузікава ў расійскага пасла ў Вене, запрасіў яго пайграць у прысутнасці аўстрыйскага імператара.

У 1835–1837 гг. адбыліся гастролі М. Гузікава па Германіі (Берлін, Лейпцыг, Франкфурт, Гамбург). Прысутны на адным з выступаў знакаміты кампазітар Фелікс Мендэльсон-Бартольдзі назваў Гузікава «геніем і выключным музыкантам». Потым быў канцэрт у Парыжы, пасля якога захоплены водгук напісаў вялікі венгерскі піяніст Ферэнц Ліст. У лісце да Жорж Санд (ад 15 студзеня 1837 г.) Ф. Ліст назваў М. Гузікава «цудам, знакамітасцю з дрэва і саломы, якому апладзіруе ўвесь Парыж» [92]. У 1837 г. М. Гузікаў гастралюваў у Бельгіі і зноў у Германіі.

Рэпертуар музыкі складалі ўласныя транскрыпцыі твораў Гумеля і Паганіні, п'ес К. М. Вэбера, арыя Дж. Расіні, а таксама мелодыі з вядомых опер і віртуозныя імправізацыі на беларускія народныя тэмы [93]. Выступаючы са сваім ксілафонам на вядучых сцэнах, Гузікаў дэманструваў Еўропе беларускія песні, танцы і ўсю своеасабліваць беларускай музычнай культуры [92].

У 1836 г. у Вене выйшла кніга вядомага аўстрыйскага музыколага Зігмунда Шлезінгера «Міхал Гузікаў і яго інструмент з дрэва і саломы. Біяграфічны і артыстычны нарыс да правільнай ацэнкі незвычайнай з'явы» [93]. Шлезінгер параўноўваў Гузікава з Паганіні. З захапленнем пісаў пра Гузікава ў сваіх успамінах і французскі паэт Лямартэн [92].

Але найбольш выразна беларускія народныя ўплывы ўвасобленыя ў творчасці **Станіслава Манюшкі** (1819–1872). Ён нарадзіўся на Міншчыне ў фальварку Убель (сёння Чэрвеньскі раён). Манюшка паходзіў са старажытнага ліцвінскага роду. Многія продкі, родзічы і сваякі Манюшкі былі



Родавы дом Манюшкаў у фальварку Убель.

сапраўднымі патрыётамі свайго краю і шчыра клапаціліся пра развіццё яго культуры.

Беларускія народныя песні суправаджалі С. Манюшку з маленства [85]. Сапраўднымі святамі для Манюшкі ў дзяцінстве былі сялянскія вячоркі, асабліва спеўныя саборніцтвы хораў вясковай моладзі, якія наладжваліся ў Смілавічах у маёнтку дзядзькі Манюшкі — Юзафа [59, 74].

Музычныя здольнасці Станіславу перадаліся ад маці Альжбеты, якая добра спявала, грала на фартэпіяна, была вучаніцай знакамітага мінскага музыканта і кампазітара Пятра Карафа-Корбута, які граў на 24 інструментах. Ад маці Манюшка атрымаў пачатковую музычную адукацыю. Калі сям'я пераехала ў Мінск (у дом па сучасным адрасе: вул. Інтэрнацыянальная, 21), Манюшка пачаў вучыцца ў Мінскай гарадской мужчынскай гімназіі (Інтэрнацыянальная, 19). У гімназіі Манюшка займаўся музыкай пад кіраўніцтвам



Станіслаў Манюшка.

Дамініка Стафановіча — мінскага дырыжора і педагога, які выхаваў пляяду беларускіх музыкаў (Фларыян Міладоўскі, Каміла Марцінкевіч).

У 17-гадовым узросце С. Манюшка паехаў у Берлін, дзе два гады займаўся пад кіраўніцтвам рэктара Берлінскай вакальнай акадэміі прафесара Карла Фрыдрыха Рунгенхагена. У 1840 г. Манюшка вярнуўся з Берліна з цвёрдым намерам ствараць песні ў народным духу, і па прыездзе ў Беларусь вельмі дарэчы натрапіў на «сялянскія песенкі» Яна Чачота. Манюшка звярнуў увагу аматараў музыкі на багатыя скарбы беларускай народнай музыкі. Ствараючы раманы на

польскамоўныя версіі беларускіх песняў, запісаных Я. Чачотам, С. Манюшка пераводзіў іх з фальклорнага стану ў акадэмічны. Стварыўшы болей за 300 песняў на беларускія тэмы, Манюшка фактычна змяніў побытавы і канцэртны музычны фон Польшчы, які дагэтуль быў арыентаваны на італьянскія, французскія і нямецкія музычныя творы.

Падчас працы над «Хатнім спеўнікам» Манюшка выяўляў нястомную цікавасць да народных мелодый. Пра гэта ведаў ягоны бацька і ў лістах да сына даваў падрабязнае апісанне танцаў і спеваў Радашкоўшчыны. Невыпадкава беларускі каларыт не толькі адчуваўся, але і дамінаваў у ранніх творах Манюшкі. Ён на высокапрафесійным узроўні культываваў народныя музычныя традыцыі Міншчыны. У цыкле песняў «Лірнік вясковы» Манюшка ўяўляе сябе беларускім вандроўным песняром-лірнікам. Для гэтага ён наўмысна ўжываў характэрны квінтавы строй беларускай колавай ліры.

На працягу наступных гадоў кампазітар напісаў 10 опер і аперэт, сярод якіх оперу «Яўнута» (1850) на сюжэт Францішка Князьніна — беларускага паэта XVIII ст. з Віцебска. У Вільні Манюшка плённа працаваў у розных жанрах, але кульмінацыя гэтага перыяду — опера «Галька». Трыумфальнае шэсце оперы «Галька» па сцэнах свету пачалося ў 1903 г. з прэм'еры ў Нью-Ёрку. Праз творчасць Манюшкі беларускія матывы трывала ўвайшлі ў класічную музычную літаратуру XIX ст.

Гэта пацвярджаюць Аляксандр Капілаў: «І ў пазнейшыя гады, калі ўжо быў вядомым кампазітарам, С. Манюшка шчодро чэрпаў з беларускай народнай крыніцы. Так, у створанай у 1858 г. оперы «Фліс» («Плытагон») шмат якія тэмы несумненна маюць беларускае паходжанне» [45] і Рыгор Шырма: «У оперы «Фліс» такое багацце песенных і танцавальных народных інтанацый, што часам ствараецца ўражанне, што ты дзесьці пад Слуцкам ці каля Мінску на народным свяце» [69].



Асаблівае месца ў творчасці кампазітара займае опера «Сялянка» («Ідылія») — вынік плённага супрацоўніцтва з Вінцэнтам Дуніным-Марцінкевічам. У 1857 г. лібрэта «Сялянка» было выдадзена ў Пецярбургу ў рускім перакладзе іншага ўраджэнца Міншчыны Паўла Шпілеўскага [45]. Опера «Сялянка» заснавана на беларускіх народных мелодыях і на беларускай сюжэтай канве, што супярэчыла афіцыйнай расійскай палітыцы па забароне ўсяго беларускага фальклору, ён непасрэдна, каларытна апрацаваў яго і рассыпаў шчодрымі жменямі па ўсёй п'есе», — адзначае М. Куліковіч [31, с. 52].

У 1858 г. Манюшка пераехаў у Варшаву. Ён свядома, на-суперак польскай модзе, цытаваў у сваіх творах беларускія народныя песні і мелодыі, а таксама прыёмы народнага музыкавання. На тэрыторыі Польшчы такіх фальклорных крыніц не існуе. Яшчэ пры жыцці яго крытыкавалі за несупадзенне моцнай долі ў вершах і музыцы. Манюшка свядома парушаў правілы польскай мовы, упарта карыстаючыся гэтай асаблівасцю беларускай музыкі: у беларускіх народных песнях несупадзенне моцнай долі ў вершах і музыцы — звычайная з'ява. Гэта было натуральна для музыканага этнавыяўлення Манюшкі, як і кожнага беларуса.

Станіслаў Манюшка быў фенаменальным стылізатарам, ён выдатна пісаў «нямецкія», «французскія» і «італьянскія» творы, але пры гэтым упарта не жадаў пісаць «польскія» оперы ці «польскія» песні, прынцыпова звяртаючыся да беларускіх традыцый.

Цэнтральнае месца сярод опер, напісаных Манюшкам у Варшаве, займае «Страшны двор» (1865). Пасля здушэння расійскімі войскамі шляхецкага паўстання 1830 г. А. Міцкевіч адгукнуўся «Панам Тадэвушам», а пасля паражэння паўстання К. Каліноўскага С. Манюшка адгукнуўся

«Страшным дваром». Ён імкнуўся ўдыхнуць у душы суайчыннікаў надзею на будучую перамогу. «Страшны двор» — патрыятычная маніфестацыя, опера, напісаная ў той час, калі пасля паўстання Каліноўскага не прайшло яшчэ і года. Разумеючы ўвесь падтэкст, расійскія ўлады забаранілі оперу, бо прэм'ера «Страшнага двара» магла стаць дэтанатарам новага паўстання (незадоўга да гэтага італьянская прэм'ера оперы «Трубадур» Вэрдзі закончылася рэвалюцыяй).

Прататыпам «Страшнага двара» паслужыў Смілавіцкі замак. У дзяцінстве, наведваючы родных у Смілавічах, Манюшка пачуў паданне пра старадаўнія куранты гэтага замка: стагоддзі ніхто не заводзіў той гадзіннік, але раз-пораз ён пачынаў граць. Увасабленнем гэтага падання сталі ў оперы арыі Скалубы і Стэфана (з курантамі).

Станіслаў Манюшка стаў заснавальнікам польскай оперы і перанёс у яе сваю захопленасць беларускай песняй. Гэтак, у операх «Галька» і «Страшны двор» выкарыстаныя многія беларускія народныя матывы. Польская музыкальная крытыка падкрэслівала гэтую сувязь творчасці Манюшкі з беларускімі песнямі (падрабязней пра беларускасць у творчасці С. Манюшкі — у артыкуле Р. Зямкевіча «Станіслаў Манюшка і беларусы» [25]).

**Ян Карловіч** (1836–1903) — этнограф, фалькларыст і музыказнаўца беларускага паходжання, які мэтанакіравана папулярызаваў беларускую фальклорную спадчыну ў Польшчы. Акадэмік Акадэміі ведаў у Кракаве (1887). Вучыўся ў Парыжы і Гайдэльбергу (1857–1859), у Брусельскай кансерваторыі (1859–1860). З 1861 г. выступаў як віяланчэліст і піяніст. У 1866 г. атрымаў ступень доктара філасофіі ў Берлінскім універсітэце. У 1871 г. быў настаўнікам «зборнай музыкі» Варшаўскай кансерваторыі. Захоўваў спадчыну Станіслава Манюшкі, з якім сябраваў [35].





Ян Карловіч.

У 1871–1882 гг. Ян Карловіч жыў і працаваў у Лідскім і Ашмянскім паветах. Знаходзячыся ў беларускім асяроддзі, грунтоўна вывучаў народную вусна-паэтычную творчасць. З 1882 г. жыў у Гайдэльбергу, Дрэздэне і Празе, з 1887 г. — у Варшаве. У кнізе «Нарыс жыцця і творчасці Станіслава Манюшкі» (1884–1885) асвятліў беларускую песенна-фальклорную стыхію ў операх Манюшкі. Быў сузаснавальнікам (1884) і галоўным рэдактарам польскай навуковай серыі «Pracy Filologicznej», заснавальнікам (1887) і рэдактарам (1888–1899) польскага часопіса «Wiśła», дзе папулярызаваў багатыя скарбы беларускага фальклору.

Захопленасць беларускай песняй Ян Карловіч перадаў свайму сыну **Мечыславу Карловічу** (1876–1909), які стаў першым буйным сімфаністам у гісторыі польскай музыкі. Ён нарадзіўся ў 1876 г. у Вішневе на Смаргоншчыне. Пасля навучання ў Германіі пасяліўся ў Варшаве, дзе заснаваў сімфанічны аркестр пры Варшаўскім музычным таварыстве (1902) і ў 1905–1906 гг. працаваў яго галоўным дырыжорам. Калі С. Манюшка па прыездзе ў Варшаву стаў «бацькам польскай оперы», то Мечыслаў Карловіч, прыехаўшы туды, стаў «пачынальнікам польскага сімфанізму» [72].

Усё жыццё Карловіч захоўваў арганічную сувязь з беларускай песняй. Паводле прызнання самога Мечыслава Карловіча, ён з дзяцінства любіў беларускія песні [49]. У сям’і Карловічаў беларускія песні (у выглядзе твораў С. Манюшкі) былі ўлюбёнымі творамі [31, с. 53]. «Карловіч першы ўвёў беларускі фальклор у сімфанічную еўрапейскую літаратуру. Ягонае значэнне можа быць параўнанае са значэннем Манюшкі, які першы ўвёў беларускую песню ў оперу», — пісаў М. Куліковіч [31, с. 55–56].

Мечыслаў Карловіч па прыкладу бацькі запісваў узоры беларускіх народных песняў. Сімфаніст паводле сваёй музычнай накіраванасці, ён шчодро ўключаў матывы беларускіх песняў у свае творы. Напрыклад, у сімфанічным трыпціху «Адвечныя песні» (1904–1906) Карловіч выкарыстаў матывы беларускіх хаўтурных песняў, а свой галоўны твор — сімфанічную паэму «Літоўская рапсодыя» (1906) — цалкам пабудаваў на беларускіх жніўных песнях, якія слухаў у родных мясцінах. Асноўны лейтматыў «Літоўскай рапсодыі» — беларуская жніўная песня «Ды пара дамоў» [31, с. 55–56]. Сам кампазітар казаў, што «Літоўскую рапсодыю» ён стварыў «на аснове мелодый жніўных песняў з Дзісеншчыны, якія чуў у дзяцінстве» [35].



Уласнаручны запіс беларускіх песняў, зроблены М. Карловічам у 1900 г.

Яшчэ адзін польскі кампазітар беларускага паходжання — **Станіслаў Казура** (1881–1961) быў родам з Нарачанскага краю. Скончыў Варшаўскую кансерваторыю і Акадэмію Св. Цэцыліі ў Рыме. У 1916–1939 гг. працаваў прафесарам Варшаўскай кансерваторыі, у 1945–1951 гг. — яе рэктарам. Казура арганізаваў у Варшаве некалькі вялікіх хораў, у тым ліку Польскую народную капэлу. У канцы 1920-х гг. на Пастаўшчыне С. Казура запісваў беларускія народныя песні, якія апрацоўваў для хораў і голасу сола. Опера Казуры «Powrót» напісаная пад уплывам беларускіх мелодый, а фінал яе — запазычаная ў чыстым выглядзе беларуская жніўная песня [70, с. 619].

Вялікую ролю ва ўплывах беларускага фальклору на расійскую акадэмічную музыку адыграла Смаленшчына, яе заходняя частка — усходні этнаграфічны рэгіён Беларусі, размешчаны на мяжы з этнаграфічнай Расіяй, які меў выключна багатую беларускую фальклорную культуру.

Прыгонныя аркестры Смаленшчыны сталі тым мастом, па якім беларуская народная творчасць трапіла ў рускую

сімфанічную музыку. Са Смаленшчынай звязанае жыццё Аляксандра Даргамыжскага, які шмат узяў у смаленскіх вясковых музыкаў. У гэтым кантэксце трэба разглядаць аркестр І. Забароўскага з в. Сінцова, якім кіраваў І. Вараб'ёў, прыгонны дырыжор і кампазітар, аўтар адной з ранніх інструментальных апрацовак «Камарынскай» (у ягоным Другім рускім квартэце), і вядомы прыгонны сімфанічны аркестр з в. Шмакава — маёнтка А. Глінкі, дзядзькі славутага Міхаіла Глінкі [41].

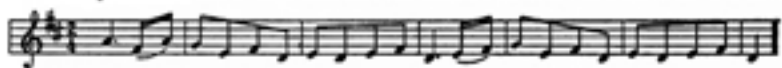
Пасля першых расійскіх музычных класікаў беларуская музыка Смаленшчыны стала ў расійскай культуры сімвалам сапраўднай народнай музыкі. Нават у зборніку народных песняў «сапраўднага рускага» М. Рымскага-Корсакава найбольшая колькасць — гэта беларускія песні Смаленшчыны, хоць яны і надрукаваныя ў рускай рэдакцыі і падаюцца як расійскія [41].

З беларускай часткі Смаленшчыны, з сяла Наваспаскае, дзе панавалі беларускія абрады, звычаі, мова і спеўнасць, паходзіць заснавальнік расійскай музычнай нацыянальнай школы кампазітар **Міхаіл Глінка** (1804–1857). Першыя музычныя знаёмствы Глінкі былі звязаныя з беларускай народнай творчасцю. Дваровы аркестр дзядзькі кампазітара складаўся з прыгонных беларускіх сялян. У гэтым аркестры М. Глінка атрымаў першыя музычныя ўяўленні і навыкі, слухаў апрацоўкі беларускіх народных песняў і шляхецкіх танцаў, сам граў з аркестрам на флейце і скрыпцы і з таго часу на ўсё жыццё звязаў сябе з народнай музыкай Смаленшчыны. У выніку беларускія песні і танцы прасочваюцца ва ўсёй творчасці Глінкі.

Беларуская Смаленшчына ў ягоным жыцці была тым месцам, дзе нарадзіліся найбольш выдатныя ягоныя творчыя ідэі. У выніку ўся творчасць Глінкі прасякнута беларускімі мелодыямі. І. Маціеўскі зазначае: «Невыпадкава пе-

цярбургская музычная класіка пачынаецца з сімфанічнай «Камарынскай» М. Глінкі, і мелодыка, і рытміка, і нават музычная форма якой уласцівы менавіта для беларускай народнай інструментальнай музыкі» [41]. Паводле рускіх гісторыкаў, «Камарынская» — гэта «жолуд расійскага сімфанізму». На самай справе гэтая мелодыя была запісана Глінкам у сяле Камарынскае ў беларускай частцы Смаленшчыны. «Камарынская» М. Глінкі мае настолькі відавочную сувязь з беларускім меладызмам, што М. Куліковіч нават параўнаў ноты «Камарынскай» з беларускай песняй «Баліць мая галованька» і беларускім танцам «Таўкачыкі» [31, с. 47].

#### «Камарынская» М. Глінкі



#### «Баліць мая галованька»



#### «Таўкачыкі»



Ноты «Камарынскай» М. Глінкі, беларускай песні «Баліць мая галованька» і беларускага танца «Таўкачыкі».

Беларускія звароты і папёўкі даслоўна працытаваныя ў многіх глінкаўскіх творах. У оперы «Руслан і Людміла» беларускія мелодыі можна знайсці ў гукальных ходах уверцюр, у мелодыі арыі Людмілы «Ах ты доля, долюшка», у антракце да V акта і ў фінальным хоры «Ах, ты, свет Людміла» (абыгрыванне тэрцыі) [31, с. 48]. Адкрыццё Глінкам «старадаўніх ладоў» зроблена паводле беларускай спеўнасці, у якой захавалася старадаўняя ладавая будова.

М. Куліковіч, абапіраючыся на партытуру оперы «Руслан і Людміла», ілюструе прысутнасць беларускай «запёўкі» ў хоры «Ах, ты, свет Людміла» [31, с. 48].



Беларуская «запёўка» ў хоры «Ах, ты, свет Людміла».

Па прыездзе ў Пецярбург Глінка зноў патрапіў на спрыяльны грунт, падрыхтаваны музыкамі беларускага паходжання. Істотны ўплыў на фармаванне аркестравай культуры расійскай сталіцы зрабіў гарадзенскі аркестр Л. Сітанскага, які ў 1784 г. прыехаў у Пецярбург на стажыроўку і застаўся тут на дзесяцігоддзі. Артыстамі імператарскіх аркестраў і тэатраў працавалі ў той час шмат музыкаў з аркестра Бжазоўскага (з в. Матэўшы на Магілёўшчыне) і сярод іх славуці «саліст Іосіф». Вядучымі артыстамі Пецярбурга сталі сыны выдатнага саліста Шклоўскага аркестра К. Падабедава. Скрыпач Міхайла Падабедаў стаў артыстам імператарскага аркестра і быў вельмі папулярны ў Пецярбургу. Віяланчэліст Іван Падабедаў працаваў у імператарскіх тэатрах 33 гады, быў вядомым настаўнікам і выкладаў у пецярбургскай тэатральнай школе і кадэцкім корпусе. Іван Падабедаў, як адзін з вядучых расійскіх віяланчэлістаў, істотна паўплываў на віяланчэльную культуру Пецярбурга. Яго месца побач з Карлам Давыдавым (родам з Латвіі), Мацеем Віельгорскім, Аляксандрам Вержбіловічам (абодва польскага паходжання), якія заклалі падмурак славітай пецярбургскай віяланчэльнай школы, выхаванцы якой Леапольд Растраповіч (бацька Мсціслава Растраповіча), С. Казалупаў (настаўнік М. Растраповіча), А. Глен (настаўнік знакамітага віяланчэліста XX ст. Рыгора Пяцігорскага) прынеслі расійскай школе сусветную славу [41].

Тагачасная расійская сталіца стала месцам, дзе свой талент выявілі многія музыкі беларускага паходжання. У Пецярбургу атрымаў вядомасць ураджэнец Вільні **Віктар Кажыньскі** (1812–1867) — дырыжор аркестра Александрыйскага тэатра, піяніст (адзін з першых выканаўцаў у Расіі твораў Шапэна), крытык і музыказнаўца (аўтар кнігі пра гісторыю італьянскай оперы). У расійскай сталіцы працаваў таксама гарадзенец **Аляксандр Бернард** (1816–1901) — піяніст, гісторык музыкі, кампазітар, музычны крытык, рэдактар часопіса «Нувеллист». Адным з найбольшых музычных аўтарытэтаў Пецярбурга ў сярэдзіне XIX ст. (пасля навучання ў Берліне) стаў **Мікола Зарэмба** (1821–1879), які нарадзіўся на Віцебшчыне, — кампазітар, тэарэтык музыкі, педагог, настаўнік П. Чайкоўскага. М. Зарэмба ўпершыню ў Расіі распачаў выкладанне тэорыі музыкі на рускай мове, сфармаваў навучальны працэс і структуру Пецярбургскай кансерваторыі (паводле ягонай «Інструкцыі» кансерваторыя працавала шмат дзесяцігоддзяў), быў яе прафесарам і дырэктарам [41].

У Пецярбургу таксама працавала выдатная скрыпачка XIX ст. з Гародні **Тэафілія Юзэфовіч**. Яе называлі «Паганіні ў сукенцы». Партыю фартэпіяна ў яе першым канцэрце ў Пецярбургу (ёй тады было толькі 13 гадоў) выканаў піяніст і кампазітар беларускага паходжання Антон Абрамовіч [41]. У Пецярбургу і Маскве працавала народжаная ў Вільні **Валянціна Біянкі** (1839–1884) — салістка Марыінскага, а потым Вялікага тэатраў, абсальвэнтка Парыжскай кансерваторыі.

З 1832 г. у Пецярбургу працаваў кампазітар беларускага паходжання **Антон Абрамовіч** (1811–1854). Тут ён сябраваў са сваім земляком беларускім пісьменнікам Янам Баршчэўскім. А. Абрамовіч — аўтар рамансаў на беларускамоўныя вершы Баршчэўскага «Дзеванька» і «Гарэліца», якія друкавалі-

ся ў пецярбургскім часопісе «Rocznik literacki» (1843). Жывучы большую частку жыцця ў Пецярбургу, Абрамовіч заставаўся свядомым беларусам і патрыётам. Ён вельмі цікавіўся народнай творчасцю і стаў першым з кампазітараў, які ўвёў у акадэмічную практыку беларускі фальклор. Больш за тое, ён зрабіў першыя спробы стварэння нацыянальнай беларускай прафесійнай музыкі на аснове мелодый беларускіх народных танцаў і песняў. У ліку яго дасягненняў — фартэпіяныя п'есы «Беларускія мелодыі» і «Зачараваная дуда» [41]. Сярод амаль 50 твораў Антона Абрамовіча вылучаецца 8-часткавая праграмная сюіта для фартэпіяна «Беларускае вяселле», дзе падаецца цікавая інтэрпрэтацыя беларускага песеннага і інструментальнага фальклору. Твор складаецца з сямі частак, кожная з якіх акрэслівае галоўныя эпізоды вясельнага дзеяння. Тут усё беларускае — і песні, і скокі, і малітва ў царкве, і прыёмы народнага музыкавання. Самабытнасць гэтага фартэпіяннага твора праяўляецца ў тым, што тут выкарыстаныя элементы фактуры народных інструментаў — скрыпкі, цымбалаў, дуды. Упершыню сюжэт беларускага вясельнага абраду знайшоў уважэнне ў прафесійнай музыцы.

У другой палове XIX — пачатку XX ст. у Пецярбургу працавалі **Віктар Чэчат** з Магілёва (вучань А. Сярова, кампазітар, аўтар сімфоній, опер і «Урачыстага маршу да стагоддзя А. Міцкевіча»), **Васіль Ястрабцаў** з Магілёва (найбуйнейшы даследчык творчасці М. Рымскага-Корсакава, вядучы дзеяч Пецярбургскага таварыства музычных сходаў, загадчык музеяў М. Глінкі і А. Рубінштэйна пры кансерваторыі), **Уладзімір Баскін** з Вільні (загадчык музычнага аддзела «Петэбургскай газеты», аўтар кніг, прысвечаных П. Чайкоўскаму і М. Мусаргскаму).

Родам з Касцюковічаў, што на Магілёўшчыне, быў дырэктар Ленінградскай кансерваторыі і Малога опернага тэатра **Барыс Загурскі** (1901–1968). Беларускае паходжанне



меў і выдатны савецкі музычны крытык-энцыклапедыст **Іван Салярцінскі** (1902–1944), як і ягоны паслядоўнік на пасадзе лектара Ленінградскай філармоніі таленавіты музычны крытык **Юліян Вайнкоп** (нарадзіўся ў Віцебску) [41].

Увогуле, беларусы спрыялі ўзвышэнню Пецяrbурга як адной з музычных сталіц Еўропы. Выдатную кар’еру тут у канцы XIX — першай палове XX ст. зрабілі мінскія скрыпачы **Міхайла Сербулаў** і **Раман Фідэльман** (вучань і паслядоўнік Леапольда Аўэра — заснавальнік новай пецяrbбургскай і амерыканскай скрыпічнай школы). Беларусам з Дзвінска (сучасны Даўгаўпілс) быў славыты канцэртмайстар **Яўген Вільбушэвіч** (1874–1933). З Вільні паходзіў настаўнік Дзмітрыя Шастаковіча загадчык кафедры кампазіцыі Ленінградскай кансерваторыі **Максіміліян Штэйнберг** (1883–1946).

Велізарнае значэнне ў станаўленні музычнай культуры Ленінграда мела дзейнасць **Барыса Гутнікава** (з Віцебска) і **Карла Эліясберга** (з Мінска). Барыс Гутнікаў — славыты скрыпач, прафесар Ленінградскай кансерваторыі, свайго роду рэкардсмен — уладальнік першых прэмій у трох найпрэстыжнейшых міжнародных конкурсах: імя Ф. Ондрычака (у Празе), імя Ж. Цібо (у Парыжы) і імя П. Чайкоўскага (у Маскве). Карл Эліясберг — выдатны дырыжор, мастацкі кіраўнік сімфанічнага аркестра Ленінградскага радыё, а падчас Вялікай Айчыннай вайны — галоўны дырыжор філармоніі. Пад яго кіраўніцтвам у сценах блакаднага горада была выкананая Сёмая, «Ленінградская», сімфонія Д. Шастаковіча [41].

Беларускія карані мае і **Дзмітрый Шастаковіч** (1906–1975) — вядомы рускі кампазітар, які зрабіў значны ўнёсак у класіку сусветнай музыкі XX ст. Ягоны прадзед Пётр Шастаковіч (1808–1871) удзельнічаў у антырасійскім шляхецкім паўстанні 1830–1831 гг. Ягоны дзед Баляслаў Шастаковіч са зброяй змагаўся пад кіраўніцтвам К. Каліноўскага (1863 г.), у 1866 г. быў абвінавачаны ў спробе замаху на

цара Аляксандра II, арыштаваны і высланы ў Томск, а потым у Нарым, дзе і нарадзіўся Дзмітрый Баляслававіч Шастаковіч (1875–1922), бацька кампазітара [98, 107].

Зоркай італьянскай оперы стала дачка мінскага адваката Д. Мейчыка **Ганна Мейчык**. Яна з поспехам выступала ў міланскай La Scala, лісабонскай оперы San Carlush, у нью-ёркскай Metropolitan opera. Якасці голасу дазвалялі Ганне Мейчык выконваць самыя прэстыжныя партыі ў операх Вэрдзі, Вагнера, Бізэ, Масканы, Сэн-Санса, Чайкоўскага, Глінкі, Мусаргскага. Рэпертуар спявачкі налічваў больш за 50 партыяў. Партнёрамі нашай славытай зямлячкі былі вялікія спевакі і дырыжоры (Амата, Дзідур, Каруза, Малер, Тасканіні, Пятроў і іншыя). У Мілане Г. Мейчык запісала дзве пласцінкі. З 1922 г. жыла ў Нью-Ёрку, дзе кіравала вакальнай студыяй.

З Мінска паходзіла і вядомая оперная спявачка **Н. Карафа**, якая выступала разам з такімі славытасцямі, як Фёдар Шаляпін і Надзея Муранская. У Мінску жылі яе сваякі Карафа-Корбуты, сюды спявачка часта прыязджала на адпачынак пасля гастролёў. Як мяркуе А. Капілаў, у Н. Карафы пачынала навучанне спевам і Ксенія Васянкова, потым прафесійная спявачка, якая выступала ў оперных тэатрах Пецяrbурга і Масквы [45].

Родам з Ліды быў выдатны віяланчэліст саліст італьянскай оперы **Зігмунд Буткевіч** (1872–1921). Пасля рэвалюцыі ён працаваў у Познані. У той самы час у Познань пераехаў і яго зямляк-лідчанін, вучань Л. Аўэра і М. Рымскага-Корсакава, скрыпач і кампазітар **Канстанцін Горскі** (1859–1924), які канцэртаваў па ўсёй Еўропе і выкладаў у Пензе, Саратаве, Тбілісі, Харкаве.

Вучаніца П. Даха (у Вене), Т. Лешаціцкага і А. Есіпавай (у Пецяrbбурзе) мінчанка **Ізабэла Вагнер** (1877–1950) пасля шматгадовай канцэртнай і педагогічнай працы ў Пецяrb-



бурзе паспяхова выкладала ў Інстытуце музыкі Кертыс (Філадэльфія, ЗША); сярод яе выхаванцаў класікі амерыканскага музычнага мастацтва Леанард Бернстайн і Самюэл Барбер. Але найбольшай славы ў Амерыцы сярод выхадцаў з Беларусі дасягнуў віленчук найбуйнейшы скрыпач XX ст. **Якаў Хейфец**. З 4-гадовага ўзросту ён вучыўся ў віленскай музычнай школе Э. Малкіна, а з 9-гадовага (у 1910–1917) — у Пецяярбургскай кансерваторыі ў Л. Аўэра. З 1917 г. жыў у ЗША.

З Беларусі паходзіў і выдатны скрыпач, адзін з найбуйнейшых віртуозаў пачатку XX ст., «рускі Сарасатэ» **Карл Грыгаровіч** (1868–1921). Ён жыў і працаваў у Пецяярбургу, быў кіраўніком славутага «Мекленбургскага квартэту» (у апошнія гады жыцця Грыгаровіч вярнуўся на Радзіму і працаваў прафесарам Віцебскай кансерваторыі).

Шмат выхадцаў з Беларусі зрабілі немалы ўнёсак у станаўленне музычнай культуры Масквы, узмацніўшы ў ёй еўрапейскую арыентацыю. Сярод іх: выпускнік Ленінградскай кансерваторыі і Рымскай акадэміі «Санта Чэчылія», саліст Вялікага тэатра, прафесар Маскоўскай кансерваторыі **Аляксандр Батурын** (нарадзіўся ў 1904 г. у Ашмянах); выдатны майстар смыковых інструментаў, які працаваў у Пецяярбургу, Кіеве і апошнія 20 гадоў у маскоўскім Вялікім тэатры **Даніла Тамашоў** (1875–1926) з в. Палашкова пад Клімавічамі на Магілёўшчыне; адзін з найбуйнейшых савецкіх дырыжораў, прафесар Ленінградскай кансерваторыі, 24 гады працаваў у Маскве (Кансерваторыя, Вялікі тэатр) **Барыс Хайкін** (1904–1978, ураджэнец Мінска); дырыжор ленінградскіх і маскоўскіх оперных тэатраў **Гаўрыіл Юдзін** (нарадзіўся ў 1905 г. у Віцебску).

Беларусы адыгралі вялікую ролю і ў станаўленні музычнай культуры Літоўскай Рэспублікі. Віленчук **Міхал Букша** (1869–1953) пасля навучання ў М. Рымскага-Корсакава

і А. Лядава і працы ў Пецяярбургу, Маскве і Тбілісі стаў у 1927 г. дырыжорам Тэатра оперы і балета і прафесарам кансерваторыі ў Коўне (Каўнасе) [41].

З Дзісенскага павета родам беларускі кампазітар, музыказнаўца, дырыжор і фалькларыст **Павел Каруза** (1906–1988), продкі якога паходзілі з Італіі. У 1920-я гг. Каруза закончыў Віленскую кансерваторыю па класу фартэпіяна і класу тэорыі і кампазіцыі. Пад кіраўніцтвам Антона Грыневіча, якога лічыў сваім настаўнікам, далучыўся да збірання беларускіх народных песняў, кіраваў хорам у віленскім Інстытуце гаспадаркі і культуры, браў удзел у беларускім нацыянальным руху. Перайшоў польска-савецкую мяжу, спадзеючыся выдаць у БССР фальклорныя запісы, але быў рэпрэсаваны і трапіў на Салаўкі [97, 104]. Пасля паўторнага арышту і высылкі ў Сібір (1949–1955) прыехаў у Вільню. Працаваў дырыжорам і кампазітарам у Дзяржаўным ансамблі польскай песні і танца Літоўскай ССР. Як кампазітар П. Каруза напісаў некалькі чатырохголосых хораў, камерную сімфонію для струннага аркестра, сюіту для хору «Беларусь мая спеўная», 12 хораў на словы Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Ларысы Геніюш, Ніла Гілевіча і шмат іншага [39, 97].

На пачатку XX ст. пачаў творчую дзейнасць кампазітар **Канстанцін Галкоўскі** (1875–1963). Ён нарадзіўся ў Вільні, скончыў Пецяярбургскую кансерваторыю. За дыпломную працу — оперу «Цыганы» — Навуковая рада кансерваторыі прысудзіла Галкоўскаму залаты медаль. Гэта быў першы выпадак за 50 гадоў існавання Пецяярбургскай кансерваторыі.

Ужо першыя творы Галкоўскага грунтаваліся на песенным беларускім фальклоры: 54 песні для невялікага змешанага хору, 17 — для вялікага, 3 — для жаночага, 2 сюіты «Дуда» і «Каханне» для хору і сімфанічнага аркестра. Апрацоўкі беларускіх народных песняў Галкоўскага

высока цаніў украінскі прафесар А. Прыходзька і балгарскі кампазітар Георгі Вакаржыеў.

Пасля вайны Галкоўскі працаваў у Віленскай кансерваторыі, у 1945 г. атрымаў званне заслужанага дзеяча мастацтва Літоўскай ССР, у 1947 г. яму было прысвоена званне прафесара, у 1955 г. — званне народнага артыста Літоўскай ССР. Галкоўскі карыстаўся агульнай пашанай і працягваў пісаць творы беларускай тэматыкі, напрыклад, оперу «Сымон-музыка», арыі з якой ён часта выконваў сваім вучням [36].

Унікальны творчы лёс меў вядомы беларускі спявак **Міхась Забэйд-Суміцкі** (1900–1981). У 1918 г. ён скончыў семінарыю і выехаў у Сібір (каля Барнаула), арганізаваў



*Міхась Забэйд-Суміцкі.*

там Калманскае культурна-асветнае таварыства, дзе шмат іграў і спяваў. З 1929 г. з поспехам працаваў у Харбінскай оперы. У 1932 г. пераехаў у Мілан, дзе пазнаёміўся з выдатным майстрам спеву Фернанда Карпі, які раней альтэрнаваў з Карузам ды іншымі славутымі спевакамі.

У Мілане М. Забэйда праспяваў шмат оперных партый і выканаў шмат канцэртаў. Крытыка захоплена адгукала пра яго, напрыклад, «Corriere di Savona» 31 кастрычніка 1934 г. пісала: «Яго тонкая інтэрпрэтацыя захапляе слухачоў. Яго голас — гэта дасканалы інструмент, які здольны перадаць усе пачуцці... Гэта пацвердзіла публіка сваімі апладысmentамі, дамагаючыся паўтарэння» [21]. А «Cioriale dell Arte» 15 чэрвеня 1935 г. паведамляла: «У галіне канцэртнага і опернага жыцця трэба адзначыць тэнара Міхала Забэйдду, які нядаўна выступіў з канцэртамі у Міланскай кансерваторыі Вэрдзі... Італьянскія газеты параўноўваюць Забэйдду з Ціта Скіпай за асалоду і хараство яго спеву» [21].

На сезон 1935/36 гг. М. Забэйда заключыў кантракт з Пазнанскай операй, але стасункі з дырэктарам оперы былі напружанымі, бо М. Забэйда не ўтойваў, што ён беларус, у той час, калі ўнутраная палітыка польскага ўрада праводзілася пад лозунгам «У Польшчы беларусаў няма». Адпаведнае было стаўленне і да беларускай песні. Польская крытыка здзеквалася з таго, што Забэйда, спявак італьянскай школы, уключае ў канцэртныя праграмы мужыцкую песню, але ён быў няўмольны. Калі ж на яго канцэрты пачалі прыязджаць здалёк, яму пачалі забараняць выконваць беларускі рэпертуар і нават пагражалі турмой. М. Забэйда быў вымушаны пераехаць у Варшаву.

Нягледзячы на ўсе перашкоды, М. Забэйда шмат выступаў, выезджаў на гастролі па гарадах Польшчы, Латвіі і Эстоніі. Акрамя класічнага рэпертуару, ён абавязкова ўключаў у кожны свой выступ народныя песні і вакальныя

творы беларускіх кампазітараў — Манюшкі, Туранкова, Чуркіна, Аладава, Галкоўскага, Грачанінава, Казуры. Міхась Забэйда становіўся ўсё больш папулярным, і польская крытыка пачала пісаць ухваляльныя водгукі. Польскія кампазітары дасылалі яму свае творы з просьбай выконваць іх у канцэртах. Варшаўскае радыё перадавала канцэртны Забэйды ў запісах на грампластцінках. Гэтыя канцэртны рэтранслявалі радыёстанцыі Прагі, Парыжа, Лондана, Нью-Ёрка і інш. Лонданскі радыёчасопіс апавядаў пра творчасць М. Забэйды ў адмысловай рубрыцы «Спявак, які стварыў сябе сам»; кампазітары розных краін прысвячалі яму свае творы [67]. Дзякуючы падтрымцы сяброў спявак упершыню ў Польшчы запісаў у фірме «Адэон» грампластцінкі з беларускімі народнымі песнямі ў апрацоўцы Туранкова, Красева, Грачанінава і Казуры. Гэтыя запісы мелі вялікі поспех [21].

Міхась Забэйда-Суміцкі ўсяго за чатыры гады працы ў межах польскай дзяржавы здолеў вывесці беларускую песню — народную і аўтарскую — на міжнародны ўзровень. Залаты фонд беларускай вакальнай музыкі, створанай у міжваенны час, годна загучаў па ўсім свеце праз грамзапісы, радыёканцэртны, публічныя выступы і шматлікія гастролі спевака.

Аднак польская цензура пачала накладваць забароны і выкрэсліваць з ягоных канцэртных праграм беларускія песні. Напярэдадні Другой сусветнай вайны канцэртная дзейнасць М. Забэйды на тэрыторыі польскай дзяржавы спынілася зусім — з прычыны супрацьдзеяння польскіх уладаў. У 1939 г. было запланаванае вялікае гастрольнае турнэ М. Забэйды па Еўропе і Амерыцы, але пачалася вайна і гэтыя планы не здзейсніліся [67].

У 1940 г. Забэйду запрасіў да сябе на працу Народны тэатр у Празе (Чэхія ўжо была акупаваная Германіяй). З вялікім поспехам у тым самым годзе прайшоў яго першы

сольны канцэрт у Празе. У перапоўненай Сметанаўскай зале ўпершыню гучала беларуская песня. Газета «Народні стрэшд» 18 кастрычніка 1940 г. пісала: «Сапраўднай мастацкай падзеяй стаў канцэрт беларускага спевака Міхала Забэйды-Суміцкага... Ён з віртуозным майстэрствам валодае сваім сакавітым і гнуткім голасам. І заўсёды добра разумееш кожнае яго слова, нават калі спявае на сваёй мове. Стылёвая інтэрпрэтацыя італьянскіх майстроў (Качыні, Карысімі), таксама як Моцарта і Шуберта, знаходзіць у Забэйды заўсёды арыгінальнае тлумачэнне. Чайкоўскага спявае проста непераўзыхадна, гэтак жа, як і Рымскага-Корсакава. Найбольшага поспеху, натуральна, дасягнуў ён у непараўнальна дасканалым выкананні ўкраінскіх і беларускіх песняў, цудоўным характам якіх здолеў захапіць патрабавальнага слухача» [21].

Але закаханасць Забэйды ў беларускія песні і асветніцкая дзейнасць у гэтым кірунку былі заўважаныя гітлераўскай прапагандай. Яго выклікалі ў Берлін і абвінавацілі ў прапагандзе славянства. У Празе яго дапытвалі ў аддзеле нямецкай прапаганды, абвінавацілі ў шпіянажы на карысць СССР, забаранілі выязджаць з горада і прымусілі адзначыцца ў пражскай паліцыі. Паўсюль за ім сачыла гестапа. У 1944 г. яго арыштавалі і кінулі ў турму.

Пасля вайны М. Забэйда застаўся ў Празе, меў насычаны канцэртны графік, часта выступаў на Чэшскім радыё. І заўжды ў ягонай праграме былі беларускія песні. М. Забэйда з'яўляўся сябрам секцыі «канцэртных мастакоў» Чэхаславакіі, быў старшынём камісіі рэспубліканскага конкурсу народнай творчасці. У 1961 г. ён атрымаў прэмію ад Чэшскага музычнага фонду. Надзвычай папулярнымі ў Чэхіі сталі пласцінкі з беларускімі і іспанскімі песнямі ў яго выкананні.

Ададаным беларускім патрыётам быў найвыдатнейшы піяніст і кампазітар **Ян Тарасевіч** (1889–1961). З дзевяці

гадоў Я. Тарасевіч выступаў у канцэртах і выконваў вальсы Шапэна, Другую рапсодыю Ліста. Я. Тарасевіч паступіў на фартэп’яны факультэт Пецяўбургскай кансерваторыі. Пасля заканчэння кансерваторыі ён зноў паступіў у яе — на кампазітарскае аддзяленне. Вучань Віталія і Глазунова, сябра Сібеліуса і Рахманінава, Я. Тарасевіч пісаў песні на вершы беларускіх паэтаў, яго фартэп’яныя творы былі вядомыя і часта выдаваліся.

Падчас вакацый Тарасевіч ездзіў збіраць фальклор па Беларусі, асабліва добра арыентаваўся ў фальклоры Беласточчыны — ведаў шмат напеваў, іх асаблівасці. Народная творчасць урэшце так захапіла яго, што стала крыніцай натхнення на ўсё жыццё. Беларускія народныя песні, сабраныя Тарасевічам падчас «фальклорных вандровак» у ваколіцах Бельска-Падляскага, былі выдадзены асобным зборнікам перад пачаткам Другой сусветнай вайны [67].

Пасля таго як Заходняя Беларусь трапіла ў склад Польшчы (1921), ва ўмовах польскага ўціску ён пісаў творы ў стол і ніколі іх не друкаваў. Піяніст сусветнага маштабу, на знак пратэсту супраць польскага ўціску ён цалкам спыніў канцэртную дзейнасць і выступаў толькі ў дабрачынных канцэртах, па-ранейшаму дэманструючы велізарныя, практычна неабмежаваныя выканальніцкія магчымасці.

Пасля вайны Ян Тарасевіч, не выезджаючы з Беларусі, апынуўся па-за яе межамі — у 1945 г. Беластоцкую вобласць разам са шматлікім беларускім насельніцтвам Сталін перадаў Польшчы. Польскія ўлады адабралі ў Тарасевіча зямлю і нават загадалі пакінуць сваё сталае месца жыхарства ў Сакольскім павеце. Кампазітар пераехаў у Беласток, іграў на Беластоцкім радыё. Адноўчы сыграў канцэрт толькі з уласных твораў. Аўтарытэт яго ў музычных колах хутка вырас.

Ян Тарасевіч напісаў шмат фартэп’янных п’ес, харавыя творы, раманы на вершы беларускіх і польскіх паэтаў, ка-

мерныя творы для струнных інструментаў, ансамблі, а таксама фартэп’яны канцэрт. Ён свядома выкарыстоўваў у творчасці фальклор роднага краю: саната «Вялікі вальс» на дзве беларускія мелодыі, «Беларуская фантазія», эцюд VI на мелодыю беларускай калыханкі, эцюд VIII на мелодыю беларускай песні «Чэраз рэчаньку», полька на дзве беларускія мелодыі, п’еса ў чатыры рукі на мелодыю беларускай песні «Наша бабка», харавыя творы на вершы Багушэвіча і Коласа. Аднак творы свае Я. Тарасевіч не друкаваў, бо, адчуваючы сябе беларускім кампазітарам, не знаходзіў паразумення з польскімі ўладамі.

Сярод яго вучняў — сусветна вядомы польскі дырыжор, піяніст і кампазітар Ежы Максымюк, вядомы піяніст Вітальд Кулікоўскі, музычны педагог Аліцыя Багінская і доктар мастацтвазнаўства Анатоль Чарапінскі, які больш за 30 гадоў захоўваў рукапісы кампазітара і перадаў іх, згодна з яго воляй, у Беларусь.

3 Беларусі паходзіў і вядомы польскі музыкант і дырыжор **Браніслаў Руткоўскі** (1898–1964). Ён нарадзіўся ў Камаях (сёння Пастаўскі раён), вучыўся ў Пецяўбургскай кансерваторыі, Віленскім універсітэце, Варшаўскай кансерваторыі (1921–1924), а таксама ў Парыжы (1924–1926). У 1926–1939 гг. працаваў выкладчыкам ігры на аргане ў Варшаўскай кансерваторыі. З 1946 г. — прафесар Дзяржаўнай вышэйшай школы мастацтваў у Кракаве. Быў адным з заснавальнікаў Згуртавання аматараў старадаўняй музыкі, а таксама Выдавецкага таварыства польскай музыкі ў Варшаве. Рэдагаваў выданні «Muzyka polska», «Gazeta muzyczna» і «Ruch muzyczny» (1957–1959). У 1955–1963 гг. займаў пасаду рэктара Музычнай акадэміі Кракава. Б. Руткоўскі выхаваў некалькі пакаленняў польскіх арганістаў і лічыцца заснавальнікам польскай школы арганнай музыкі XX ст. Ягонае імя носіць адна з вуліц Кракава, а таксама зала Кракаўскай кансерваторыі [1].

Заўжды заставаўся верны сваім беларускім караням легендарны польскі спявак і кампазітар **Чэслаў Немэн** (сапраўднае прозвішча Юліуш Выдзыцкі; 1939–2004). Ён нарадзіўся ў 1939 г. у вёсцы Старыя Васілішкі (Шчучынскі раён). Калі яму было 19 гадоў, сям'я пераехала ў Польшчу. Музыкальную адукацыю ён атрымаў у Гданьскай вышэйшай музычнай школе. Выступаў у студэнцкіх джазавых ансамблях.

У 1960–1980-я гг. для многіх, і не толькі ў Польшчы, Немэн стаў кумірам і сімвалам бунту. Гэта быў духоўны лідэр моладзі свайго часу. Сваёй манерай апранацца, сваімі



Чэслаў Немэн. Здымак Марэка Карэвіча.



Помнік Чэславу Немэну на так званым Wzgórz­u Uni­wersyteckim у г. Аполе (Польшча).



паводзінамі на сцэне і ў жыцці спявак сцвярджаў, што можна не толькі думаць інакш, але і жыць інакш. Першая яго песня «Ведаю, што не вернешся», напісаная ў 1963 г., мела небывалы поспех. Неўміручым лічаць таксама яго твор «Ці ты мяне яшчэ памятаеш?». Гэтую песню на ўласны тэкст у 1964 г. выканала другая сусветная знакамітасць — Марлен Дзітрых. Немэн выступаў на сцэне славутой парызскай «Алімпіі». Запісаў шэраг пласцінак. Пра Немэна казалі як пра эксперыментатара, авангардыста, стваральніка новай музыкі [73].

У 1964–1980 гг. Немэн шматразова атрымліваў тытул найлепшага вакаліста Польшчы, меў шмат узнагарод, а ў 1999 г. быў прызнаны найлепшым спеваком і музыкам Польшчы ўсіх часоў.

Усё жыццё Ч. Немэн спяваў з вельмі прыкметным беларускім акцэнтам. У 1974 г. ён запісаў пласцінку з беларускімі народнымі песнямі. Сам спявак казаў: «Гэтая пласцінка — шэраг успамінаў майго дзяцінства. Тыя цудоўныя песні, што спявалі ў Васілішках, засталіся ў маёй памяці на ўсё жыццё. У Беларусі ў мяне засталася шмат знаёмых, сяброў. Мяне пастаянна цягне на радзіму...» У 1976 г. Немэн прыехаў на гастролі ў СССР і пабываў у Беларусі. Зняў сваю вёску і наваколле на камеру, але праз хвіліну знішчыў касету. Пабачыўшы спустошанасць і заняўбанне, болей туды не прыязджаў. У адным з інтэрв'ю Немэн сказаў, што калі б не савецкая ўлада, ён, напэўна, ніколі б не з'ехаў за мяжу.

Цікавасць да народнай музыкі, імкненне да новых эстрадных жанраў і манера спяваць Чэслава Немэна паўплывалі на творчасць іншага славутага беларускага кампазітара і фалькларыста **Уладзіміра Мулявіна** (1941–2003). Ён аўтар шматлікіх апрацовак беларускіх народных песняў. У яго творчасці экспрэсіўнае, нярэдка драматычна напружанае выканальніцкае майстэрства спалучалася з глыбокім веданнем беларускага фальклору [108]. У. Мулявін не меў

вышэйшай музычнай адукацыі, скончыў музычную вучэльню ў Свярдлоўску (1958), дзе нічога беларускага не было [33]. Загадкай, як і ў выпадку з Максімам Багдановічам, з'яўляецца тое, што Уладзімір Мулявін, які вырас удалечыні ад Беларусі, так абвострана адчуваў беларускую народную песню і паэзію.



Уладзімір Мулявін.  
Здымак з тэлезапісу канцэрта. Пачатак 1970-х гг.

Выданне першага альбома «Песняроў» (1971) у СССР накладам 4 мільёны стала сапраўднай падзеяй. «Песняры» сталі найпапулярнейшым ансамблем усяго Савецкага Саюза: шматлікія канцэрты (часам па 4 на дзень), гастролі за мяжой. «Песняры» ўвялі беларускую народную песню ў канцэртныя залы ўсяго СССР ды дзесяткаў іншых краін. Дзейнасць ансамбля прыпала якраз на перыяд брэжнеўскага «інтэрнацыяналізму», пры якім народам савецкіх рэспублік адмаўлялася у праве мець самабытную нацыянальную культуру. У 1970-я гг. у гарадах БССР не засталася ніводнай беларускай школы, на рускую мову перавялі шмат якія беларускамоўныя часопісы і газеты, усё нацыянальнае зневажалася як адзнака замшэласці і прымітывізму. Але Мулявін з сябрамі адважна ішлі на суперак ідэалогіі і рабілі неверагоднае — беларускія спевы гучалі ледзь не ў кожным доме. Запісы «Песняроў» на вінілавых дысках знікалі з крамаў ужо праз некалькі гадзін пасля з’яўлення [32].

У 1974 г. была запісаная другая пласцінка, вытрыманая ў рэчышчы першага альбома. Потым было вельмі паспяховае турнэ па ЗША, падчас якога музыкам прапаноўвалі выгадныя кантракты і выступ у Лас-Вегасе разам з Полам Макартні. Джон Ленан сказаў, што самая цудоўная музыка, якую ён чуў, гэта менавіта «Песняры» (у інтэрв’ю расійскаму часопісу «Fuzz» У. Мулявін пацвердзіў гэты факт). Мулявін быў працаголікам і, каб дамагчыся дасканаласці, прымушаў сваіх хлопцаў рэпетаваць суткамі. Таму «Песняры» адзіныя, хто меў поспех у Амерыцы не толькі сярод эмігрантаў, але і па-за эмігранцкім асяроддзем. Амерыканская прэса друкавала пра іх захопленыя рэцэнзіі. Аналагічны поспех быў і ў іншых краінах. Стоячы «Песняроў» віталі ў Сопаче (Польшча), на X Сусветным фестывале ў Берліне, а таксама ў Чэхаславакіі, Балгарыі і Югаславіі.

У 1979 г. Мулявін стаў народным артыстам Беларусі, у 1980 г. урад Польшчы надаў яму тытул заслужанага дзеяча культуры Польшчы, у 1990 г. Мулявін атрымаў званне народнага артыста СССР, стаў лаўрэатам многіх музычных конкурсаў і фестываляў, а ў 1982 г. заваяваў галоўны прыз фірмы «Мелодыя» — «Залаты дыск» [108].

Паказальны выпадак, які характарызуе светапогляд У. Мулявіна, адбыўся ў 1994 г. На святочным канцэрце, калі прэзідэнт А. Лукашэнка павіншаваў яго з 25-годдзем «Песняроў», У. Мулявін узяў гітару і выканаў непазначаную ў праграме «Пагоню» на словы Максіма Багдановіча [32, 106].

\*\*\*

У XVIII–XIX стст. уплыў беларускай музыкі адбываўся пераважна па двух кірунках: 1) беларускія кампазітары рабілі творчыя адкрыцці, якія пазней становіліся нормай у еўрапейскім музычным мастацтве; 2) многія нашыя кампазітары выяжджалі за мяжу, дзе набывалі сапраўднае прызнанне (часам на абшарах усёй Еўропы). Як і ў выпадку з іншымі відамі экспарту беларускай музыкі, нашыя музыкі і кампазітары дасягалі найбольшага поспеху ў Расіі і Польшчы. Адпаведна і ўплыў беларускай музыкі найбольш праявіўся менавіта ў гэтых краінах. Польская опера і польскі сімфанізм былі сфармаваныя беларусамі (С. Манюшка, М. Карловіч) і пры вялікім удзеле беларускай народнай музыкі. Аналагічныя працэсы назіраем і ў Расіі. Са Смаленшчыны праз творчасць М. Глінкі беларуская народная творчасць трапіла ў рускую сімфанічную музыку. У выніку беларускія народныя мелодыі прадвызначылі стылістыку і далейшы кірунак развіцця расійскай сімфанічнай школы. Пачынаючы з М. Глінкі, станаўленне рускай класічнай музыкі адбывалася пры актыўным удзеле нараджэнцаў Беларусі.

У XIX–XX стст. найбольш папулярным месцам творчай рэалізацыі кампазітараў і музыкаў беларускага паходжання стаў Пецярбург.

Распаўсюджанню творчых набыткаў нашых музыкаў спрыяў тэхнічны прагрэс. Дзякуючы пашырэнню натадрукавання ў XVII–XIX стст. творы выдатных беларускіх кампазітараў сталі паўнаважымі ўдзельнікамі агульнаеўрапейскага творчага працэсу: падручнікі па тэорыі музыкі Жыгімонта Ляўксіна выдаваліся ў Мангейме, Кёльне, Вене і Празе; творы Міхала Клеафаса Агінскага — у Вене, Берліне і Лейпцыгу; творы Фларыяна Міладоўскага — у Парыжы, Вене і Варшаве; творы Напалеона Орды — у Парыжы, а яго «Граматыка музыкі» — у Парыжы, Берліне і Варшаве; оперы Станіслава Манюшкі — у Пецярбургу і Варшаве; творы Юзафа Дашчынскага — у Маскве, Вільні, Варшаве, Вене і Лейпцыгу.

У XX ст. беларуская музыка за межамі Беларусі распаўсюджвалася дзякуючы пашырэнню вытворчасці грамафонных пласцінак: выданне дзвюх пласцінак Г. Мейчык у Мілане; пласцінак беларускіх песняў у выкананні М. Забэйдзі — у Варшаве і Празе; пласцінак з беларускімі песнямі ў выкананні Ч. Немэна — у Варшаве; пласцінак «Песняроў» — на ўсесаюзнай студыі «Мелодыя».

Новыя тэхнічныя магчымасці ў пашырэнні беларускай музыкі за мяжой прынесла ў XX ст. радыё і тэлебачанне.



## Беларускі фальклор у творах вядомых кампазітараў



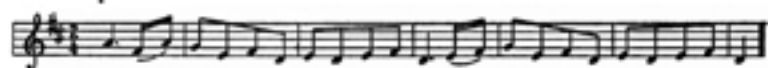
А пачатку 1780-х гг. на запрашэнне Караля Радзівіла ў Нясвіж прыехаў выдатны нямецкі кампазітар і тэарэтык музыкі **Ян Давід Голанд** (Holland, 1746–1827). У Нясвіжы Голанд напісаў оперу «Агатка, або Прыезд пана», дзе выкарыстаў фальклор з нясвіжскіх ваколіцаў. Пасля нясвіжскай прэм'еры опера «Агатка» не сыходзіла з найлепшых сцэн Варшавы, Кракава, Любліна, Познані і Львова. Менавіта яе пастаноўкай у 1926 г. былі адзначаны 150-я ўгодкі Варшаўскага тэатра. Ноты голандавай «Агаткі» былі надрукаваныя ў Бруселі і сёння захоўваюцца ў бібліятэцы Каралеўскай кансерваторыі сталіцы Бельгіі.

Цікавасць уяўляе і другая, двухактавая, опера Голанда «Чужое багацце нікому не на карысць», пастаўленая

ў Нясвіжы ў 1785 г. У ёй упершыню ў еўрапейскай опернай літаратуры лірычная арыя выстройваецца жанравымі сродкамі беларуска-польскага паланэза. Народны жанравы пачатак таксама выразна праяўляецца ў арыі Чужапанка (№ 5), дзе скарыстаны танцавальны матыў беларускага паходжання. У Рэчы Паспалітай Голанд лічыўся аўтарытэтным кампазітарам, у 1780–1790-я гг. яго творы, напісаныя ў Нясвіжы, часта выконваліся ў Варшаве.

Вельмі цікавым фактам з’яўляецца выкарыстанне беларускіх народных мелодый такім геніяльным кампазітарам, як **Людвіг ван Бетховен** (1770–1827). Граф Разумоўскі падараваў Бетховену зборнік песняў «Северо-Западного Края» (так называлі Беларусь у Расійскай імперыі). Такім чынам адбылося пранікненне беларускіх мелодый у творчасць Бетховена. Іх можна пачуць у апошніх квартэтах Бетховена (Op. 59), але найбольш уражвае выкарыстанне ім беларускіх мелодый у вядомай 9-й сімфоніі [31, с. 49]. У тэме 2-й часткі 9-й сімфоніі гучаць беларускія песні «Баліць мая галовань-

#### «Камарынская» М.Глінкі



#### «Баліць мая галованька»



#### Тэма 2-й часткі 9-й сімфоніі Бетховена

Presto.



Ноты «Камарынскай» М. Глінкі, беларускай песні «Баліць мая галованька» і 2-й часткі 9-й сімфоніі Л. Бетховена.

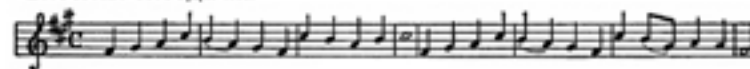
ка» і «Там за садамі», а таксама танцы «Лявоніха», «Мікіта» і «Трасуха» [63]. Прысутнасць беларускіх народных мелодый у 9-й сімфоніі Бетховена аналізаваў кампазітар Алесь Карповіч [71]. Кампазітар Мікола Куліковіч заўважыў падабенства 2-й часткі бетховенскай 9-й сімфоніі і «Камарынскай» Глінкі і слушна патлумачыў гэта агульнай крыніцай паходжання — беларускім фальклорам. Як прыклад выкарыстання Л. Бетховенам беларускай песні «Баліць мая галованька» М. Куліковіч прыводзіць ўрывак яго 9-й сімфоніі [31, с. 49].

Праз Адама Міцкевіча беларускімі песнямі зацікавіўся **Фрыдэрык Шапэн** (1810–1849), пасля чаго беларускія звароты пачалі часта трапляць ў ягоную творчасць. Беларускі народны матэрыял у творах Шапэна можна бачыць як у завуалёваным, так і яўным выглядзе. «Літоўскія песні» Шапэна пабудаваныя выключна на беларускіх народных тэмах. Цікава, што выклікаюць і такія славутыя фартэп’янные творы Ф. Шапэна, як «Impromptu» і «Grand Fantasia». У «Impromptu» Шапэн скарыстаў беларускую жніўную песню «Ой пайду я дарогаю». Але найбольш яскравы прыклад выкарыстання Шапэнам нашага фальклору — жартоўная беларуская песня «Вясёлая бяседачка», якая з’яўляецца асноўнай тэмай

#### Chopin. «Grand Fantasia». Theme.



#### «Вясёлая бяседачка»



Ноты «Grand Fantasia» і беларускай песні «Вясёлая бяседачка».

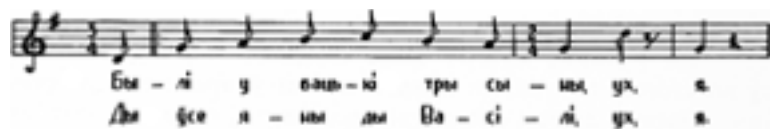
2-й часткі «Grand Fantasie» (A-dur) і праходзіць праз гэты твор у некалькіх варыяцыях [63; 31, с. 45]. Калі параўнаем ноты «Grand Fantasie» і песні «Вясёлая бядседачка» (у запісе А. Грыневіча), то ўбачым, што гэтая песня выкарыстаная Шапэнам амаль без зменаў [31, с. 45, 46].

Беларуская спеўнасць прываблівала ўсіх паслядоўнікаў М. Глінкі з «Магучай кучкі», да якой належаў і **Мадэст Мусаргскі**. У оперы «Барыс Гадуюн», сярод рускага і польскага фальклорнага матэрыялу, М. Мусаргскі падае беларускую песню «Як едзе ён», укладзеную ў вусны збеглага манаха Варлаама. Імкнучыся надаць ёй большы каларыт, Мусаргскі нават пакінуў у рускім перакладзе беларускае слова «ён» [31, с. 46]. Мадэст Мусаргскі здолеў адшукаць такую беларускую песню, якая не губляецца ў оперы і пакідае незабыўнае ўражанне сваім каларытам і таленавітым выкарыстаннем.



Ноты песні Варлаама («Как едет ён») з оперы «Барыс Гадуюн».

Сярод выдатных музыкаў, якія заняліся справай збірання беларускага песеннага фальклору і пачалі запісваць беларускія песні на ноты, быў сябра М. Мусаргскага вядомы расійскі кампазітар і тэарэтык **Мікалай Рымскі-Корсакаў**. Ягоныя запісы ўпершыню з'явіліся ў беларускіх зборніках Шэйна ў 80-я гг. XIX ст. Ён запісаў некалькі беларускіх мелодый, у тым ліку песню «Былі ў бацькі тры сыны» [31, с. 45].



Песня «Былі ў бацькі тры сыны» ў запісе М. Рымскага-Корсакава.

Якое вялікае ўражанне рабіла на слухачоў выкананне беларускіх песняў у акадэмічнай трактоўцы, можа пацвердзіць практыка выдатнай расійскай капэлы **Дзмітрыя Агрэнева-Славянскага**. Сам Агрэнеў-Славянскі быў збіральнікам песняў і вельмі ўважліва падышоў да беларускага фальклору і ўключыў некалькі беларускіх песняў у рэпертуар капэлы. Дзякуючы Д. Агрэневу-Славянскаму шырокую папулярнасць набыла песня «Чаму ж мне ня пець» [31, с. 44]. Вячаслаў Селях-Качанскі згадвае таксама, што Агрэнеў-Славянскі сярод іншых спяваў беларускую песню «Былі ў бацькі тры сыны» («Ці ня дудка мая») [4]. Гэтыя песні выконваліся капэлай з бліскучым поспехам па ўсёй Еўропе. У канцы 1890-х гг. у капэле Д. Агрэнева-Славянскага спяваў беларускі кампазітар Уладзімір Тэраўскі [93].

Першае месца ў шанаванні беларускіх песняў займаюць рускія кампазітары **Аляксандр Грачанінаў** (1864–1956, пасля 1925 г. жыў у Францыі і ЗША) і **Васіль Залатароў** (1872–1964). Іх лучыць не толькі тое, што абодва ў розныя часы жылі ў Беларусі, але і вернасць заповітам «Магучай кучкі». А. Грачанінаў — першы, хто на поўны голас сказаў аб найвыдатнейшых якасцях беларускіх песняў. Тое самае заяўляў і В. Залатароў. Яны абодва рупліва вывучалі беларускі фальклор ды імкнуліся як мага паўней яго выкарыстаць. А. Грачанінаў стаў заснавальнікам беларускага сімфанізму, напісаўшы выдатную «Купалінку». В. Залатароў узняў гэты сімфанізм на еўрапейскую вышыню сваімі трыма (2-я, 3-я і 4-я) сімфоніямі на беларускія тэмы, а таксама дзвюма беларускімі уверцюрамі і танцавальнымі сюітамі. Вялікую каштоўнасць маюць іх вакальныя творы — хоры Грачанінава «Перапёлка», «Калядная», «Ці свет ці світае» і музычныя квартэты Залатарова, а таксама шматлікія апрацоўкі песняў для голасу ў суправаджэнні фартэпіяна.



За Грачанінавым і Залатаровым ішоў рускі этнограф і кампазітар **Юрый Нікольскі** (1895–1962), які пакінуў удалыя харавыя апрацоўкі песняў «Валачобная», «А ў лесе, лесе» і інш. На беларускай песні Нікольскі пабудаваў і сваю першую спробу харавога аркестравання — 11-галосую песню «Ой ляцелі гусі».

Выкарыстоўваў беларускія песні ў сваёй музыцы і польскі кампазітар **Караль Шыманоўскі** (1882–1937). Ён, напрыклад, уключыў песню «Вышывала Ганна» ў сваю танцавальную фартэпіянную сюіту. Па шляху Шыманоўскага пайшлі і шмат іншых польскіх кампазітараў.

Па Беларусі падарожнічаў і збіраў беларускія песні чэшскі этнограф і музыказнаўца **Людвік Куба** (1863–1956). Высокаадукаваны даследчык (вучыўся ў Парыжы і Мюнхене), Куба ўключыў беларускія песні ў сваю 15-тамавую анталогію «Славянства ў сваіх песнях» [81]. Раздзел «Беларускія песні» ў кнізе Кубы ўтрымлівае 42 творы — зборка аўтарскіх транскрыпцый песняў з разгорнутым навуковым каментарам да кожнай (тэксты песняў на беларускай мове, каментары — на чэшскай). Уступную частку да «Беларускіх песняў» Куба пачынае з заўвагі аб тым, што «ў дзевяці з дзесяці беларускіх песняў дамінуюць прыкметы старажытнасці». Л. Куба вылучыў гэта як адметную рысу беларускай культуры ў параўнанні з велікарускай і ўкраінскай. Захапленне Людвіка Кубы выклікалі і іншыя рысы беларускіх песняў: трыхорд у квінце, песні «перадгарманічнага, сярэднявечнага перыяду», феномен магілёўска-заходнесмаленскага шматгалосся і шмат інш. [64].

Працэс актыўнага пранікнення нашых народных песняў у прафесійную музыку іншых народаў працягваўся і ў першай палове XX ст. У 1930-я гг. асабліваю цікавасць да беларускай песні праяўлялі рускія кампазітары. Гэта выявілася ў тым, што ў Маскве была створана спецыяльная камісія для

апрацоўкі беларускага песенна-танцавальнага фальклору. Узначальваў камісію кампазітар Міхаіл Іпалітаў-Іванаў, які сам зрабіў некалькі ўдалых апрацовак. Камісія выгадавала вялікую колькасць кампазітараў (Кабалеўскі, Лабачоў, Копасаў, Свешнікаў, Новікаў, Кресеў і іншыя), якія працавалі і над малымі, і над вялікімі музычнымі творамі на беларускую тэматыку. Беларускім фальклорам цікавіліся і ленінградскія кампазітары. Напрыклад, у гуртку Мілія Балакірава ведалі і выкарыстоўвалі беларускі фальклор. Выкарыстоўваў у сваёй творчасці беларускія мелодыі і рускі кампазітар Аляксандр Глазуноў, напрыклад, беларускі народны танец, запісаны ў Друскеніках, у трыю сваёй 1-й сімфоніі [63].

Захапленне расійскіх кампазітараў беларускім фальклорам працягваецца і сёння. У Пецяргбургу жыве кампазітар, доктар мастацтвазнаўства, прафесар Расійскага інстытута гісторыі мастацтваў, заслужаны дзеяч мастацтва Украіны і заслужаны дзеяч мастацтва Польшчы Ігар Маціеўскі. Гэты выдатны музыкант неаднаразова звяртаўся ў сваёй творчасці да беларускіх матываў. Ён, украінец з паходжання, захапіўся нашай культурай, захаўся ў беларускую музыку і паэзію (найперш Максіма Багдановіча) і стаў сапраўдным беларускім патрыётам, узяў удзел у заснаванні Беларускага грамадска-культурнага таварыства Пецяргбурга (1989). Аўтарскі вечар кампазітара, які адбыўся ў 2008 г. у Малой зале імя М. Глінкі Пецяргбургскай акадэмічнай філармоніі, пачаўся чытаннем Адама Міцкевіча і «Паланэзам», а скончыўся прэм'ерай трох частак «Месы» па-беларуску [52].

\*\*\*

Кампазітараў, якія карысталіся беларускім фальклорам, можна падзяліць на дзве катэгорыі: блізкіх і далёкіх. Першыя мелі цесныя сувязі з беларускай культурай, нейкі

час жылі і працавалі ў Беларусі (Аляксандр Грачанінаў, Васіль Залатароў); другія знаёміліся з беларускай песняй праз пасярэднікаў (Людвіг ван Бетховен, Фрыдэрык Шапэн, Мадэст Мусаргскі, Караль Шыманоўскі, Міхаіл Іпалітаў-Іванаў, Мікалай Рымскі-Корсакаў, Дзмітрый Агрэнеў-Славянскі, Юрый Нікольскі, Сяргей Танееў і іншыя). Аднак мяжу тут правесці цяжка, бо часам кампазітары з катэгорыі «далёкіх» давалі прыклады высокага мастацкага разумення беларускіх песняў, як, напрыклад, Ф. Шапэн і М. Мусаргскі.

Асноўная прычына такой увагі да беларускай народнай музыкі з боку замежных кампазітараў — феномен захаванасці ў беларускім фальклоры найбагацейшага старажытнага пласта, назапашанага за стагоддзі.



## Атрыманне адукацыі ў Беларусі замежнымі музыкамі



Вывучэнне біяграфій паказвае, што паспяховая кар’ера польскага музыкі ў XVI ст. прадугледжвала працяглае творчае сталенне ў музычных асяродках ВКЛ і толькі потым выхад на прыдворныя ўрачыстасці Кракава. Напрыклад, кампазітар польскага паходжання **Вацлаў з Шаматулаў** (1526–1568) спачатку служыў у кашталяна Гераніма Хадкевіча ў Вільні, удзельнічаў у касцельных службах і прыдворных канцэртах, набыў рознабаковы мастацкі досвед і толькі пасля гэтага ў 1547 г. атрымаў ганаровую пасаду спевака і кампазітара ў прыдворнай капэле караля Жыгімонта II Аўгуста (1548–1572). Цікава, што ў 1555 г. Вацлаў зноў вярнуўся ў Вялікае Княства і паступіў на службу да князя Мікалая Радзівіла

Чорнага, дзе яго называлі «лепшым натхнёным спеваком». Кампазітар жывіў у Княстве Літоўскім, але яго працягвалі высока цаніць пры кракаўскім каралеўскім двары, менавіта яму даручалі пісаць музыку для самых адказных прыдворных урачыстасцяў. Музыка Вацлава з Шаматулаў стала вядомай далёка за межамі ВКЛ. У 1554 і 1564 гг. у Нюрнбергу два яго матэты былі выдадзеныя ў зборніках разам з творамі такіх выдатных кампазітараў таго часу, як Клеменса-Не-Папа (Clemenso non Papa), Нікалас Гамберта (Nikolas Gomberto), Філіпэ Вэрдэлата (Philippe Verdeloto), Томас Крэквілона (Thomas Crecquillon), Джасквіна дэс Прэс (Josquino des Pres), Арланда дзі Ласа (Orlando di Lasso) і іншыя [65].

У 1558 г. Мікалай Радзівіл Чорны запрасіў на пасаду прыдворнага музыкі маладога польскага кампазітара **Цыпрыяна Базыліка** (1535–1600). Потым творы Ц. Базыліка, напісаныя ў ВКЛ, траплялі ў польскія зборнікі. Разам з Вацлавам з Шаматулаў і Ц. Базылікам творчым духам Вялікага Княства жывіўся і польскі кампазітар **Мікалай Гамулка** (1535–1591), удзельнік капэлы караля Жыгімонта II Аўгуста. У 1550-я гг. ён наведваў Вільню, дзе кантактаваў з кампазітарамі велікакняскага двара.

Падчас каралявання Жыгімонта II Аўгуста велікакняскі двор у Вільні ператварыўся ў сапраўдны музычны цэнтр, дзе разам з мясцовымі — беларускімі і польскімі музыкамі — працавалі і замежныя: капельмайстар **Аскрылі Патэльё**, скрыпач **Якуб Нідэрландскі**, лютніст **Галёт** і іншыя. Творчай энергетыкай нашай зямлі і атмасферай музычнага жыцця Вільні насычаўся і славы італьянскі кампазітар, адзін з буйных прадстаўнікоў італьянскай поліфанічнай школы, удзельнік «Фларэнцыйскай камераты» **Лука Марэнцыо** (1554–1599), які пэўны час працаваў пры Віленскім велікакняскім двары. У Вільні ў 1571–1575 (пасля навучання ў Рыме) і ў 1593–1597 гг. працаваў вядомы кампазітар-

поліфаніст эпохі Рэнесансу, арганіст і тэарэтык музыкі **Ян Брант** (1554–1602) [50, с. 56], які ў Віленскай акадэміі атрымаў ступень доктара тэалогіі. Да віленскага музычнага асяроддзя прычыніўся і кампазітар **Сымон Берэнт** (1585–1649), які працаваў прыдворным музыкам канцлера Альбрэхта Радзівіла. Пры велікакняскіх дварах у Вільні і Гародні некаторы час працаваў сусветна вядомы італьянскі кампазітар аўтар месаў і опер **Марка Скакі** (некаторыя ягоныя оперы былі пастаўленыя ў Вільні ў 1636–1644 гг.). У капэле канцлера Вялікага Княства Льва Сапегі (1557–1633) каля 1600 г. працаваў знакаміты дырыжор і кампазітар Джавані Батыста Качыёла (Giovanni Battista Cocciola) з Верчэлі [86].

Канцлер і вялікі гетман літоўскі Крыштаф Радзівіл Пярун (1547–1603) трымаў у Вільні ўласную капэлу, дзе служылі як мясцовыя (у прыватнасці Андрэй Рагачэўскі), так і італьянскія музыкі — **Мікеланжэла Галілей** і, магчыма, яго сын **Вінчэнца Галілей** (адпаведна — брат і пляменнік славутага фізіка, механіка і астранома Галілеа Галілея) [6, с. 147]. Вінчэнца Галілей, таленавіты лютніст і спявак, працаваў таксама ў капэле Януша Тышкевіча і ўзгадваецца ў дакументах каля 1650 г. [60, 68]. Наконт удзелу Вінчэнца Галілея ў капэле Радзівіла Перуна выкажам сумненне, бо Вінчэнца нарадзіўся каля 1600 г. і ў трохгадовым узросце наўрад ці мог граць у капэле. Хіба капэла працавала і пасля смерці Радзівіла Перуна.

Пры двары караля і вялікага князя Стэфана Баторыя ў Гародні працаваў высокапрафесійны музыка-інструменталіст, спявак і кампазітар **Крыштаф Клябон** (1550–1616). Творы Клябона аздаблялі многія каралеўскія ўрачыстасці. Напрыклад, «Piesni Kalliory Slowienskieu» на тэксты Станіслава Грахоўскага былі напісаныя з нагоды ўступлення на трон Жыгімонта III Вазы (6 песняў панегірычнага зместу ў суправаджэнні лютні). Ягоныя «Спевы пры лютні» аздаблялі пры-

дворныя ўрачыстасці караля Стэфана Баторыя [7, с. 102]. Творы К. Клябона, напісаныя падчас працы ў Гародні, актыўна выкарыстоўваліся ў Польшчы і былі выдадзены ў Кракаве.



Тытульная старонка зборніка песняў Крыштафа Клябона  
«Piesni Kalliopy Slowienskiey». Кракаў, 1588 г.

У Вільні жыў і вядомы лютніст і кампазітар венгерскага паходжання **Валянцін Бакфарк** (1507–1576). Ён стаў адным з самых славутых віртуозаў-лютністаў эпохі Рэнесансу, стваральнікам прынцыпова новай выканаўчай тэхнікі, заснаванай на выкарыстанні дасягненняў вакальнай поліфаніі. Бакфарк працаваў каралеўскім лютністам пры Віленскім велікакняжскім двары. Робячы ў тыя часы шматлікія турнэ па Польшчы, Прусіі і Францыі, ён заўжды вяртаўся ў Вільню, дзе пражыў 17 гадоў. Тут ён ажаніўся з ліцвінкай з роду Нарбутаў, тут нарадзіліся і жылі ягоныя дзеці. В. Жывалеўскі лічыць, што такога прызнанага еўрапейскага лютніста Вільня прываблівала творчым музычным асяроддзем, якое ўтварылася вакол двара канцлера Мікалая Радзівіла Чорнага [17, с. 187]. Нездарма ўсе свае творы Бакфарк напісаў у Вільні — не выяўлена ніводнага яго твора давіленскага ці паслявіленскага перыяду. У 1565 г. зборнік твораў Бакфарка быў выдадзены ў Кракаве [17, с. 187–188].

Таксама ў Вільні пры велікакняжскім двары працаваў венецыянскі лютніст-віртуоз і кампазітар **Дыямед Катон** (пасля 1560–1607). Ён пакінуў пераважна лютневыя і арганныя творы: фантазіі, прэлюдыі, танцы, апрацоўкі мадрыгалаў, гальярдаў і вакальных твораў. Неаднойчы ў навуковай літаратуры выказвалася думка, што менавіта Д. Катон напісаў вядомы «Віленскі сшытак» (1600). В. Жывалеўскі заўважае, што Д. Катон пісаў лютневыя «польскія танцы», скарыстоўваючы мясцовыя ліцвінскія фальклор [18, с. 161].

У Вільні правёў апошнія гады жыцця славы французскі лютніст **Антуан Гало д'Анжэр** (памёр у 1647 г.). Майстэрства д'Анжэра набыло такую папулярнасць, што яго ўслаўляла заходнееўрапейская паэзія XVII ст. Верагодна, што ў віленскі перыяд ён напісаў лютневыя п'есы з характэрнай для Рэчы Паспалітай назвай «Ballet polonais» [18, с. 161].

У другой палове XVII — пачатку XVIII ст. Беларусь рабілася ўсё больш вядомай у краінах раманскай і германскай Еўропы. Замежныя музыкі атрымлівалі ў Вільні добрую адукацыю, а потым з'язджалі з вялікім багажом ведаў і працавалі ў іншых краінах. У 1650 і 1678–1688 гг. у Вільні жыў вядомы вучоны і музыка **Марцін Крэчмер** (1631–1696). Тут ён стаў магістрам філасофіі і свабодных мастацтваў і дасканала авалодаў поліфанічнай тэхнікай у рэчышчы еўрапейскага Барока. Пэўны час у Беларусі жылі многія прадстаўнікі заходнееўрапейскага Барока — **Бернардоні, Глаўбіц, Перці, Фантана, Педэці, Парара**.

Асобныя прыезджыя музыкі — **Эрнст Ванжура, Аляксандра Данезі, Джаакіна Альберціні** і іншыя — за час працы ў Беларусі так «зліліся» з нашай культурай, што гэта моцна паўплывала на іх творчасць. Пасля працы арганістам у Празе і гастролляў у Нідэрландах у Нясвіж прыехаў і працаваў тут у 1786–1788 гг. вядомы чэшскі кампазітар **Ян Ладзіслаў Душак** (1760–1812). З сярэдзіны 1790-х гг. настаўнікам музыкі ў Дзярэчыне (пры двары князёў Сапегаў) служыў першы настаўнік Фрыдэрыка Шапэна, таленавіты піяніст, скрыпач і кампазітар **Войцех Жыўны** (1756–1842). Гэты музыка быў вучнем Я. Кухаржа — прадстаўніка бахаўскай школы. Сам факт дзейнасці такога музыкі ў Беларусі — паказнік высокай развітасці беларускіх музычных школ.

У XVIII ст. адной з самых прадстаўнічых з'яваў музычнай культуры Еўропы становяцца музычныя тэатры — оперныя і балетныя. Як і астатнія еўрапейскія краіны, Беларусь літаральна пакрываецца сеткай музычных тэатраў, якія працавалі больш як у 20 гарадах і маёнтках. Услед за Нясвіжскім і Слуцкім тэатрамі Радзівілаў, у 1770–1780-я гг. разгортваюць дзейнасць Слоні́мскі тэатр М. К. Агінскага, Гарадзенскі тэатр А. Тызенгаўза, Ружанскі і Дзярэчынскі тэатры Сапегаў, Шклоўскі тэатр С. Зорыча і інш.

На сцэнах тэатраў Беларусі ў 1770–1790-я гг. ставіліся оперы Дж. Паізіела, П. Гульельмі, Э. Дуні, Блеза, А. Грэтры, П. Мансіны, А. Сакіні, К. Глюка, Ж.-Ж. Русо і іншых, а таксама мясцовых кампазітараў — М. К. Агінскага, М. Радзівіла, Я. Голанда... На падмостках беларускіх тэатраў у XVIII ст. гучала восем моваў. У Беларусі ў гэты час працавалі італьянскі спявак **Вінцэнта Нікаліні**, скрыпач **Джузэпе Канстанціні** ды іншыя. У прыватных тэатрах часта ставіліся найлепшыя італьянскія оперы. Самай адметнай з іх была опера Джавані Паізіела «Уяўная каханка», якую маэстра напісаў адмыслова для магілёўскай пастаноўкі 1780 г.

У сярэдзіне 1780-х гг. у Слоніме дзейнічалі дзве оперна-балетныя трупы. Паводле сваіх тэхнічных магчымасцяў і мастацкага ўзроўню спектакляў Слоні́мскі тэатр Міхала Казіміра Агінскага становіцца найлепшым ва Усходняй Еўропе. Ён быў прыкладам дасканала абсталяванага познебарочнага тэатра, меў унікальны сцэнічны механізм для паказу бітваў на сушы і на моры. Сваім тэхнічным забеспячэннем ён пераўзыходзіў Нацыянальны тэатр у Мангейме і параўноўваўся з Венскім. Оперны рэпертуар складаўся з найлепшых твораў сусветнай музычнай літаратуры. Рэзідэнцыю М. К. Агінскага ў Слоніме называлі «Палескія Афіны» [45].

У 1776 г. італьянская прымадонна **Анна Давіа дэ Бернучы** пазнаёмілася з Міхалам Казімірам Агінскім і дала згоду выступаць на сцэне Слоні́мскага тэатра. Пазней на запрашэнне беларускага мецэната Антонія Тызенгаўза Бернучы выступала ў Гарадзенскім тэатры. У 1781 г. яна паехала на гастролі ў Пеця́рбург, дзе мела вялікі поспех, але зноў вярнулася ў Слонім і працягвала выступаць у тэатры Агінскага мінімум да 1785 г.

У Беларусі доўга працаваў і сталеў як кампазітар **Эрнст Ванжура** — выдатны чэшскі музыка, які пасля падзелаў Рэчы



Паспалітай пераехаў у Расію і праславіўся як стваральнік першых рускіх сімфоній на славянскія тэмы [6, с. 149].

Пасля інкарпарацыі Беларусі ў склад Расійскай імперыі сетка магнацкіх музычных тэатраў была зруйнаваная. Здушэнне антырасійскага паўстання Т. Касцюшкі і шляхецкага паўстання 1830–1831 гг. знішчыла ці раскідала па свеце многіх прадстаўнікоў ліцвінскай шляхты — высокаадукаваных музыкаў і носьбітаў музычных традыцый Вялікага Княства Літоўскага. Але ўжо ў сярэдзіне XIX ст., нягледзячы на рэпрэсіі расійскіх уладаў, музычная культура Беларусі пачала адраджацца. Важную ролю ў гэтым выконвалі адукацыйныя ўстановы, якія пераўтварыліся ў творчыя цэнтры. У Мінскай мужчынскай гімназіі выкладаў скрыпач, педагог і кампазітар **Канстанцін Крыжановскі** — сябра Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Станіслава Манюшкі, настаўнік скрыпача і кампазітара Міхаіла Ельскага. На пачатку 1840-х гг. у Гарадзенскай гімназіі працаваў настаўнікам нараджэнец Магілёўшчыны **І. В. Дабравольскі** (1780–1790-я — 1851), які зрабіў першую ў Расіі спробу выкарыстання літаграфічнага спосабу ў нотадрукаванні. У 1865 г. Мазырскую гімназію скончыў бацька сусветна вядомага рускага кампазітара Ігара Стравінскага **Фёдар Стравінскі** (1843–1902), які падчас навучання спяваў у мазырскіх студэнцкіх спектаклях. Фёдар Стравінскі паходзіў з в. Новы Двор Рэчыцкага павета. У Пецяўбург Ф. Стравінскі стаў выдатным спеваком, салістам Марыінскага тэатра [41]. У 1902 г. у Магілёў прыехала вядомая спявачка рускай і італьянскай оперы Юлія Рэйдэр. У яе вакальнай студыі атрымаў першапачатковую адукацыю **Сяргей Мігай** — у будучыні вядомы савецкі спявак і педагог, народны артыст РСФСР, прафесар Маскоўскай кансерваторыі. Сярод вучняў Рэйдэр была і **Э. Мейнгарт** — у будучыні салістка Адэскага опернага тэатра [45].

Нягледзячы на ўсе сацыяльныя катаклізмы, у XX ст. Беларусь працягвала заставацца цэнтрам музычнай адукацыі. У Мінскай Марыінскай жаночай гімназіі (сучасны адрас: вул. К. Маркса, 23) музычную адукацыю атрымала славетная спявачка **Ірма Яўнзем** (латышка па нацыянальнасці). Пасля заканчэння гімназіі яна паступіла ў Пецяўбургскую кансерваторыю. У гады грамадзянскай вайны яна выступала ў складзе камерных труп па ўсёй Расіі, потым вярнулася ў Мінск. Ва ўспамінах І. Яўнзем пісала: «Праблема харчавання паскорыла канчатковае вырашэнне майго амплуа. Разам з сёстрамі я рушыла па беларускіх вёсках выменьваць рэчы на ежу. А прывезла адтуль незлічонае багацце — прыкладна



Ірма Яўнзем.

каля ста беларускіх народных песняў. Сярод іх такія шэдэўры, як «Песня пастуха» ці «Калыхалачка» [100].

Пасля гэтай «экспедыцыі» яна пачала выконваць у сваіх канцэртах беларускія народныя песні. Яе дзейнасць заўважыў урад БССР, І. Яўнзем узнагародзілі «ганаровым званнем дзяржаўнага тэатра па аддзелу народных песняў» (раўназначна ўведзенаму пазней званню «Заслужаны артыст БССР»). У 1925 г. яна стала салісткай Маскоўскай філармоніі. У 1927 г. удзельнічала ў канцэртах Міжнароднай музычнай выставы ў Франкфурце-на-Майне, а ў перадваенныя гады здзейсніла шмат паездак з канцэртамі ў Кітай, Карэю, Японію.

Пасля вайны І. Яўнзем жыла ў Маскве, да 1967 г. працавала салісткай Маскоўскай філармоніі. У 1957 г. атрымала званне народнай артысткі РСФСР. У пасляваенны час выйшла пласцінка з запісамі І. Яўнзем. Яе вучаніцамі былі многія вядомыя рускія спявачкі. У 2003 г. у Мінску, на будынку гімназіі, дзе яна вучылася, урачыста адкрытая мемарыяльная шыльда з барэльефам І. Яўнзем [95, 99, 100, 101].

У Беларусі пачынала свой шлях оперная спявачка **Людміла Шамчук**, вядомая па працы ў Вялікім тэатры ў Маскве і шмат якіх еўрапейскіх і амерыканскіх тэатрах. Таксама на сцэне мінскага тэатра пачынала сольную кар’еру і **Марыя Гулегіна**, якая ў 1990-я гг. з поспехам выступала ў Вене, Лондане, Парыжы, на сцэнах La Scala (Мілан) і Metropolitan opera (Нью-Ёрк). М. Гулегіна і сёння шырока вядомая ў свеце як адна з найбуйнейшых спявачак сучаснасці.

\* \* \*

На працягу XVI–XVII стст. музычная культура Вялікага Княства Літоўскага знаходзілася на дастаткова высокім узроўні, што прываблівала замежных кампазітараў, якія наведвалі ВКЛ дзеля своеасаблівай творчай «стажыроўкі».

Музычнае мастацтва ВКЛ, з аднаго боку, творча пераасэнсоўвала агульнаеўрапейскія традыцыі, а з другога — адчувала ўплыў багатай беларускай народнай песеннасці, нават у набажэнствах выкарыстоўваліся мелодыі, якія бытавалі ў пазахрамавым асяроддзі. Гэтыя асаблівасці ліцвінскай музыкі адбіліся і на творчасці прыездных кампазітараў. Замежныя кампазітары, працуючы на нашых землях, з аднаго боку, дапамагалі зрабіць Вялікае Княства дзейным цэнтрам музычнай культуры Еўропы, а з другога — пасля выезду з ВКЛ у сваёй творчасці адчувалі ўплыў беларускага музычнага асяроддзя.

Дзейнасць высокапрафесійных аркестраў пры оперных і балетных тэатрах зрабіла ВКЛ у XVIII ст. краінай, прывабнай для творчых кантактаў шматлікіх замежных кампазітараў і музыкаў.

Нягледзячы на сацыяльныя і культурныя катаклізмы, звязаныя са знаходжаннем у складзе Расійскай імперыі і пазней СССР, Беларусь на працягу XIX–XX стст. заставалася заўважным цэнтрам музычнай адукацыі.



## Прафесійныя музыкі беларускай эміграцыі XX ст.



У 1910 г. у Пецярбургскую кансерваторыю паступіў ураджэнец Лагойска **Вячаслаў Селях-Качанскі** (1885–1976; ягоны дзед Францішак Качан быў актыўным удзельнікам паўстання 1863 г.). Ён быў прыняты ў оперны клас. На выдатна закончыўшы кансерваторыю (1915), удзельнічаў у вялікім конкурсе, які праводзіў славыты Марыінскі імператарскі тэатр. З 365 прэтэндэнтаў камісія пакінула толькі двух, сярод якіх быў і В. Селях. Ягоны дэбют у оперы А. Барадзіна «Князь Ігар» прайшоў з поспехам і дырэктар Марыінскага тэатра запрасіў Селяха ў склад салістаў оперы. У тэатры ён як прэм'ер-барытон спяваў разам з Ф. Шаляпіным у оперы «Хаваншчына» М. Мусаргскага. Пасля бліскачага выканання ролі Барыса

Гадунова ў 1915 г. на асабістую просьбу Ф. Шаляпіна В. Селях быў прызначаны яго першым дублёрам (да гэтага Шаляпін дублёраў не меў) [48, с. 247–249, 258].



Вячаслаў Селях-Качанскі. Здымак пачатку XX ст.

У 1916–1918 гг. В. Селях спяваў у спектаклях Александрыйскага драматычнага тэатра ў Петраградзе, у 1917 г. — у оперным тэатры ў Рызе, выязджаў на гастролі ў іншыя гарады, у 1921 г. узначаліў оперу ў Варонежы, у 1923–1925 гг. выступаў у Таганрозе, Растове-на-Доне і Стаўрапалі і адначасова выкладаў вакал у Музычна-драматычным інстытуце ў Ленінградзе [48, с. 249–250].

З мэтай дапамагчы роднай Беларусі ў падрыхтоўцы музычна-тэатральных кадраў у 1925–1933 гг. Вячаслаў

Селях працаваў у Мінску. Пасля вяртання ў Ленінград займаў пасады намесніка дырэктара Опернай студыі імя Рымскага-Корсакава, рэжысёра вандроўнага тэатра ВТО («Всероссийское театральное общество»), ездзіў з канцэртамі па гарадах СССР. Потым пераехаў на Украіну, дзе ў 1935–1937 гг. працаваў рэжысёрам украінскага тэатра ў Чаркасах і кіраўніком хору Чаркаскага педагагічнага інстытута. У 1937 г. накіраваўся ў г. Лугу (Ленінградская вобласць), дзе працаваў рэжысёрам і кіраўніком хору, у рэпертуар якога ўключалі беларускія песні і з якім шмат выступаў [48, с. 253–254].

Падчас вайны В. Селях прыехаў у Мінск (паводле адных звестак, у 1941 г., паводле іншых — у 1943 г.). Пад нямецкай акупацыяй працаваў кіраўніком Аддзела культуры і мастацтва пры Беларускай народнай самапомачы. Пасля вайны апынуўся ў Германіі, дзе ў 1945 г. стварыў Беларускі драматычны тэатр імя Галубка (у 1945 г. узяў прозвішча Качанскі).

У Берліне пры арганізацыі «Венета» В. Селях-Качанскі разам з кампазітарам Міколам Равенскім удзельнічаў у стварэнні канцэртна-эстраднай групы «Жыве Беларусь». Група аб'ядноўвала многіх выдатных беларускіх музыкаў, якіх лёс закінуў на чужыну (напрыклад, амаль у поўным складзе ў 1944 г. рушыў на захад калектыў Мінскага гарадскога тэатра, у якім было нямала таленавітых оперных і драматычных артыстаў [37]).

Група «Жыве Беларусь» шмат канцэртавала, з поспехам выступала ў лагерах перамешчаных асобаў [4]. Інструментальныя нумары выконвалі Мікола Равенскі (скрыпка), Дзмітрый Верасаў (піяніна) ды іншыя. У групе выступала вядомая артыстка Лідзія Янушкевіч (былая спявачка мінскага Беларускага дзяржаўнага тэатра — БДТ-1) і артыстка Ірэна Жылінская (у даваенны час — навучэнка тэатральнай вучэльні пры Мінскай оперы). У 1948 г. В. Селях-Качанскі

пераехаў у лагер беларускіх бежанцаў Міхельсдорф, дзе за некалькі месяцаў стварыў і вывёў на высокі ўзровень беларускі хор, які выязджаў на канцэрты і меў вялізны поспех. Аднойчы хор выехаў на канцэрт у летні лагер УМСА. На ім прысутнічаў прадстаўнік Галоўнай кватэры бежанскіх лагераў з Франкфурта. Ён так быў захоплены беларускай песняй, што неўзабаве прыслаў гукааператара з абсталяваннем і хор запісаў 28 беларускіх песняў. Стужкі з гэтымі запісамі былі перададзеныя ў архіў ААН. Беларускі хор В. Селяха-Качанскага шмат выступаў на святах у розных гарадах і лічыўся найлепшым у Амерыканскай зоне акупацыі Германіі [48, с. 255–259].

У 1950 г. В. Селях-Качанскі пераехаў у ЗША, дзе заснаваўгурток мастацкай самадзейнасці. У 1954 г. быў запрошаны на пасаду рэгента хору ў Праваслаўную царкву ў г. Элізабэт, кіраваў беларускім хорам у Саўт-Рыверы (штат Нью-Джэрсі). Пад ягоным кіраўніцтвам хор запісаў дзве пласцінкі з беларускімі песнямі, якія былі выдадзены ў 1956 г. [48, с. 259–261].



Вячаслаў Селях-Качанскі. Сярэдзіна 1950-х гг.

Многія з беларускіх эмігрантаў удзельнічалі ў вайсковых дзеяннях: Слуцкім антысавецкім паўстанні, батальёнах Беларускай краёвай абароны (БКА), ваявалі на баку саюзнікаў і г. д. Жывучы за мяжой, яны верылі ў збройнае вызваленне Беларусі ад савецкай улады. Не дзіўна, што патрыятычна-вайсковыя песні адыгрывалі значную ролю ў іх жыцці на чужыне. У ЗША было створанае Згуртаванне беларуска-амерыканскіх ветэранаў, для якога ў 1971 г. В. Селях-Качанскі пачаў укладанне спеўніка. У гэты зборнік уключаныя многія аўтарскія творы В. Селяха-Качанскага і яго гарманізацыі народных песняў. Варта дадаць пашану нястомнасці гэтага чалавека, бо ў час выпуска зборніка (1975) яму ішоў ужо дзесяты дзесятак [102]. На 30-я ўгодкі БКА Згуртаванне беларуска-амерыканскіх ветэранаў выдала гэты спеўнік пад назвай «Зборнік песняў беларускага жаўнера».



Вокладка спеўніка «Зборнік песняў беларускага жаўнера». 1975 г.

# 54. МАРШ БЕЛАРУСКАЙ ВЫЗВОЛЬНОЙ АРМІІ

136

Словы М.Кавыля

Музыка Д.Верасава

Moderato maestoso

І. За-моу-клі<sup>ня</sup>, стог<sup>нуць</sup> гар-ма-ты, а  
край наш і стог<sup>не</sup> і пла-ча. Крэм-  
лёў-скі<sup>я</sup> чор-ны<sup>я</sup> ка-ты ў крм-  
ві ап<sup>"</sup>-я-не-лі га-ра-чай. Б. В.  
А. Б. В. А. Гар-туй-ся ў мар-шах па-  
ход-ных ва-я-ваць, ва-я-ваць, пой-дзем  
мы за край род-ны. Мы за край род-ны.

«Марш беларускай вызвольнай арміі»  
са «Зборніка песняў беларускага жаўнера».



Са сцягам у руках на вокладцы (крайні злева) стаіць удзельнік Слуцкага паўстання капітан Іван Навумчык [23, с. 1]. У прадмове да выдання чытаем: «Песні, казкі, прыказкі ды іншыя фальклорныя творы былі дзейсным сродкам у змаганні беларускага народа супраць царскай Расіі, а пазней Са-вецкай Расіі і Польшчы, яны садзейнічалі развіццю вызволь-нага руху, дапамагалі барацьбе за сваю Незалежнасць...» [23, с. 23, 25, 26]. Зборнік утрымлівае 110 песняў, якія размер-каваныя паводле жанраў: патрыятычныя, жаўнерскія, на-родныя, лірычныя, бытавыя і юнацкія. Сярод многіх «Пагоня» (сл. М. Багдановіча, муз. М. Куліковіча), «Ідуць жаўнеры бела-русы» (сл. і муз. П. Звоннага), гімн «Мы выйдзем шчыльнымі радамі» (сл. М. Краўцова, муз. У. Тэраўскага), «Сыны Бела-русі» (сл. М. Кавыля, муз. Ю. Рымко), «Марш беларускай моладзі» (сл. М. Кавыля, муз. Д. Верасава), «Марш беларускіх вайскоўцаў» (сл. Ю. Сергіевіча, муз. Ю. Рымко). На с. 136 гэта-га зборніка змешчаны «Марш беларускай вызвольнай арміі» (сл. М. Кавыля, муз. Д. Верасава) [23, с. 136].

Славуты беларускі кампазітар **Мікола Равенскі** (1886–1953) першую музычную адукацыю атрымаў у 1915 г. — скончыў рэгенцкія курсы. У 1923 г. ён быў накіраваны ў Маскву для атрымання далейшай адукацыі. Скончыўшы Музычны тэхнікум імя Стасова (1927), паступіў у Маскоўскую кансерва-торыю ў клас кампазіцыі вядомага кампазітара М. Іпалітава-Іванова. У Маскве М. Равенскі шмат пісаў: фугі для фартэпіяна, харавыя творы і апрацоўкі беларускіх народных песняў. Падчас нямецкай акупацыі М. Равенскі застаўся ў Беларусі, у 1943 г. пераехаў у г. Чэрвень, дзе працаваў рэгентам царкоўнага хору і працягваў шмат пісаць. Якраз тады ім была напісана музыка да багдановічавай «Пагоні» [4, 40, 57].

Пасля вайны М. Равенскі апынуўся ў эміграцыі, дзе актыўна заняўся творчасцю, канцэртамі і падарожжамі. У нямецкім горадзе Рэгенсбургу, дзе знаходзіўся беларускі

лагер перамешчаных асобаў і дзейнічала праваслаўная парафія Св. Еўфрасінні Полацкай, Равенскі быў рэген-там царкоўнага хору. Ён стварыў там таксама свецкі хор і беларускі жаночы ансамбль.



Удзельнікі купальскага свята ў лагеры Рэгенсбург.  
У цэнтры стаіць М. Равенскі. 1946 г.

На эміграцыі М. Равенскі працягваў ствараць музы-ку. У 1947 г. напісаў фантазію для скрыпкі і фартэпіяна на беларускія народныя тэмы, у 1948 г. — п'есы «Пінская шлях-та», «Нечаканыя заручыны» і «Вясёлы майстра», апрацаваў шэраг народных беларускіх песняў для хору і ансамбля [27, с. 104–107]. Пазней кампазітар пераехаў у беларускі лагер у Остэргофене, дзе выкладаў у гімназіі, вёў хоры і ўдзельнічаў у дзейнасці тэатральнай студыі. Тут ён склаў зборнік «Скаўцкія песні» (Остэргофэн, 1947).

Тамсама, у Остэргофене, на працягу вясны–лета 1947 г. М. Равенскі стварыў славуты гімн-малітву «Магутны Божа» на словы Наталлі Арсенневай. Гэты гімн хутка стаў папулярны і ўжо ўвосень 1947 г. быў надрукаваны Беларускай рэлігійнай місіяй у Парыжы.



Вокладка нотнага альбома «Скаўцкія песьні», надпісанага рукой М. Равенскага. 1947 г. (Копія атрымана ад І. Каляды-Смірновай.)



Нотны аркуш, дзе рукой М. Равенскага напісаныя музыка і словы гімна «Магутны Божа». (Копія атрымана ад І. Каляды-Смірновай.)

Вельмі плённы перыяд жыцця М. Равенскага на чужыне прайшоў у бельгійскім горадзе Лювене, дзе ва ўніверсітэце вучылася вялікая грамада беларускіх студэнтаў. Яны стварылі хор і запрасілі М. Равенскага стаць яго кіраўніком. З восені 1950 г. пачалася сталая праца хору: адбываліся агульныя рэпетыцыі, спеўкі з паасобнымі партыямі, заняткі з салістамі, ігра на розных інструментах. М. Равенскі згадваў: «Штодзённая трэніроўка, як агульная, так і індывідуальная, дала вельмі добрыя вынікі. Дзякуючы гэтай працы дасяглі высокай мастацкай якасці ў выкананні» [4]. А паводле ўспамінаў У. Цвіркі, «ужо праз тры месяцы ансамбль даваў свой першы канцэрт у Лювене. Пасля заканчэння праграмы рэктар прыйшоў асабіста прывітаць кампазітара, кажучы, што ён ужо больш за 20 гадоў не чуў падобнага хору...» [44].

Хор часта выступаў у Бельгіі, выязджаў з канцэртамі ў Францыю, Англію і Германію. І паўсюль канцэрты адбывалі-



Беларускі хор пад кіраўніцтвам М. Равенскага па дарозе на канцэрт у Льеж. 1951 г.

ся з трыумфам. Праграмы выступаў хору Равенскага заўсёды складаліся так, каб гледачы атрымалі ўяўленне пра Беларусь, яе гісторыю і культуру [4]. У 1951 г. у Льежы быў арганізаваны міжнародны канцэрт «Скарбы еўрапейскага фальклору», на якім ансамбль пад кіраўніцтвам М. Равенскага быў адзначаны як адзін з лепшых.

Вялікім дасягненнем М. Равенскага стаў запіс грамафонных пласцінак з беларускімі песнямі. Пласцінкі, якія запісаў хор Равенскага, выйшлі ў Бельгіі і мелі вялікі поспех. Яны трапілі ў шматлікія музычныя ўстановы Заходняй Еўропы і на іншыя кантыненты [27, с. 104–107; 44].

Па смерці свайго кіраўніка хор працягваў канцэртную дзейнасць — выступаў у Англіі і Германні, атрымаў прэмію на міжнародным фестывалі ў Бруселі. Пасля Міколы Равенскага ансамблем кіравалі кампазітар Алесь Карповіч, затым Кастусь Кіслы [4].



Выступ Лювенскага беларускага хору пасля смерці М. Равенскага.  
Лондан, 1954 г. (Здымак атрыманы ад Н. Гардзіенкі.)

У пасляваенныя гады на беларускім савецкім радыё гучала песня М. Равенскага на словы Ц. Гартнага «Ах ты, Нёман-рака» (напісаная яшчэ да вайны). Але гэтую песню называлі народнай, бо нельга было афішаваць, што ў БССР стаў папулярным твор кампазітара-эмігранта. Дачка Міколы Равенскага Вольга Равенская (Аляксеенка), якую ён згубіў у ваенны час, пасля вайны скончыла Беларускаю кансерваторыю, спявала ў славутым хоры Віктара Роўды. Калі хор выконваў «Магутны Божа», яна доўга не ведала, што спявае песню, якую напісаў яе бацька [40].

Побач з імем Міколы Равенскага стаіць імя не менш славутага кампазітара, дырыжора і музычнага тэарэтыка **Міколы Куліковіча** (прозвішча ад нараджэння — Шчаглоў; 1897–1969). Яго далёкі продка святар Цімафей Куліковіч быў укладальнікам аднаго з беларускіх ірмалояў 1652 г. Нарадзіўся М. Куліковіч на Смаленшчыне (паводле іншых звестак, у Маскве) [43, с. 387]. Адукацыю атрымаў у класе кампазіцыі М. Іпалітава-Іванава ў Маскоўскай кансерваторыі. У 1927 г. захапіўся збіраннем беларускага фальклору, апрацаваў больш за 600 беларускіх народных песняў. Першая опера М. Куліковіча «Марсель Блан» напісаная ў 1922 г. і была пастаўлена ў Кіеве. У 1938 г. 2-я сімфонія Куліковіча выконвалася ў Маскве. Опера Куліковіча «Кацярына» напісана ў 1939 г. і пастаўлена ва ўрыўках у 1940 г. у тэатральным клубе ў Маскве [26]. У 1939 г. Куліковіч стварыў кантату «Сталін» (сл. А. Русака) для змешанага хору, дзіцячага хору, салістаў і сімфанічнага аркестра [43, с. 389]. Кантата выконвалася ў Кіеве, Адэсе, Харкаве і Тбілісі. За кантату «Сталін» Куліковіч атрымаў ордэн Пашаны (падчас акупацыі, каб сцерці сваю сувязь з гэтым творам, здаў ордэн у гарадскую ўправу і змяніў прозвішча на матчына — Куліковіч, да гэтага быў Шчаглоў) [40].

У гады вайны М. Куліковіч фактычна кіраваў музычным жыццём акупаванага Мінска: у 1941–1944 гг. браў чынны ўдзел у арганізацыі Мінскага опернага тэатра, быў дырыжорам яго сімфанічнага аркестра, узначальваў музычны аддзел Беларускай Культурнай Рады і Беларускага Культурнага Згуртавання. У акупаваным Мінску Куліковіч жыў насычаным творчым жыццём, працаваў як збіральнік народных песняў, пісаў публіцыстычныя працы, выдаў «Зборнік купальскіх і жніўных песень», пачаў друкаваць раздзелы з кнігі «Беларуская музыка», стварыў славытыя оперы «Лясное возера» і «Усяслаў Чарадзеі». Ужо ў Берліне выйшла яго кніга «Беларуская музычная культура» (1944) [4].

Пасля вайны Мікола Куліковіч застаўся ў Германіі ў лагеры перамешчаных асобаў, дзе ўдзельнічаў у арганізацыі і канцэртах вандроўнага Беларускага тэатра эстрады, з якім выступаў у розных эміграцыйных лагерах. За паўтара месяца ў лютым–красавіку 1948 г. тэатр ажыццявіў 58 паказаў у Гановеры, Гайдэнау, Фаленбургу, Ватэнштэце ды іншых гарадах Германіі. Гледачамі былі не толькі беларусы, але і ўкраінцы, літоўцы, латышы, нарвежцы, што спрыяла пашырэнню інфармацыі пра Беларусь і знаходзіла адлюстраванне і станоўчую ацэнку ў іншамойным друку. Асаблівым поспехам карысталіся двухактавая музычная драма «Купалле» і этнаграфічная аперэтка «Сватанне». М. Куліковіч так успамінаў пра гэтыя гастролі: «Кожны выступ ператвараўся ў нацыянальнае свята... Цікава заўважыць, што прадстаўнікі англійскай улады, што былі на першых выступах, таксама ператварыліся ў сталых спадарожнікаў тэатра. Зранку яны запыталі па тэлефоне, дзе грае тэатр, а ўвечары некалькі іх машын спынялася перад будынкамі тэатраў» [4].

У 1950-я гг. М. Куліковіч пераехаў у ЗША. У Нью-Ёрку некаторы час кіраваў Беларускамі хорам. Потым пераехаў у Чыкага, дзе таксама быў рэгентам хору пры Беларускай грэка-

каталіцкай царкве. Асноўныя жанры, у якіх ён працаваў, — оперы, сімфоніі, харавыя творы (у тым ліку літургічныя), раманы, песні, камерна-інструментальныя творы. Пры дапамозе Згуртавання беларускай моладзі ў Кліўлендзе Куліковіч тройчы выдаваў «Беларускі песенны зборнік» (1954, 1955, 1960), а ў 1961 г. зборнік «Калядоўшчыкі» [23, с. 28]. Пасля смерці кампазітара ў 1969 г. яго ўдава — былая прымадонна Венскай оперы Надзея Градэ — перадала архіў свайго мужа ў бібліятэку імя Францішка Скарыны ў Лондане.

З Міколам Куліковічам і Міколам Равенскім была знаёмая **Ірэна Каляда-Смірнова** — будучая беларуская мецэнатка ў ЗША. Яна скончыла беларускую гімназію імя Янкі Купалы ў Германіі, дзе і пазнаёмілася са славытымі кампазітарамі. Бра-ла ў іх урокі вакалу, спявала ў царкоўным хоры, выконвала партыі ў беларускіх спектаклях. Пасля пераезду ў ЗША І. Каляда некаторы час узначальвала беларускі хор у Кліўлендзе.



Мікола Куліковіч і Надзея Градэ выступаюць у Чыкага. 1960-я гг.  
(Здымак атрыманы ад Н. Гардзіенкі.)





Ірэна Каляда-Смірнова.  
Кліўленд, 1970-я гг.  
(Здымак атрыманы  
ад Н. Гардзіенкі.)



Ірэна Каляда-Смірнова падчас выступу на тэлебачанні.  
Кліўленд, 1970-я гг.

У Савецкай Беларусі пачынаў творчую працу кампазітар **Алесь Карповіч** (1909–1992). Музычную адукацыю ён атрымаў у Маскоўскай кансерваторыі. Ужо ў студэнцкіх працах выкарыстоўваў беларускі фальклор. Пасля вяртання ў Беларусь (1938) выкладаў у Беларускай кансерваторыі. У гады вайны застаўся ў акупаваным Мінску, пісаў фартэп’янные сюіты, раманы на вершы беларускіх паэтаў, апрацоўкі народных песняў. Пасля вайны пераехаў у ЗША, дзе стаў прафесарам музыкі. Увесь час аранжыраваў

народныя песні, пісаў вакальныя і фартэп’янные творы, выкладаў. Займаўся таксама даследчыцкай працай: у 1954 г. напісаў артыкул «Да праблемы беларускага нацыянальнага стылю ў музыцы» [14].

Таксама ў Савецкай Беларусі пачынала свой творчы шлях кампазітар **Эльза Зубковіч** (1895–1983). Яна нарадзілася ў Мінску. У час Першай сусветнай вайны займалася пад кіраўніцтвам прафесара Варшаўскай кансерваторыі Жураўлёва, у 1920–1922 гг. вучылася ў Берліне і Штутгарце. Па вяртанні ў родны горад узначаліла кафедру агульнага фартэп’яна Беларускай кансерваторыі (1932). Напісала шмат рамансаў на вершы беларускіх паэтаў. Пасля вайны эмігравала ў ЗША, дзе шмат гадоў выкладала фартэп’яна. Вынікам стаў зборнік фартэп’янных п’ес «Першыя радасці». Разам з дачкой, спявачкай Маркоўскай (мецца-сапрана) выступала ў канцэртах (пераважна як акампаніатар). Працавала таксама музычным публіцыстам і рэдактарам. У ЗША Э. Зубковіч выдала шэраг зборнікаў вакальнай лірыкі на словы беларускіх паэтаў. Да яе зборніка «Край мой васільковы» (Нью-Ёрк, 1972) кампазітар Алесь Карповіч напісаў уступ, у якім даў высокую ацэнку творам і адзначыў два пачаткі ў мастацкім стылі кампазітаркі: фальклорны і рамантычны з прыкметным уплывам рамансавай творчасці Брамса [24].

Беларускія кампазітары ў ЗША працягвалі ствараць песні на вершы беларускіх паэтаў. Так, на вершы беларускага паэта-эмігранта Міхася Кавыля пісалі песні кампазітары Дзмітрый Верасаў (рэгент хору ў саўт-рыверскай беларускай царкве Св. Еўфрасінні Полацкай), Ксаверы Барысавец (шматгадовы рэгент царкоўнага хору) ды іншыя [20]. Яны пісалі творы рамансавага жанру — захапленне роднай прыродай, сум ад расстання з Радзімай, лірыка кахання, а таксама патрыятычныя маршавыя творы, прасякнутыя ўпэўненасцю ў вызваленне паняволенай Бацькаўшчыны.





Пётра Конюх падчас выступу ў дзень угодкаў БНР. Лондан, 1954 г.  
(Здымак атрыманы ад Н. Гардзіенкі.)

У 1950 г. у ЗША пераехала спявачка **Ірэна Жылінская-Цупрык**. Жыла ў Саўт-Рыверы, арганізоўвала святы і ставіла беларускія п'есы. З часам замяніла В. Селяха-Качанскага ў працы з беларускім гуртком самадзейнасці [4].

У Нью-Ёрку і яго ваколіцах пачалі новае творчае жыццё і многія іншыя беларускія музыкі: оперная выканаўца Барбара Вержбаловіч, артысты эстрады Ірэна Жылінская-Цупрык, Віла Ляўчук, Вера Заруцкая, Наталля Чамярысава, Мікола Стрэчань, Іван Шульга (пазней пераехаў у Канаду). З'явіліся і новыя таленавітыя маладыя спявачкі, сярод якіх вылучаліся Галіна Ганчарэнка і Наталля Куліковіч-Кушаль (дачка кампазітара Міколы Куліковіча). Не пакідала канцэртную дзейнасць у ЗША і вядомая беларуская артыстка Лідзія Янушкевіч, якая выступала на самых розных беларускіх пляцоўках, запісвала пласцінкі.

Падчас вайны на баку саюзнікаў у складзе 2-га Польскага Корпусу ваяваў славы беларускі спявак **Пётра Конюх** (нар. у 1910 г.): ён удзельнічаў у вядомым штурме гары Монтэ-Касіна. Пасля вайны, у 1951 г., П. Конюх скончыў музычную школу ў Рыме. У сярэдзіне 1950-х гг. ён пераехаў у ЗША. Але, жывучы ў Нью-Ёрку, наведваў з выступамі і Канаду, напрыклад, у 1957 г. на 39-я ўгодкі БНР [9].

\*\*\*

«Музычны патэнцыял эміграцыі рэалізаваўся якраз у канцэртнай дзейнасці, якой кампенсавалася адсутнасць сталяй музычнай сцэны», — зазначае Л. Юрэвіч [4]. Беларуская эміграцыя дала заўважныя прыклады высокага мастацтва. У эміграцыі працавала шмат таленавітых кампазітараў і спевакоў. Беларускія музыкі ў замежжы стваралі запісы беларускіх песняў, якія карысталіся попытам.



## Падсумаванне



Беларуская музыка на працягу стагоддзяў актыўна пранікала ў музычную культуру суседніх народаў. Найбольш інтэнсіўна гэта адбывалася шляхам міжнароднага прызнання кампазітараў і музыкаў беларускага паходжання (М. К. Агінскі, С. Манюшка, М. Глінка, Н. Орда ды іншыя), а таксама праз выкарыстанне замежнымі кампазітарамі беларускіх народных мелодый (Л. Бетховен, Ф. Шопэн, П. Чайкоўскі і шмат іншых). Музычныя таленты, народжаныя і выхаваныя на Беларусі, былі вельмі запатрабаваны ў музычных асяродках замежжа. Многія унікальныя якасці беларускага фальклору прываблівалі замежных кампазітараў і рабілі яго папулярным у свеце акадэмічнай музыкі.

Геаграфія і інтэнсіўнасць беларускіх уплываў змяняліся з часам, што моцна залежала ад геапалітычных працэсаў. Да канца XVIII ст. адбываўся актыўны ўзаемаабмен з польскай музыкай. З канца XVIII ст., пасля інкарпарацыі Беларусі ў Расійскую імперыю, вядучае месца ў знешніх кантактах беларускіх музыкаў заняў Пецярбург (пры гэтым нашыя музыкі ўжо з канца XVII ст. актыўна ўдзельнічалі ў фармаванні расійскай музычнай культуры).

Узровень развіцця музычнай культуры Вялікага Княства Літоўскага ў XVI–XVIII стст. і вялікая колькасць высокадукаваных беларускіх музыкаў у XIX–XX стст. сведчаць пра тое, што на працягу стагоддзяў у Беларусі развіваліся прафесійныя музычныя школы.

Асаблівасцю беларускай прафесійнай музычнай культуры XIX ст. было тое, што па палітычных прычынах шмат якія выдатныя кампазітары — выхадцы з Беларусі многія свае шэдэўры стварылі па-за межамі Беларусі. Напрыклад, жанр меладрамы не стаў характэрным для беларускага тэатра XIX ст., бо ў першай палове XIX ст. (пасля ўваходжання ў склад Расійскай імперыі) тэатры ў Беларусі амаль спынілі існаванне. Але ў творчасці кампазітараў беларускага паходжання, якія жылі ў культурных сталіцах Еўропы, гэты жанр паспяхова развіваўся. У выніку многія кампазітары беларускага паходжання моцна паўплывалі на развіццё еўрапейскай музыкі (М. К. Агінскі, Н. Орда, С. Манюшка і іншыя).

Выканаўцы (вакалісты і інструменталісты), атрымаўшы прызнанне за мяжой, часам захоўвалі толькі ўмоўную сувязь з Радзімай. З іншага боку, амаль ніводны кампазітар беларускага паходжання да канца жыцця не страціў сувязяў з беларускімі традыцыямі.

Беларуская эміграцыя XX ст., маючы сваіх прафесійных музыкаў, жыла разам з тым насычаным музычным аматар-

скім жыццём, дзякуючы чаму музыкі іншых краін знаёміліся з традыцыйным беларускім фальклорам. Гэтая самадзейная творчасць не можа быць ацэнена як сродак беларускіх уплываў, але дае унікальныя прыклады жыцця беларускага фальклору ў адрыве ад аўтэнтычнай вёскі і ў атачэнні іншаэтнічнага асяроддзя.

У наш час беларуская музыка працягвае актыўна пашырацца ў свеце. Побач з традыцыйнымі ўжо тэхнічнымі магчымасцямі (нотадрукаванне, аўдыёзапісы, радыё, тэлебачанне) дасягненні беларускай музыкі робяцца даступныя ў любой частцы планеты дзякуючы сетцы інтэрнэт. Беларуская акадэмія музыкі рыхтуе высокапрафесійных музыкаў, якія знаходзяць прызнанне ва ўсім свеце. Многія беларускія выканаўцы рэгулярна наведваюць з гастрольмі іншыя краіны, некаторыя маюць доўгатэрміновыя кантракты. Беларускія музыкі працягваюць пераязджаць на сталую працу ў розныя краіны свету. Дзякуючы новай хвалі цікавасці да традыцыйнай музыкі ў свеце расце цікавасць замежных выканаўцаў да скарбаў беларускага фальклору. У многіх краінах свету выконваюць творы беларускіх кампазітараў. Беларускія традыцыйныя інструменты і сёння карыстаюцца попытам у Польшчы, Літве і Расіі.

Беларускія музычныя ўплывы застаюцца адчувальнымі, змяняючыся адпаведна развіццю сучаснай цывілізацыі. Гэта пераконвае, што нашая музыка і ў будучыні будзе шырока прадстаўленая па-за межамі Беларусі, застаючыся дзейсным чыннікам фармавання сусветнай музычнай культуры.



## Літаратура

1. Александрович К. У Камаях сёлета год памяці Браніслава Руткоўскага // <http://www.westki.info>.
2. Антановіч Т. 3 гісторыі беларуска-бельгійскіх грамадска-культурных адносін // Беларусь — Бельгія: Грамадска-культурнае ўзаемадзеянне: матэрыялы Міжнар. «круглага стала». Мн., 2002.
3. Безсонов П. В. Белорусские песни. СПб., 1871.
4. Беларускі тэатар і драматургія на эміграцыі // Юрэвіч Л. Камэнтары. Мн., 1999.
5. Вольман Б. Гитара в России. Л., 1961.
6. Вялікае княства Літоўскае. Энцыкл.: у 2 т. Мн., 2005. Т. 1.
7. Вялікае княства Літоўскае. Энцыкл.: у 2 т. Мн., 2006. Т. 2.
8. Галуза У. Беларусы Сібіры // Культура беларускага замежжа // <http://lib.zbsb.org>.
9. Ганько М. «Каб сьведчылі пра Беларусь»: Жыццё й дзейнасць Міколы Ганька. Мн., 2005.
10. Гістарычны шлях беларускай нацыі і дзяржавы. Раздзел: Культура // <http://lib.zbsb.org>.
11. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. Мн., 1987. Т. 1. Ад старажытных часоў да другой паловы XVI ст.
12. Дадзіёмава В. У. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі. Мн., 2000.
13. Дадзіёмава В. Інтэрв'ю да фільма «Старыя інструменты Беларусі». 2007.
14. Да праблемы беларускага нацыянальнага стылю ў музыцы // Зап. БІНІМ. № 1 (5). Нью-Ёрк, 1954.
15. «Дыярыуш Самуіла Маскевіча». Тэкст паводле машынапіснага перакл. А. Ф. Коршунава, з некаторымі ўдакладненнямі // Рэдапрыхт. С. Л. Гараніна. (Тэкст атрыманы ад А. Дзітрыха.)
16. Ельскі Міхаіл Карлавіч // ЭЛІМБел: у 5 т. Мн., 1985. Т. 2.
17. Жывалеўскі В. Сімвалам еднасці стань для краіны...: Гісторыя бытавання лютні на беларускіх землях у люстэрку літаратуры // Роднае слова. 1998. № 6.

18. Жывалеўскі В. Сімвалам еднасці стань для краіны...: Гісторыя бытавання лютні на беларускіх землях у люстэрку літаратуры // Роднае слова. 1998. № 7.

19. Жывалеўскі В. Інтэрв'ю да фільма «Старыя інструменты Беларусі». 2007.

20. «Жыве яшчэ душа ў народзе гэтым...»: Інтэрв'ю кар. газ. «Беларусь» з паэтам Міхасём Кавылём (Язэпам Лешчанкам). Саўт-Рывер, ЗША. Люты, 1984 г. // На суд гісторыі. Мн., 1994.

21. Забэйда М. Мастацтвам за мір // На суд гісторыі. Мн., 1994 // <http://lib.zbsb.org>.

22. Запруднік Я. Дванаццатка. Дакументальная аповесць... (1946–1954 гг.). БІНІМ. Нью-Ёрк, 2002.

23. Зборнік песняў беларускага жаўнера. Выд. «Згуртаваньня беларуска-амэрыканскіх вэтэранаў». 1975.

24. Зубковіч Э. Край мой васільковы. 12 песняў на сярэдні голас з фартэпіянам. Нью-Ёрк, 1972.

25. Зямкевіч Р. Станіслаў Манюшка і беларусы // Беларус. жыццё. 1920. 19 студз.

26. «Кароткі жыццяпіс» кампазытара Міколы Куліковіча-Шчаглова — пералік найбольш важных этапаў творчай дзейнасці // <http://www.zbsb.org>.

27. Карповіч А. Мікола Равенскі // Зап. БІНІМ. № 2. Нью-Ёрк, 1952.

28. Карскі Я. Беларусы. Мн., 2001.

29. Катлярчук А. Шведы ў гісторыі й культуры Беларусі. Мн., 2002.

30. Краіна Беларусь: Ілюстраваная гісторыя. Браціслава, 2003.

31. Куліковіч М. Беларуская музыка: Кароткі нарыс гісторыі беларускага музычнага мастацтва. БІНІМ. Нью-Ёрк, 1953. Ч. 1.

32. Лабковіч В. Імя Мулявіна на скрыжальных памяці Беларусі // <http://www.euramost.org>.

33. Лецка Я. Жаўруковы спеў Уладзіміра Мулявіна // Ніва. 2003, 23 лют.

34. Ліхач Т. Музычныя бурсы езуітаў на Беларусі.

35. Ліцьвінка В. Важкі ўклад бацькі і сына ў беларускую этнамузыкалогію. 3 нагоды 170-годдзя Яна Карловіча // Лідскі летапісец. № 34 // <http://pawet.net>.

36. Луцкевіч Л., Войцік Г. Канстанцін Галкоўскі. Вільня, 2001. Сэр. «Партрэты Віленчукоў».

37. Лыч Л. Нацыянальнай трагедыі — 60 // <http://www.zbsb.org>.

38. Люцыдарская А. «Служылая Літва» // Культура беларускага замежжа // <http://lib.zbsb.org>.

39. Маракоў Л. Рэпрэсаваныя літаратары, навукоўцы, работнікі асветы, грамадскія дзеячы... // <http://www.kamunikat.fontel.net>.

40. Мароз У. Калі б нават ён быў аўтарам аднае песні... // Беларусь — Бельгія: Грамадска-культурнае ўзаемадзеянне: матэрыялы Міжнар. «круглага стала». Мн., 2002.

41. Маціеўскі І. У. Беларуская мастацкая плынь у фармаванні еўрапейскага абрысу музычнай культуры Санкт-Пецярбурга // Беларускі зборнік. 2001. № 1. (Маціеўскі І. У. Беларуская мастацкая плынь у фармаванні еўрапейскага абрысу музычнай культуры Санкт-Пецярбурга // БС. СПб., 1998. Вып. 1.)

42. Мачнева У. Краткий исторический обзор и основные стилевые тенденции современной гитарной музыки // [http://abateguitar.narod.ru/A\\_g\\_article1\\_1.htm](http://abateguitar.narod.ru/A_g_article1_1.htm).

43. Мдзівані Т. Г., Сепріенка Р. І. Кампазітары Беларусі. Мн., 1997.

44. Міцкевіч М. Беларускія студэнты ў Лювэнскім універсітэце // Беларусь — Бельгія: Грамадска-культурнае ўзаемадзеянне: матэрыялы Міжнар. «круглага стала». Мн., 2002.

45. Музыкальный театр Белоруссии: Доокт. период. Мн., 1990.

46. Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Самозвучающие, ударные, духовые. Мн., 1979.

47. Назина И. Д. Белорусские народные музыкальные инструменты: Струнные. Мн., 1982.

48. Народны артыст Беларусі Вячэслаў Селях-Качанскі // 36. песняў беларускага жаўнера. Выд. «Згуртаваньня беларуска-амэрыканскіх вэтэранаў». 1975.

49. Наш каляндар // Беларускі Інфармацыйны Цэнтар // <http://vilnia.com>.

50. Неўдах У. Cantantibus organis. Беларуская арганная культура ў кантэксце еўрапейскага музычна-гістарычнага працэсу. Мн., 1999.

51. Нікалаеў М. Палата кнігапісная. Рукапісная кніга на Беларусі ў X–XVIII стст. Мн., 1993.

52. Нікалаеў М. Аўтарскі вечар кампазітара Ігара Мацыеўскага // Беларусы ў свеце // <http://www.zbsb.org>.

53. Падбярэскі Д. Традыцыі беларускай гітары // Радыё «Свабода». 2006. 28 лют.

54. Пракапцова В. П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі. Мн., 1999.

55. Привалов Н. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран.

56. Привалаў Н. Народныя музычныя інструменты Беларусі. Мн., 1927.

57. Равенская-Аляксеенка В. Згадкі пра Міколу Равенскага // Беларусь — Бельгія: Грамадска-культурнае ўзаемадзеянне: матэрыялы Міжнар. «круглага стала». Мн., 2002.

58. Радзігіна Н. Вольнанародная каланізацыя Сібіры // Культура беларускага замежжа // <http://lib.zbsb.org>.

59. Рудзинский В. Монюшко. М., 1960.

60. Русанов В. А. Гитара и гитаристы. М., 1901.

61. Русско-белорусские связи во второй половине XVII в. (1667–1686). Сб. документов. Мн., 1972.

62. Сахараў С. П. Народная творчасць Латгальскіх і Ілукстэнскіх беларусаў. Рыга, 1940.

63. Скорабагатаў В. В. Зайгралі спадчынныя куранты: Цыкл нарысаў з гісторыі прафесіянальнай музычнай культуры Беларусі. Мн., 1998.

64. Таўлай Г. В. Людвік Куба і Беларусь: канцэпцыя навуковага даследавання песеннага фальклору // <http://www.kamunikat.fontel.net>.

65. Трилупайтене Ю. Влияние реформатского движения на музыкальную культуру Великого княжества Литовского // Мартинас Мажвидас и духовная культура Великого княжества Литовского XVI века. Вильнюс; М., 1999.

66. Хожделение Богородицы по мукам // Памятники отреченной русской литературы. М., 1863. Ч. II.

67. Цыбульская Т., Скорабагатаў В., Лыч Т. Беларускае музычнае жыццё ў міжваеннай Польшчы // Беларускі Гістарычны Зборнік — Białoruskie Zeszyty Historyczne. № 18 // <http://www.kamunikat.fontel.net>.

68. Чувашская ССР // Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. 2-е изд. М., 1975.

69. Шырма Р. І ад ніў беларускіх // ЛіМ. 1972. 21 ліп.

70. ЭЛіМБел. Мн., 1985. Т. 2.

71. 9-я сімфонія Бетховена // ЛіМ. 1939. 17 студз.

72. 150 пытанняў і адказаў з гісторыі Беларусі. Мн., 1999 // <http://www.knihi.com>.

73. Co byście beze mnie zrobili. Rzecz o Czesławie Niemenie // Jacek Cieślak. Rzeczpospolita. 2004. 31 stycz.

74. Chęcinski J. Stanisław Moniuszko // Tygodnik Ilustrowany. 1897. N 23.

75. Dzieje muzyki polskiej w zarysie // Pod red. T. Ochlewskiego, wyd. II. Warszawa, 1984.

76. Feicht H. Studia nad muzyką polskiego średniowiecza. Kraków, 1975.

77. Feicht H. Studia nad muzyką polskiego Renesansu i Baroku // Opera Musicologica Hieronymi Feicht. Kraków, 1980. T. III.

78. Lietuvos metrika. Knyga Nr. 8 (1499–1514). Vilnius, 1995.

79. Mazurkiewicz R. Siedem pieczęci Bogurodzicy.

80. Mazurkiewicz R. «Bogurodzica» w świetle tradycji chrześcijaństwa wschodniego // <http://staropolska.gimnazjum.com.pl>.

81. Míčko M. Národní imělec Ludvík Kuba. Praha, 1950.

82. Morawska K. Historia muzyki polskiej. Warszawa, 1998. T. I. Średniowiecze. Cz. 2: 1320–1500.

83. Perz M. Mikołaj Gamólka. Warszawa, 1981.

84. Pozniak P. Pieśni reformacyjne drukowane w Krakowie w XVI w. // Tradycje muzyczne katedry Wawelskiej. Kraków, 1985.

85. Prosnak J. Stanisław Moniuszko. Kraków, 1968.

86. Słownik Muzyków Polskich. Kraków, 1964. T. 1.

87. Śpiewnik dla rycerstwa płci obojej. Poznań. 1999.

88. Szulcówna A. Muzykowanie w Polsce Renesansowej. Poznań, 1959.

89. Wielkopolska matecznikiem dud polskich. Poznań, 2005.

90. Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Kraków, 1958. T. I.

91. Żygulski Zd. Uwagi o Rolce Stokgolmskiej // Dzieje dawnego uzbrojenia i ubioru wojskowego. Warszawa, 1988. Cz. 9, 10.

92. <http://beljews.info>



- 93. <http://be-x-old.wikipedia.org>
- 94. <http://biografija.ru>
- 95. [http://curtain.ng.ru/plot/2000-10-20/1\\_pegas.html](http://curtain.ng.ru/plot/2000-10-20/1_pegas.html)
- 96. <http://fershal.narod.ru>
- 97. <http://hlybokaje.narod.ru>
- 98. <http://hrono.info>
- 99. <http://gazetazp.ru/2005/111/6>
- 100. <http://irma-yaunzem.narod.ru/bio.htm>
- 101. <http://kino-teatr.ru/kino/acter/star/13015/bio>
- 102. <http://log.by>
- 103. <http://lute.ru/guitar/Sichra.htm>
- 104. <http://marakou.by>
- 105. <http://old.nlb.by/html/news2006/elski.html>
- 106. <http://pawet.narod.ru/book/sudnik/2.html>
- 107. <http://ru.wikipedia.org>
- 108. <http://www.slounik.org>
- 109. <http://www.svaboda.org>(03.01.2006).

Навукова-папулярнае выданне

**Сасноўскі Зміцер**

## **Гісторыя беларускіх музычных уплываў**

Адказы за выданне У. Сілянок  
Рэдактар У. Арлоў  
Камп'ютэрны дызайн, вёрстка Ю. Андрэева  
Дызайн вокладкі А. Лінькова  
Карэктар Э. Карбалевіч

Падпісана да друку ??.04.09. Фармат 84x108 1/32.  
Папера афсетная. Гарнітура Myriad Pro. Друк афсетны.  
Ум. друк. арк. 8,1. Улік.-выд. арк. 4,4.  
Наклад ??? асоб. Замова ???.

Выдавец і паліграфічнае выкананне:  
сумеснае таварыства з абмежаванай адказнасцю «Медысонт».  
ЛИ № 02330/0133391 ад 19.07.04.  
ЛП № 02330/0150444 ад 22.01.04.  
Вул. Ціміразева, 9, 220004, Мінск.