



Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
Дзяржаўная ўстанова адукацыі
«Інстытут культуры Беларусі»



ЗАЦВЯРДЖАЮ
Намеснік Міністра культуры
Рэспублікі Беларусь

І. Ф. Дзвужыльная, С. У. Коўшык

БЕЛАРУСКАЯ МУЗЫЧНАЯ ЛІТАРАТУРА XX СТАГОДДЗЯ

**Частка I
(1900—1959)**

ДАПАМОЖНІК
для ўстаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі сферы культуры

УДК 78.03(476)
ББК 85.313(4Бел)

Рэцэнзент:
кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Т. В. Ліхач

*Разгледжаны і адобраны ў якасці
дапаможніка для ўстаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі сферы культуры
на пасяджэнні вучэбна-метадычнага аб'яднання
ў сферы сярэдняй спецыяльнай адукацыі па спецыянасцях у галіне культуры
(пракакол № 4 ад 10.10.2012 г.)*

*Выданне падрыхтавана пры фінансавай падтрымцы
Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь*

Двужыльная, І. Ф., Коўшык, С. У.

Беларуская музычная літаратура XX стагоддзя (1900—1959) : дапаможнік для ўстаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі сферы культуры / І. Ф. Двужыльная, С. У. Коўшык. – Мінск : Інстытут культуры Беларусі, 2012. – 166 с.

ISBN 978-985-7045-09-9.

У вучэбным дапаможніку разглядаецца творчасць кампазітараў Беларусі першай паловы XX ст., якія стаялі ў вытокаў прафесійнай кампазітарскай нацыянальнай школы. Асобныя раздзелы прысвечаны развіццю беларускай культуры дадзенага перыяду. Выданне адрасавана навучэнцам устаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі, знаўцам і аматарам гісторыі айчынай культуры.

**УДК 78.03(476)
ББК 85.313(4Бел)**

ISBN 978-985-7045-09-9

© Двужыльная І. Ф., Коўшык С. У., 2012
© Арыгінал-макет, Інстытут культуры Беларусі, 2012

Ад аўтараў

Вучэбны дапаможнік «Беларуская музычная літаратура XX стагоддзя» з’яўляецца вынікам абагульнення развіцця музычнай культуры Беларусі 1900—1959 гг. і прызначаны навучэнцам устаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі сферы культуры. Яго падмуркам сталі працы беларускіх музыкаведаў: падручнікі і вучэбныя дапаможнікі¹; бібліяграфічныя даведнікі²; манаграфіі, прысвечаныя асобным жанрам (оперы, балету, сімфоніі, кантаце, інструментальнаму канцэрту) і творчасці беларускіх кампазітараў; даследаванні працэсу станаўлення нацыянальнай кампазітарскай школы; публікацыі апошніх дзесяцігоддзяў, якія дазволілі пераасэнсаваць усталяваныя ў беларускім музыказнаўстве пункты гледжання.

Пасля распаду СССР у 1991 г. Рэспубліка Беларусь існуе як самастойная дзяржава, якая мае шматвяковую гісторыю. На працягу свайго існавання на розных этапах тэрыторыі сучаснай Беларусі ўваходзілі ў склад Кіеўскай Русі, Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай, Расійскай імперыі, СССР. Кожны з гэтых перыядаў быў адзначаны сваімі культурнымі традыцыямі, якія адлюстроўвалі складаныя гістарычныя працэсы. Не стаў выключэннем і разглядаемы перыяд: дзякуючы інтэнсіўнаму развіццю гістарычнай думкі (даследаванні І. Саракавіка, З. Шыбека, калектыўная праца ў 6 тамах «Гісторыя Беларусі», Мінск, 2006) у адкрытым грамадстве Беларусі атрымліваюць пераасэнсаванне гісторыка-палітычныя падзеі, якія аказалі каласальнае ўздзеянне і на развіццё музычнай культуры. У сувязі з гэтым аўтары дапаможніка палічылі неабходным даць шэраг нарысаў культуралагічнага характару, якія дазваляюць убачыць творчасць кампазітараў Беларусі ва ўмовах пэўнай гісторыка-культурнай сітуацыі.

Гісторыю фарміруюць асобы. Гэтым фактарам абумоўлены абраны аўтарамі манаграфічны прыныцп пабудовы матэрыялу дапаможніка, які зацвердзіўся як аснова-творны ў курсе сусветнай музычнай літаратуры ў музычных каледжах. У дапаможніку прадстаўлены 10 творчых партрэтаў кампазітараў, чыя дзейнасць фарміравала нацыянальную

¹ Намаганні даследчыкаў назапашаны багаты факталагічны матэрыял, сістэматызаваны ў вучэбных дапаможніках для вышэйшых навучальных устаноў (Г. С. Глушчанка, Л. С. Мухарынская, С. Г. Нисенвіч, К. І. Сцепанцэвіч, Т. А. Шчарбакова. Гісторыя беларускай савецкай музыкі. — Мінск, 1971), музычных вучылішчаў і школ мастацтваў (С. Г. Нисенвіч і И. Г. Нисенвіч. Белорусская музыкальная литература; Г. С. Глушенко и К. И. Степаневич. Белорусская советская музыкальная литература).

² *Журавлев, Д. Н.* Союз композиторов БССР: кр. библиогр. справочник / Д. Н. Журавлев. — Минск : Беларусь, 1978.

Мдзівані, Т. Г. Кампазітары Беларусі / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка. — Мінск : Беларусь, 1997.

Сергиенко, Р. И. Из истории музыкального образования в Беларуси : Белорусская государственная академия музыки : 1932—2002. Профессора и преподаватели : библиогр. энциклопедия / Р. И. Сергиенко, В. А. Антонец. — Минск : Технопринт, 2005.

кампазітарскую школу. Іх біяграфіі напаўняюцца «жывымі» падзеямі і па магчымасці пабудаваны на ўспамінах сучаснікаў (цытуюцца рускамоўныя і беларускамоўныя крыніцы). Дзякуючы разбору пэўных твораў навучэнцы змогуць не толькі дакрануцца да творчасці таго ці іншага кампазітара, але ўбачыць і індывідуальнае кампазітарскае вырашэнне, і агульныя тэндэнцыі развіцця беларускай музычнай культуры. У разглядзе пэўных сачыненняў аўтары дапаможніка выходзяць за рамкі пазначанага храналагічнага адрэзка, уключаючы ў кнігу творчасць кампазітараў, якія нарадзіліся да 1925 г.

Згодна з навучальным планам для музычных каледжаў Рэспублікі Беларусь увесь курс беларускай музычнай літаратуры разлічаны на 76 гадзін; пазначанаму ў навучальным дапаможніку перыяду выдзелена з іх усяго каля 25. У сувязі з гэтым велізарную ролю адыгрывае самастойная праца навучэнцаў, якія жадаюць глыбей пазнаць гісторыю сваёй нацыянальнай музычнай культуры. На жаль, мы павінны канстатаваць, што шматлікія з прапанаваных для вывучэння творы кампазітараў Беларусі не з'яўляюцца даступнымі ні ў нотным варыянце (яны часцей выдадзены ў 1960—1970-я гг. і адсутнічаюць у бібліятэках каледжаў, частка з твораў да сённяшняга дня існуе ў рукапісах), ні ў аўдыяварыянце (нярэдка праслухоўванне перазапісу з выпушчаных дзясяткі гадоў таму пласцінак выклікае ў навучэнцаў толькі негатыўнае ўражанне). Менавіта таму аўтары дапаможніка палічылі неабходным у мінімальным варыянце прадставіць нотныя прыклады (у большай меры буйных інструментальных твораў) і прапанаваць у якасці дадатку да дапаможніка дыск з поўным нотным тэкстам твораў (у сканіраваным выглядзе) і іх аўдыязапісам (частковым ці поўным).

Вывучэнне дысцыпліны «Беларуская музычная літаратура» патрабуе засваення навучэнцамі пэўных ведаў, якія можна пашырыць за кошт дадатковай літаратуры і замацаваць адказамі на пастаўленыя пытанні. У сувязі з гэтым кожная частка дапаможніка завершана пытаннямі для самакантролю, а манаграфічны нарыс — спісам літаратуры для чытання.

Матэрыял дапаможніка не прэтэндуе на завершанасць. Чакае свайго асэнсавання творчасць кампазітараў, прадстаўленых аўтарамі ў рубрыцы «Галерэя». Прадметам абмеркавання могуць быць і іншыя творы кампазітараў, з творчасцю якіх навучэнцы знаёмяцца ў каледжы не толькі на ўроках беларускай музычнай літаратуры, але і на занятках па спецыяльнасці, хору, аркестру, тэатэтычных дысцыплінах, ва ўмовах пазакласнай працы.

Аўтары дапаможніка выказваюць падзяку ўсім, хто прыняў удзел у падрыхтоўцы і абмеркаванні матэрыялаў: выкладчыкам Гродзенскага дзяржаўнага музычнага каледжа А. Б. Пескіну і К. В. Мілай (ёю напісаны два нарысы: «Я. Цікоцкі. Опера “Міхась Падгорны”») і «А. Багатыроў. Опера “У пушчах Палесся”»), Д. Яўстаф'еву (за сканіраванне і апрацоўку матэрыялу для дыска), супрацоўнікам аддзела мастацтваў Гродзенскай абласной навуковай бібліятэкі імя Я. Карскага, бібліятэкі Саюза кампазітараў Беларусі і Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. Асобая падзяка за рэдакцыйную працу і прафесійныя рэкамендацыі — кампазітару, супрацоўніку Інстытута культуры Беларусі Н. А. Бабіцкай.

Кніга будзе карысная настаўнікам дзіцячых школ мастацтваў, музыкантам, якія звяртаюцца да творчасці беларускіх кампазітараў.

Уводзіны

Беларуская музычная культура фарміравалася на працягу стагоддзяў. Геаграфічнае становішча Беларусі і палітычны фактар спрыялі яе адкрытасці: да пачатку XX ст. беларуская культура, у адрозненні ад іншых еўрапейскіх (такіх, як руская, венгерская, балгарская і г. д.), прайшла практычна ўсе ступені сусветнага музычнага развіцця.

Увесь гісторыка-стылявы працэс у беларускай музычнай культуры ўмоўна можна падзяліць на нераўназначныя па часе праходжання перыяды: агульнаеўрапейскі, пераходны і савецкі:

Перыядызацыя беларускай музычнай культуры		
Агульнаеўрапейскі перыяд (да XX ст.)		
Шматвяковы шлях беларускай музыкі да сярэдзіны XIX ст.	Арыентацыя на заходне-еўрапейскую музыку	Адбываецца набыццё ўласных рэсурсаў, неабходных для фарміравання нацыянальнай кампазітарскай школы: <ul style="list-style-type: none"> ✓ засвойваюцца вядучыя жанры і формы (музычны тэатр, буйная музычная форма, камерная вакальная і інструментальная мініяцюра); ✓ вызначаецца арыентацыя на заходнееўрапейскія эталоны; ✓ зараджаюцца сувязі па схеме «кампазітар — фальклор»
Другая палова XIX ст.	Адыход ад агульнаеўрапейскага музычнага прагрэсу	Беларуская музыка «адкінута» ад працэсу фарміравання нацыянальнай кампазітарскай школы (што, напрыклад, адбывалася ва Украіне, у Латвіі, Эстоніі, Грузіі). У выніку апошнія дзесяцігоддзі XIX ст. сталі для беларускай нацыянальнай музыкі «мёртвымі»
Пераходны перыяд (1900—1917)		
Беларускае Адраджэнне	Арыентацыя на заходне-еўрапейскую музыку, вялікая роля фальклорных крыніц	Перыяд характэрны: <ul style="list-style-type: none"> ✓ адраджэннем беларускай мовы; ✓ уздзеяннем на музычнае мастацтва літаратуры і тэатра; ✓ прафесійнай творчасцю асобных кампазітараў
Савецкі перыяд (1917—1991)		
XX ст.	Арыентацыя на традыцыі рускай класікі XIX — XX стст. ад Глінкі да Свірыдава; фарміраванне нацыянальнай кампазітарскай школы	<ul style="list-style-type: none"> ✓ 1917—1959 гг.: існаванне ў кантэксце агульных працэсаў савецкай музыкі з арыентацыяй на рускую музыку XIX ст. (Пецябургскую школу); ✓ мяжа 1950—1960-х гг.: пераарыентацыя на стылявыя параметры XX ст. — творчасць Стравінскага, Шостакавіча, Свірыдава; ✓ 1960—1980-я гг.: перыяд стылістычнага пералому

Неадназначным для музычнай культуры Беларусі наогул і беларускай музыкі ў прыватнасці стала XX ст., эпоха велізарных палітычных і сацыяльна-эканамічных катаклізмаў. Тэрыторыі сучаснай Беларусі, якія да таго знаходзіліся ў складзе Расійскай імперыі, то раздзяляюцца ў выніку Рыжскага дагавора (1921) паміж Савецкай Расіяй і Польшчай, то ўз'ядноўваюцца (Заходняя Беларусь з Савецкай Беларуссю — верасень 1939 г.). Да 1991 г. у складзе Савецкага Саюза існавала БССР, якая па сутнасці не мела сваёй дзяржаўнасці, і толькі пасля яго распаду ў геапалітычнай прасторы з'явілася невялікая еўрапейская дзяржава — Рэспубліка Беларусь. Усе названыя падзеі не маглі не паўплываць і на развіццё нацыянальнай культуры.

Даследчыкі музычнай культуры Беларусі (сярод іх Г. Глушчанка, А. Друкт, В. Антаневіч) прапануюць розную перыядызацыю яе развіцця ў XX ст., але сыходзяцца ў думцы, што ў кожным перыядзе былі этапы і стабільнасці, і пераломаў.

У педагагічнай практыцы замацаваліся наступныя этапы развіцця музычнай культуры Беларусі XX ст.:

I этап, 1900—1917 гг. Беларускае Адраджэнне.

II этап, 1917—1932 гг. Беларуская культура ва ўмовах палітыкі беларусізацыі (Савецкай Беларусі).

III этап, 1932—1950-я гг. Беларуская культура ў кантэксце агульных працэсаў савецкай культуры.

IV этап, 1960—1980-я гг. Працэсы абнаўлення ў музычнай культуры Беларусі. Перыяд стылістычнага пералому.

V этап, 1990 г. — пачатак XXI ст. Сучасныя кірункі развіцця беларускай культуры.

I этап, 1900—1917 гг. Беларускае Адраджэнне

Гісторыка-палітычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця грамадства

У пачатку XX ст. беларускія землі ўваходзілі пяццю губернямі ў склад Расійскай імперыі. У іх пражывалі беларусы (5 408 420), яўрэі (1 202 129), рускія (492 921), палякі (424 236), украінцы (377 487), літоўцы (288 921), латышы (272 775), немцы (27 311), татары (8448), людзі іншых нацыянальнасцей (19 658).



Вялікая колькасць яўрэйскага насельніцтва была абумоўлена палітыкай былой Расійскай імперыі, якая вызначыла дадзеныя землі ў якасці «мяжы аседласці» яўрэяў; дзяржаўныя законы забаранялі ім пасяляцца таксама і ў сельскай мясцовасці. Перапіс насельніцтва Расійскай імперыі ў 1897 г. засведчыў, што абсалютная большасць беларусаў (85,5 %) пражывала ў сельскай мясцовасці, у гарадах на тэрыторыі Беларусі пераважала яўрэйскае насельніцтва, якое складала 53,5 % ад усіх гараджан. Па сутнасці, не існавала ні беларускай прамысловай буржуазіі, ні беларускага прамысловага пралетарыату. Толькі сельская буржуазія была амаль выключна беларускай, але яна яшчэ не ўсведамляла нацыянальнага адзінства, бо была падзелена па рэлігійных прыметах. Сельскі пралетарыят (батракі) быў таксама беларускім па складзе.

Нацыянальная прыналежнасць вызначалася па роднай мове: 74 % насельніцтва беларускіх губерняў называлі роднай мовай беларускую, у тым ліку 43 % дваран лічылі сябе беларусамі. Да гэтага часу зніклі такія варыянты саманазваў беларусаў, як «чорнарусы», «ліцвіны». Аднак назва «беларусы» яшчэ не была трывалай: католікі лічыліся палякамі, а праваслаўныя — беларусамі і рускімі. Яўрэі складалі асобную дыяспору, размаўлялі на ідышы, маліліся ў синагогах, жылі згодна са сваімі культурнымі традыцыямі.

Беларуская нацыянальная інтэлігенцыя была нешматлікай і неўплывовай. Адсутнічала пераемнасць паміж рознымі яе пакаленнямі, што стала вынікам рэпрэсій супраць удзельнікаў паўстанняў і тайных таварыстваў, масавай эміграцыі, ссылак.

Вядома, усё гэта адмоўна сказалася на тэмпах і характары культурнага адраджэння беларускай нацыі.

Станаўленне беларускай мовы адбывалася на рубяжы XIX — XX стст. Толькі ў пачатку XX ст. з выданнем газеты «Наша ніва», якая штодзённа выходзіла ў Вільні з 1906 па 1913 г., і пашырэннем магчымасцей для беларускага друку выпрацоўка навуковай тэрміналогіі і фарміраванне літаратурнай мовы паскорыліся. Адным з заснавальнікаў беларускага мовазнаўства стаў Яўхім Карскі (1860—1913), аўтар даследаванняў па фальклору, гісторыі беларускай літаратуры і фундаментальнай трохтомнай працы «Беларусы».

Падзеі культурнага жыцця

У пачатку XX ст. беларуская музычная культура абапіралася на лепшыя дасягненні ў розных відах мастацтва і характарызавалася ростам нацыянальнай самасвядомасці.

У **літаратуры**, для якой арыенцірам стала творчасць Францішка Багушэвіча, што абвясціў існаванне беларускага этнасу і адзначыў самастойнасць беларускай мовы ў прадмовах да сваіх зборнікаў «Дудка беларуская», «Смык беларускі», вялікую ролю адыграла дзейнасць беларускіх пісьменнікаў:

Цёткі (Алаізы Пашкевіч, 1876—1916), якая з’явілася адной з пачынальніцаў аповядальнага жанру і прыўнесла ў беларускую літаратуру новыя тэмы, матывы і вобразы; яе «Скрыпка беларуская» і «Хрэст на свабоду» сталі першымі арыгінальнымі зборнікамі беларускай паэзіі XX ст.;

Янкі Купалы (Івана Луцэвіча, 1882—1942) і Якуба Коласа (Канстанціна Міцкевіча, 1882—1956), што ўзнялі беларускую літаратуру на ясна новы ўзровень і сталі ў яе гісторыі таленавітымі паэтамі-наватарамі, пачынальнікамі беларускай драматургіі і заснавальнікамі нацыянальнай школы перакладу;

Максіма Багдановіча (1891—1917), паэта і перакладчыка, аўтара паэтычнага зборніка «Вянок», вершаў «Слуцкія ткачыкі», «Зорка Венера» і інш.;

Максіма Гарэцкага, Змітрака Бядулі, Цішкі Гартнага і інш.

Дзякуючы іх намаганням беларуская літаратура пачала знаходзіць прызнанне ў суседніх, перш за ўсё славянскіх, народаў і паступова ўключацца ў сусветны гісторыка-літаратурны працэс.

Адлюстраваннем крокаў да нацыянальнай самасвядомасці стала і пашырэнне грамадска-педагагічнага руху за стварэнне беларускай нацыянальнай **школы**. Прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі таемна засноўвалі школы, дзе навучанне вялося на роднай мове. Там выкарыстоўваліся ў якасці падручнікаў «Першае чытанне для дзетак беларусаў» (1906) А. Цёткі, «Другое чытанне для дзяцей беларусаў» (1909) Я. Коласа, «Беларускі лемантар, або Першая навука чытання» (1910) К. Каганца.

Поспехаў дасягнуў і працэс станаўлення прафесійнага нацыянальнага **тэатра**. Гэтаму садзейнічалі традыцыі прыгонных тэатраў, што існавалі на тэрыторыі Беларусі аж да пачатку XIX ст., а таксама тэатральная культура славянскіх народаў: у беларускіх гарадах працавалі мясцовыя рускія драматычныя трупы, гастраліравалі акцёры ўкраінскіх тэатраў, прыязджалі польскія тэатральныя калектывы.

У пачатку XX ст. арганізоўваюцца шматлікія музычна-драматычныя гурткі пры аддзелах народнай адукацыі (напрыклад, «Папараць-кветка» ў Слуцку) і так званыя **беларускія вечарыны**, на якіх звычайна выступалі хары, чыталіся беларускія літаратурныя творы, ставіліся п’есы. Традыцыі беларускіх вечарын прадоўжыла **Першая беларуская трупа Ігната Буйніцкага** — сапраўдны тэатр прафесійнага тыпу, які меў вялікую папулярнасць і па-за межамі краіны³.

З 1910 г. пачаў сваю дзейнасць **Віленскі музычна-драматычны гурток**, кіраўнікамі якога сталі польскі кампазітар Л. Рагоўскі і будучы класік літоўскай музыкі Стасіс Шымкус — студэнт Пецябургскага ўніверсітэта, аўтар музыкі да першай пастаноўкі п’есы Янкі Купалы «Паўлінка» (1913). Сумесна са С. Шымкусам Л. Рагоўскі апрацоўваў беларускія народныя песні і танцы для канцэртных інтэрмедый у спектаклях. Праца ў гуртку садзейнічала стварэнню ім «Беларускай сюіты» для сімфанічнага аркестра («Suite

³ Трупа Ігната Буйніцкага працавала з 1907 па 1913 г.

Біаўруска», 1911) — амаль што першага твора беларускай музыкі, выкананне якога карысталася поспехам у Вільні і Варшаве.

Музычнае жыццё беларускіх гарадоў было даволі разнастайным і багатым. З вялікім поспехам гастралювалі рускія і ўкраінскія музычна-драматычныя і харавыя калектывы, якія знаёмілі беларускую публіку з лепшымі творамі айчынных і замежных кампазітараў. Не выпадкова, што адным з папулярных відаў музычнага мастацтва ў гэты перыяд выступаюць харавыя спевы. У шэрагу гарадоў Беларусі адкрываюцца рэгенцкія курсы. У 1914 г. дырыжор хора Уладзімір Тэраўскі (1871—1938) арганізаваў у Мінску **Беларускі народны хор**, які выступаў са шматлікімі канцэртамі ў розных гарадах. У рэпертуары калектыву значыліся апрацоўкі беларускіх народных песень і аўтарскія творы хормайстра.

Патрэба ў нацыянальнай музычнай літаратуры часткова была задаволена выданнем I тома «Беларускіх песень з нотамі» А. Грыневіча (1910, Пецярбург), «Беларускага песенніка з нотамі для народных і школьных хароў» Л. Рагоўскага (1911, Вільня), 7-га выпуску «Беларускага зборніка» этнографа Е. Раманава (1910, Вільня), які склалі мелодыі 53 народных песень і танцаў, запісаных і апрацаваных М. Чуркіным (з 1905 г. кампазітар пачаў працаваць у Вільні).

Галерэя Мечыслаў Карловіч

У гэты перыяд узрасла цікавасць музыкантаў да беларускага музычнага фальклору. Так, адзін з лідараў садружнасці «Маладая Польшча» Мечыслаў Карловіч (1876, Вішнеў, Літва — 1909, Закапаны, Польшча) у Варшаве напісаў сваю трэцюю сімфанічную паэму — «Літоўскую рапсодыю» (1906). У творы нароўні з польскім і літоўскім фальклорам выкарыстоўваецца і беларускі. І гэта не выпадкова: Мечыслаў вырас у сям'і этнографа і фалькларыста, віяланчэліста Яна Карловіча і дзяцінства правёў менавіта ў Вішневе (непадалёку ад Смаргоні). Працуючы над творами, Мечыслаў выкарыстоўваў фальклорныя запісы бацькі, зробленыя ў вёсках былога Вялікага Княства Літоўскага (адгэтуль і назва паэмы).



Такім чынам, пытанне «быць ці не быць беларускай культуры, мастацтву, роднай мове?», якое паставіла перад сабой інтэлігенцыя, было вырашана станоўча. Гэты гістарычны перыяд адыграў значную ролю ў фарміраванні нацыянальных асноў прафесійнай музыкі. Адзінкавыя творчыя вопыты яшчэ не маглі вызначыць стварэнне кампазітарскай школы Беларусі, але ўжо быў ярка акрэслены стрыжань кампазітарскай творчасці — зварот да нацыянальнага фальклору, пакуль што на ўзроўні апрацоўкі і цытавання.

На жаль, працэс адраджэння беларускай культуры быў спынены. Першая сусветная вайна, потым Кастрычніцкая рэвалюцыя сталі для яе трагічнымі: былі знішчаны большасць сядзіб і палацава-паркавых комплексаў, бібліятэкі і калекцыі дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Рэвалюцыйныя падзеі карэнным чынам змянілі лёс беларускай культуры.

II этап, 1917—1932 гг.

Беларуская музычная культура ва ўмовах палітыкі беларусізацыі

Гісторыка-палітычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця грамадства

Дадзены перыяд пазначаны падзеямі, якія сталі лёсавызначальнымі для краіны. Спачатку Беларусь — арэна ваенных дзеянняў Першай сусветнай вайны. Потым згодна з Брэсцкім мірам — мірным дагаворам паміж Савецкай Расіяй і Германіяй ад 3 сакавіка 1918 г. — тэрыторыя Беларусі да Дняпра засталася пад нямецкай акупацыяй, усходнія беларускія землі адышлі Расіі. 18 сакавіка 1921 г. паводле Рыжскага мірнага дагавора пасля заканчэння савецка-польскай вайны 1919—1921 гг. тэрыторыя была падзелена паміж Савецкай Расіяй і Польшчай.

Такім чынам, да верасня 1939 г., калі ў выніку ажыццяўлення савецка-германскага пакта Молатава — Рыбентропа Заходняя Беларусь была ўз'яднана з Беларускай ССР, беларускі народ быў «разарваны» паміж дзвюма суседнімі дзяржавамі, і ў рамках гэтага падзелу праходзіла яго эканамічнае, палітычнае і культурнае развіццё.

Спынімся на разглядзе культурнага жыцця Савецкай Беларусі, якая ўвайшла ў склад СССР.



Падзеі культурнага жыцця

3 ліпеня 1924 г. Камуністычная партыя Беларусі афіцыйна аб'явіла аб пачатку палітыкі беларусізацыі. Яе мэтай было зацвердзіць адносіны да беларусаў як да нацыі, якая мае права на самавызначэнне і існаванне са сваёй мовай, гісторыяй, культурай.

У 1920-я гг. у рамках агульнай палітыкі беларусізацыі інтэнсіўна развівалася і перажывала ўсплёск адраджэння і яўрэйская мастацкая культура. Гэта стала вынікам палітыкі бальшавікоў, якая была накіравана на кардынальныя змены ў развіцці нацыянальных культур. Яўрэйская культура развівалася ў цесным узаемадзеянні з беларускай, што ў 1924 г. падкрэсліў у сваім выступленні на сесіі ЦВК БССР яе старшыня А. Чарвякоў: «Еврейская и белорусская культуры настолько переплелись между собой, что изучение одной невозможно без изучения другой. Белорусская Республика должна стать центром как еврейской, так и белорусской культуры»⁴.

Ідэя беларусізацыі паступова і настойліва ажыццяўлялася грамадскімі органамі і арганізацыямі. Галоўным сродкам была беларуская мова, на якую пераводзілася справаводства, адукацыйныя ўстановы. Вялікая ўвага надавалася палітыка-выхаваўчай і культурна-асветніцкай працы, цэнтрамі якой сталі клубы, чытальні і бібліятэкі. Значную ролю

⁴ Цыт. па: *Басин, Я. З.* Большевизм и евреи : Белоруссия, 1920-е гг. Исторические очерки / Я. З. Басин. — Очерк 6-й [Электронный ресурс]. — Минск, 2008. — Режим доступа : <http://www.yazib.org/yb050306.html>.

ў гэтым адыграла створанае пры Народным камісарыяце асветы БССР у 1924 г. Дзяржаўнае выдавецтва Беларусі.

1920-я гг. сталі перыядам ліквідацыі непісьменнасці, адкрыцця навучальных устаноў розных ступеняў: школ, тэхнікумаў і вышэйшых навучальных устаноў — Беларускага політэхнічнага інстытута (1922), Беларускай сельскагаспадарчай акадэміі ў Горках (1925), Віцебскага ветэрынарнага інстытута (1924), Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта (БДУ) (1921). На педагагічным факультэце БДУ была ўтворана і яўрэйская секцыя, дзе працавалі буйныя вучоныя ў вобласці іўдаікі: гісторык І. Сосіс, філолаг М. Вейнгер. Да чытання лекцый прыцягваліся выкладчыкі з іншых гарадоў, напрыклад рэктар Петраградскага інстытута вышэйшых яўрэйскіх ведаў, гісторык Самуіл Лазінскі.

У 1922 г. на базе Навукова-тэрміналагічнай камісіі (у яе ўваходзілі Я. Карскі, Я. Колас, Я. Купала і інш.) быў створаны Інстытут беларускай культуры (Інбелкульт), у структуру якога з 1925 г. увайшоў і яўрэйскі аддзел. Інстытут стаў падмуркам для ўтварэння ў 1929 г. Акадэміі навук.

Перамены адбыліся і ў сферы музычнай адукацыі. У Віцебску, Гомелі, Бабруйску адкрываюцца народныя кансерваторыі, пачынае працаваць шэраг музычных школ, музычных тэхнікумаў (у Віцебску, Мінску), дзе рыхтуюцца нацыянальныя кадры. У якасці настаўнікаў працуюць Мікалай Мікалаевіч Чуркін (Мсціслаўль), Аляксей Еўлампіевіч Туранкоў (Гомель), Яўген Карлавіч Цікоцкі (Бабруйск). У Мінскі музычны тэхнікум (1924) запрашаюцца выпускнікі Пецябургскай кансерваторыі Мікалай Ільч Аладаў, Якаў Васільевіч Прохараў і Варшаўскай — Товій Шнітман і Эльза Зубковіч.

Адлюстраваннем разнастайных працэсаў у культуры гэтага часу стала і дзейнасць беларускіх мастакоў, асабліва народнай школы мастацтваў у Віцебску, якая адкрылася ў 1918 г., а двума гадамі пазней была перайменавана ў Віцебскую дзяржаўную майстэрню. Яе дырэктарам стаў Марк Шагал. У школе выкладалі ў розныя гады вядомыя мастакі Юдэль Пэн і Казімір Малевіч. Пасля ад'езду Шагала за мяжу цэнтрам жывапісу становіцца Мінск.

Пачатак 1920-х гг. у Беларусі адзначаны яркім усплёскам літаратурнага жыцця. У гэты час пачалі творчую дзейнасць 500 маладых літаратараў, для якіх былі характэрны актыўны творчы пошук, разнастайнасць поглядаў на праявы жыцця і развіццё літаратуры; з'явіліся розныя групы і літаратурныя аб'яднанні:

- «Маладняк» (1923—1928) — аб'яднанне маладых пісьменнікаў, якія крытыкавалі класічную спадчыну. Яно мела свой часопіс; выходзіў таксама і літаратурны альманах яўрэйскіх літаратараў «Дэр штэрн» («Звезда»). Праз пяць гадоў аб'яднанне было рэарганізавана ў Беларускаю асацыяцыю пралетарскіх пісьменнікаў (існавала да 1932 г.);

- «Узвышша» (1926—1931) — група пісьменнікаў і паэтаў (сярод іх былі Уладзімір Дубоўка, Кандрат Крапіва, Змітрок Бядуля і інш.), мэтай якой стала фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці народа, абвяшчэнне прынцыпаў высокага мастацтва, крытыка нігілістычнага стаўлення маладнякоўцаў да класічнай спадчыны;

- «Полымя» (1927—1932) — аб'яднанне, у якое ўвайшлі пераважна пісьменнікі старэйшага і сярэдняга пакалення (Я. Колас, Я. Купала, Ц. Гартны, А. Дудар, М. Чарот і інш.). Яны ўраўнаважвалі крайнія пазіцыі аб'яднанняў «Маладняк» і «Узвышша», выконвалі ролю свайго роду стрымальнага цэнтра;

- літаратурнае аб'яднанне яўрэйскіх пісьменнікаў пры рэдакцыі газеты для моладзі «Драпак юнгерарбетэр» (з 1926 г.); выдавалі калектыўны зборнік «Кеп» («Галовы»). З аб'яднання выйшлі таленавітыя літаратары, якія пісалі на ідышы, — Яша Гольдман, Майсей Тэйф і інш.

Значную ролю ў фарміраванні нацыянальнай самасвядомасці мелі таксама тэатры:

- Першае таварыства беларускай драмы і камедыі (Мінск, люты 1917 г.) пад кіраўніцтвам вядомага беларускага акцёра і рэжысёра Фларыяна Ждановіча — пераемнік традыцый трупы І. Буйніцкага;

- Беларускі дзяржаўны тэатр (Мінск, 1920; з 1926 г. — БДТ-1, пазней — Драматычны тэатр імя Я. Купалы). Ставіліся спектаклі беларускіх, рускіх, польскіх і яўрэйскіх аўтараў. У 1921—1931 гг. мастацкім кіраўніком працаваў вядомы беларускі драматург, рэжысёр Еўсцігней Міровіч. Велізарнай папулярнасцю карысталіся яго гістарычныя пастаноўкі па п’есах «Машэка», «Каваль-ваявода», «Кастусь Каліноўскі» і інш. У тэатры акрамя драматычнай трупы былі аркестр, хор і балет. Пастаноўкі танцаў ажыццяўляў К. Алексютовіч — выпускнік Петраградскай балетнай школы, які з групай акцёраў ездзіў па беларускіх вёсках і вывучаў мясцовыя асаблівасці беларускай народнай харэаграфіі;

- Беларуская драматычная студыя (Масква, 1921; з 1926 г. — БДТ-2 у Віцебску, пазней — Драматычны тэатр імя Я. Коласа). У тэатры працавалі выпускнікі студыі, беларускія акцёры (Аляксандр Ільінскі, Кастусь Саннікаў, Стэфанія Станюта і інш.); актыўна ставіліся п’есы беларускіх аўтараў, але гэта не заўсёды падабалася ўладам. У 1926—1927 гг. з-за нацыянал-дэмакратычнага зместу з рэпертуару тэатра былі зняты п’есы В. Шашалевіча «Апраметная» і Я. Купалы «Тутэйшыя»;

- Беларускі вандроўны тэатр пад кіраўніцтвам Уладзіслава Галубка (БДТ-3). У рэпертуар уключаліся п’есы В. Дуніна-Марцінкевіча, Ц. Гартнага;

- Тэатр рэвалюцыйнай сатыры (Тэрэват; Віцебск, 1919; з 1920 г. — Масква). Высокі ўзровень спектакляў дазволіў трупе пераехаць у Маскву. З 1922 г. Тэрэват узначаліў У. Мейерхольд, і неўзабаве ён ужо зваўся Тэатрам рэвалюцыі пры Массавеце. З калектывам супрацоўнічаў М. Шагал;

- Беларускі дзяржаўны яўрэйскі тэатр (Белорусский государственный еврейский театр, БелГОСЕТ; Масква, 1922; з 1926 г. — у Мінску) — адзін з буйнейшых нацыянальных тэатраў СССР (дырэктар і мастацкі кіраўнік М. Рафальскі, рэжысёр Л. Літвінаў). Пастаноўка спектакляў ажыццяўлялася на ідышы (п’есы класікаў яўрэйскай літаратуры І. Пераца, Шалом-Алейхема). У Мінску тэатр не меў памяшкання, спектаклі ставіліся на сцэне БДТ-1 у тыя дні, калі сцэна была вольнай. Гэта прымусіла трупу шмат часу гастралюваць па гарадах і яўрэйскіх мястэчках Беларусі.

Вялікую ролю ў адраджэнні музычнай культуры іграла аматарская мастацкая дзейнасць, арганізацыя самадзейных гурткоў, студый, клубаў, аматарскіх калектываў, якія ўзніклі амаль што ва ўсіх беларускіх гарадах. Сярод іх можна адзначыць хор пры музычнай секцыі Інбелкульта (1926; у 1928 г. ператвораны ў Беларускаю дзяржаўную капэлу), сімфанічны аркестр і хор у Гомелі. Многія таленавітыя ўдзельнікі мастацкай самадзейнасці перайшлі на прафесійную сцэну: будучыя народныя артысты СССР Ларыса Александроўская (вакал), Іосіф Жыновіч (цымбалы).

Шмат зрабілі для папулярызцыі музычнага мастацтва сярод насельніцтва і створаныя ў гэты час прафесійныя калектывы: Мінскі аб’яднаны сімфанічны аркестр, аснову якога склалі педагогі і навучэнцы музычнага тэхнікума, музыканты БДТ-1 і Белдзяржкіно (1926); вакальны мужчынскі квартэт (артысты БДТ-1), які выконваў беларускія народныя песні ў апрацоўцы М. Анцава, М. Аладава, М. Чуркіна; сімфанічны аркестр пад кіраўніцтвам М. Міхайлава (1928), які даваў рэгулярныя канцэрты з удзелам гастралюючых выканаўцаў — Сяргея Лемешава, Давіда Ойстраха. Папулярнасцю карысталіся музыч-

ныя яўрэйскія калектывы, напрыклад Яўрэйскі дзяржаўны вакальны ансамбль (1928), які ўзначаліў С. Палонскі. Широкай прапагандзе музычнага мастацтва садзейнічала і Народная кансерваторыя ў Віцебску, заснавальнікам якой быў выпускнік класа М. А. Рымскага-Корсакава Міхаіл Анцаў, і сімфанічны аркестр (дырыжор М. Малько).

Прафесійная кампазітарская творчасць

У 1920-я гг. палітыка беларусізацыі аказала станоўчы ўплыў і на беларускую музыку. Спачатку тэмпы яе развіцця былі не вельмі імклівыя з прычыны адсутнасці прафесійнай падрыхтоўкі кадраў. Тым не менш, дзейнічала ўстаноўка на паскоранае спасціжэнне класічнага вопыту і паглыбленую распрацоўку айчыннага фальклору як галоўнай крыніцы нацыянальнага ў прафесійнай музыцы.

Фалькларыстыка атрымлівае дзяржаўную падтрымку; яна фарміруецца ў межах музычнай секцыі Інбелкульта, сектара этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі АН БССР. Друкуюцца сачыненні М. Аладава і У. Прохарава, «Беларускі спеўнік» У. Тэраўскага, «Зборнік беларускіх народных песень» М. Равенскага, куды ўвайшло каля 800 песень.

Галерэя Мікола Равенскі

Мікола Равенскі (1886, в. Капланцы Бярэзінскага р-на — 1953 г., Лювэнь, Бельгія) — кампазітар, хормайстар. Скончыў рэгенцкія курсы ў Маскве і Пецябургу, працаваў рэгентам і настаўнікам спеваў у Навагрудку, хормайстрам БДТ-1 у Мінску, збіраў народныя песні, браў удзел у фальклорнай экспедыцыі па Случчыне, зладжанай Інбелкультам. Па загаду ўрада БССР з 1923 г. вучыўся ў Маскоўскай кансерваторыі. Сябраваў з паэтам-узвышэнцам У. Дубоўкам, на вершы якога напісаў песні для хора «О Беларусь, мая шыпшына», «Такая ноч», «Ліпнёвы гімн». У вакальных творах звяртаецца да тэкстаў М. Багдановіча, К. Буйло, Я. Коласа, Ц. Гартнага. У 1930 г., пасля заканчэння Маскоўскай кансерваторыі, Равенскі вяртаецца ў Мінск, выкладае ў музычным тэхнікуме, стварае масавыя песні, Струнны квартэт, Сюіту на тэмы беларускіх народных песень.



Галерэя Самуіл Палонскі

Самуіл Уладзіміравіч Палонскі (1902, м. Гайсіна Падольскай губерні — 1955, Масква) — кампазітар, харавы дырыжор, заслужаны артыст БССР (1940). Нарадзіўся ў сям'і клезмера⁵, вучыўся іграць на скрыпцы, у складзе клезмерскай капэлы абслугоўваў яўрэйскія вяселлі. Скончыўшы гімназію, служыў у войску, потым паступіў на харавы факультэт Кіеўскага музычна-драматычнага інстытута, у 1926—1928 гг. займаўся ў класе кампазіцыі ў В. А. Залатарова і Л. Н. Равуцкага. З 1928 г. працаваў у Мінску: быў мастацкім кіраўніком Яўрэйскага дзяржаўнага вакальнага ансамбля, для якога рабіў апрацоўкі яўрэйскіх песень, хормайстрам капэлы Белдзяржфілармоніі, ансамбля песні і танца Беларускай ваеннай акругі, кіраўніком самадзейных харавых калектываў.



⁵ Клезмер — музыкант-інструменталіст, удзельнік яўрэйскага народна-прафесійнага ансамбля.

Пісаў харавыя і сольныя песні на тэксты беларускіх і яўрэйскіх паэтаў (на ідыш), музыку да кінастужак і спектакляў. Аўтар аперэты «Заречный борок», інструментальных твораў, сярод якіх Сюіта на тэмы яўрэйскіх народных песень для сімфанічнага аркестра, Фантазія на беларускія тэмы для духаваго аркестра, музычны малюнак «Кірмаш» для аркестра беларускіх народных інструментаў, Варыяцыі на яўрэйскія народныя тэмы для трубы і фартэпіяна. На пачатку 1930-х гг. былі выдадзены некалькі зборнікаў песень на ідыш: «30 дзіцячых песень» (Масква, 1930), «Спеўнік для моладзі» (Мінск, 1931).

Адным з вядучых жанраў 1920-х гг. застаецца апрацоўка народнай песні (сольная і харавая). Да яе звяртаюцца М. Аладаў, М. Чуркін, М. Анцаў, Р. Пукст, У. Тэраўскі, С. Палонскі. Адметнай з’явай музычнага мастацтва становіцца масавая песня ў выкананні аматарскіх і прафесійных калектываў. Найлепшыя вынікі былі дасягнуты кампазітарамі М. Аладавым, М. Чуркіным, Р. Пукстам у жанры раманса. Аўтары камерна-вакальнай музыкі выкарыстоўвалі вершы Я. Купалы, М. Багдановіча, З. Бядулі.

У гэты час адбываецца асваенне кампазітарамі буйной сімфанічнай формы, у якой «інтанацыйным фундам» выступае фальклор (сімфаньета «Беларускія карцінкі» М. Чуркіна, Другая сімфонія М. Аладава, Першая сімфонія Я. Цікоцкага, «Беларуская сімфонія» Т. Шнітмана).

Народна-нацыянальная аснова аб’яднала шэраг твораў камерна-інструментальнай музыкі: Струнны квартэт І. Фідлона і Фартэпіяны квінтэт М. Аладава, мініяцюру для струннага квартэта «Калыханка» М. Чуркіна і сюіту для струннага квартэта і фартэпіяна «Сымон-музыка» Р. Пукста.

Галерэя Рыгор Пукст

Рыгор Канстанцінавіч Пукст (1900, Гомель — 1959, Мінск) — самабытны беларускі кампазітар, вядучую ролю ў творчасці якога адыгралі рамансы, сімфанічная музыка. Нарадзіўся ў Гомелі, у сям’і чыгуначніка; вучыўся ў Гомельскай тэхнічнай вучэльні, музыку асвойваў самастойна: наведваў рэпетыцыі харавога гуртка і аркестра народных інструментаў чыгуначнікаў, вывучаў рамансы Грэчанінава, Рахманінава, Чайкоўскага. Прыродныя здольнасці і пачуццё мастацкай формы падштурхнулі яго да думкі паспрабаваць сачыняць музыку (так з’явіўся «Марш чыгуначнікаў»).

У пачатку 1920-х гг. Пукст быў запрошаны на пасаду інструктара палітасветы, дзе выявіліся арганізатарскія здольнасці: ён арганізаваў самадзейныя гурткі амаль ва ўсіх аддзяленнях і службах Гомельскага чыгуначнага вузла, многімі кіраваў сам. У 1923 г. паступае ў Маскоўскую дзяржаўную кансерваторыю (клас кампазіцыі Конюса). Па заканчэнні працуе настаўнікам музыкі ў школах Гомеля, выкладае ў Омскім музычным тэхнікуме, а з 1932 г. становіцца педагогам і загадчыкам навучальнай часткі ў Гомельскім музычным тэхнікуме. Пісаў вакальныя творы, дзе выявіўся меладычны дар кампазітара.



У межах драматычнага тэатра ў 1920-я гг. фарміруюцца традыцыі нацыянальнай оперы. Так, У. Тэраўскі піша музыку да драмы М. Чарота «На Купалле» (1921); з’яўляюцца оперы «Вызваленне працы» М. Чуркіна (1922) на пралетарскі сюжэт і «Тарас на Парнасе» М. Аладава (1927), народна-сатырычная музычная дзея. У Маскве М. Равенскі стварае

першую нацыянальную гістарычную оперу «Браніслава» (1928—1930) па паэме У. Дубоўкі, інтанацыйная аснова якой фарміравалася на музычным фальклору Магілёўшчыны. Твор спасцігнуў трагічны лёс: пасля арышту лібрэтыста і абвінавачвання яго ў нацыянальным дэмакратызме опера была канфіскавана і знішчана, захаваліся толькі яе асобныя фрагменты.

Такім чынам, палітыка беларусізацыі прыносіла першыя станоўчыя вынікі: менавіта ў гэтыя гады фарміруецца прафесійная кампазітарская школа Беларусі з устаноўкай на засваенне нацыянальнага фальклору і традыцый рускай музычнай класікі XIX ст. Аднак з канца 1920 — пачатку 1930-х гг. палітычная сітуацыя рэзка мяняецца. Асаблівасці палітычнага і культурнага жыцця Беларусі, выкліканыя палітыкай беларусізацыі, не задавальнялі кіраўніцтва СССР, у якім поўным ходам ішло ўсталяванне таталітарнага рэжыму; імкнучыся ўніфікаваць палітычнае, гаспадарчае і культурнае жыццё на тэрыторыі ўсяго СССР, яно не магло дапусціць існавання беларускай своеасаблівасці. Таму на тэатральнай сцэне замест пастановак беларускіх аўтараў з'явіліся перакладзеныя на беларускую мову п'есы рускіх пісьменнікаў («Мяцеж» Д. Фурманова, «Разлом» Б. Лаўранёва і інш.). Спробы беларускай інтэлігенцыі выказацца за неабходнасць развіцця беларускага тэатра на аснове нацыянальнай літаратуры прывялі да прыняцця 17 снежня 1928 г. ЦК КП(б)Б пастановы «Пра вынікі дыскусіі па тэатральных пытаннях». У ёй было заяўлена пра недапушчэнне адмежавання беларускай культуры ад культур іншых нацыянальнасцей СССР, у першую чаргу ад рускай культуры.

Рэзка змянілася стаўленне да інтэлігенцыі. Афіцыйнай палітыкай стала барацьба з яе лепшай нацыянальна свядомай часткай, якая выступала супраць партыйнага дыктату. Пасля арышту паэта У. Дубоўкі былі забаронены для выканання раманы М. Равенскага на яго вершы. За правядзенне палітыкі беларусізацыі быў зняты з пасады старшыні ўрада БССР Іосіф Адамовіч. Абвінавачванням і праследаванням былі падвергнуты прэзідэнт Акадэміі навук БССР Усевалад Ігнатоўскі і першы старшыня Рады народных камісараў БССР Зміцер Жылуновіч. Наогул, больш за 800 удзельнікаў беларускага нацыянальнага руху 1917—1924 гг. былі рэпрэсаваны. У першую чаргу пацярпелі рээмігранты — тыя, хто паверыў бальшавікам і вярнуўся ў краіну з-за мяжы (Ф. Аляхновіч, У. Ластоўскі, А. Цвікевіч, М. Гарэцкі, В. Жылка і інш.).

Заходняя Беларусь у складзе Польшчы (1921—1939)

У выніку падпісання Рыжскага мірнага дагавора паміж Польшчай і Савецкай Расіяй 18 сакавіка 1921 г. заходнія беларускія тэрыторыі плошчай 98 815 км² з насельніцтвам звыш 3 млн чалавек, з якіх беларусаў было больш за палову, сталі часткай «другой Рэчы Паспалітай». Яны былі падзелены на чатыры ваяводства (Віленскае, Беластоцкае, Наваградскае і Палескае), 29 паветаў і гміны. Палякі называлі гэтыя тэрыторыі «крэсы ўсходнія», «паўночна-ўсходнія землі Польшчы», «Белопольшча», што падкрэслівала пазіцыю непрызнання беларускіх зямель як асобнай не толькі тэрытарыяльна-палітычнай, але і этнічнай адзінкі. Польскі ўрад, нягледзячы на Рыжскі дагавор, адмовіўся надаць для Заходняй Беларусі наваг абмежаваны статус культурна-нацыянальнай аўтаноміі.

У эканамічным плане Заходняя Беларусь была аграрным рэгіёнам. Большасць насельніцтва краю займалася сельскай гаспадаркай, пры гэтым звыш паловы зямель належала памешчыкам. Становішча працоўных таксама было складаным: пасля эканамічнага крызісу 1929—1933 гг. 46 % рабочых засталіся без працы. Адным з вынікаў непамернай эксплуатацыі народа і цяжкага сацыяльна-эканамічнага стану стаў масавы выезд за мяжу: за 1921—1939 гг. краіну пакінулі каля 120—150 тыс. чалавек; выхадцы з Беларусі пераязджалі ў Канаду, ЗША, краіны Заходняй Еўропы і Лацінскай Амерыкі.

Дыскрымінацыя беларусаў выявілася практычна ва ўсіх сферах жыцця. Зачыняліся навучальныя ўстановы з беларускай мовай навучання, мясцовыя настаўнікі замяняліся польскімі, скарачалася колькасць беларускіх бібліятэк, клубаў, чытальняў, выдавецтваў, а значыць, і выданняў: з 23 беларускіх газет і часопісаў у 1927 г. праз пяць год засталася толькі 8. Беларускую мову забаранялі ўжываць у дзяржаўных установах. Значна абмяжоўваліся і правы праваслаўных грамадзян, якім у адпаведнасці з указам «Аб стаўленні дзяржавы да польскай аўтакефальнай праваслаўнай царквы» (1938) было адмоўлена ў праве набываць зямлю.

Рэжым санацыі Ю. Пілсудскага (1926—1939) узмацніў сацыяльны, нацыянальны і рэлігійны прыгнёт, што выклікала актывізацыю пратэснага руху ў Заходняй Беларусі і дзейнасць мноства нацыянальна-вызваленчых і рэвалюцыйных арганізацый. З іх самай буйной стала Беларуская сялянска-работніцкая грамада (БСРГ), якая за два гады існавання (1925—1927) пераўтварылася ў самую масавую палітычную арганізацыю сялян Еўропы. Аднак у другой палове 30-х гг., калі ў Еўропе шырылася фашысцкая пагроза, рэпрэсіўная палітыка польскіх улад прывяла да забароны дзейнасці большасці палітычных арганізацый.

Зместам нацыянальна-культурнай палітыкі польскіх улад на заходнебеларускіх землях была прымусовая паланізацыя і асіміляцыя мясцовага насельніцтва. Супраць гэтага выступіла Таварыства беларускай школы (ТБШ), якое існавала на працягу 1921—1937 гг. У розны час яго ўзначальвалі Б. Тарашкевіч, І. Дварчанін, Р. Шырма і інш. Адзін з напрамкаў дзейнасці Таварыства — стварэнне і выпуск новых падручнікаў: у віленскіх выдавецтвах выходзяць «Хрэстаматыя беларускай літаратуры XI ст. — 1905 год» М. Гарэцкага (1922), «Хрэстаматыя новай беларускай літаратуры (ад 1905 г.)» І. Дварчаніна (1927), падручнікі для беларускіх школ С. Рак-Міхайлоўскага, С. Паўлоўскага, беларускамоўныя часопісы і газеты («Маланка», «Шлях моладзі», «Беларуская крыніца» і інш.). Значная ўвага надавалася дзейнасці чытальняў і гурткоў самаадукацыі, адкрыццю навучальных устаноў.

Ужо ў канцы 20-х гг. пад націскам грамадскасці было адчынена 18 беларускіх школ. Ідэйным кіраўніком ТБШ стаў вучоны-філолаг, літаратар, аўтар «Беларускай граматыкі для школ» (1918) Браніслаў Тарашкевіч. Сапраўднымі асяродкамі беларускай мовы і культуры становяцца Беларускі інстытут гаспадаркі і культуры (1926—1936), беларускія гімназіі ў Навагрудку, Нясвіжы, Радашковічах, Клецку, Будславе, Вільні.

Яшчэ з канца XIX ст. Вільня стала цэнтрам беларускай культуры і навукі. Нягледзячы на складаня палітычныя і эканамічныя ўмовы, былі сярод нешматлікай беларускай інтэлігенцыі тыя, хто клапаціўся аб распаўсюджванні асветы. Таму натуральна, што гораду неабходна была беларуская сярэдняя школа.

Вялікі беларускі цэнтр асветы, які пазней назвалі гімназіяй, быў размешчаны ў гістарычным цэнтры горада каля Вострай брамы ў Базыльянскіх мурах. Варта адзначыць, што да ідэі заснавання беларускай сярэдняй школы ў Вільні станоўча аднесліся як нямецкая ўлада і Літоўская Тарыба (Савет), так і Часовы рабоча-сялянскі ўрад В. Міцкявічуса-Капсукаса. 1 лютага 1919 г. пачаліся заняткі. Да гэтага часу існавалі толькі дзве беларускія гімназіі — у Будславе і Слуцку. Каб атрымаць адукацыю ў роднай беларускай установе, дзеці прыязджалі здалёк. Для іх пры гімназіі дзейнічаў інтэрнат. Асноўная частка вучняў — гэта дзеці беларускіх сялян, аднак у гімназію паступалі і навучэнцы са змешаных сем'яў: беларуска-яўрэйскіх і беларуска-рускіх.

Галоўнымі мэтамі дзейнасці Віленскай беларускай гімназіі з'яўлялася захаванне беларускай нацыянальнай самабытнасці, выхаванне патрыятычных пачуццяў, развіццё роднай мовы, пашырэнне дэмакратычных і гуманістычных поглядаў. Навучальная ўстанова славілася сваім высокім узроўнем адукацыі; прыярытэтным быў патрыятычны кірунак выхавання вучняў. Пры гімназіі выдаваліся часопісы, драматычная секцыя арганізавала спектаклі і пастаноўкі, вучні музычнай секцыі рыхтавалі выступленні вучнёўскага хору. З 1926 / 1927 навучальнага года пачаў дзейнічаць вучнёўскі духавы аркестр пад кіраўніцтвам Р. Шырмы. 14 лютага 1921 г. выйшаў першы нумар часопіса «Маладое жыццё», мэтай якога было «гартаванне маладых беларускіх сіл на змаганне за духоўнае адраджэнне Беларусі і закліканне ў свае рады новых байцоў за гэтую ж ідэю».

Пад кіраўніцтвам тагачаснага інспектара гімназіі М. Красінскага ў 1921 г. распачала сваю дзейнасць драматычная майстэрня, дзе паступова выходзіліся маладыя тэатральныя сілы. Пазнейшымі яе кіраўнікамі былі А. Міхалевіч і Л. Радзевіч. Мэтай арганізацыі з'яўлялася папулярызацыя беларускай тэатральнай культуры ў Заходняй Беларусі, стварэнне асновы для прафесійнага тэатра. У яе склад адразу ўвайшлі 25 вучняў. Чыталіся лекцыі па гісторыі тэатра, па міміцы, грыву і інш. Спектаклі ставіліся не толькі ў Вільні, але і ў вёсках і заўсёды вызначаліся аншлагамі. Рэпертуар акрэсліваўся вострай сацыяльнай накіраванасцю: «Раскіданае гняздо» Я. Купалы, «У зімовы вечар» паводле Э. Ажэшкі, «Апошняе спатканне» У. Галубка. Асабліва папулярнымі былі пастаноўкі на аснове твораў Ф. Аляхновіча («Страхі жыцця», камедыя «Шчаслівы муж»), Я. Купалы («На папасе», «На куццю», «Адвечная песня»), «Кветка-папараць» К. Буйло, «Жаніцьба» М. Гогаля (пераклад Н. Арсеньвай). У склад драматычнай майстэрні можна было трапіць толькі пасля паспяховай здачы экзамену. Многія вучні былі заняты ў духавым і струнным аркестрах. А ў 1926—1928 г. Я. Драздовіч наладзіў мастацкую майстэрню.

На пачатку 1920-х гг. зарадзіўся хор Віленскай беларускай гімназіі. Першым яго кіраўніком стаў настаўнік спеваў А. Згірскі, вясной 1922 г. яго змяніў настаўнік Б. Стэповіч. Але найбольшага росквіту хор беларускай гімназіі дасягнуў у час кіраўніцтва ім Р. Шырмам, беларускім грамадскім і музычным дзеячам. Шырма, які працаваў з 1926 г. выкладчыкам спеваў у гімназіі і выхавателем у інтэрнаце, зусім па-іншаму падыхоў да арганізацыі хору. Калектыў шмат зрабіў для папулярызацыі беларускай народнай песні. Тагачаснае кіраўніцтва гімназіяй гарача падтрымала культываванне нацыянальнага песеннага фальклору. Першы «Вечар славянскай песні» гімназія паспяхова правяла пад акампанемент кампазітара К. Галкоўскага ў 1928 г., пасля чаго хор атрымаў вядомасць ва ўсіх заходнебеларускіх землях. Хор выступаў з канцэртамі не толькі ў сценах гімназіі, яго

запрашалі на радыё, розныя святочныя мерапрыемствы. Гэта была своеасаблівая візітная картка беларускай музычнай культуры, якой можна ганарыцца па праву.

Каб спыніць антыўрадавыя і прасавецкія настроі моладзі ў Віленскай беларускай гімназіі, польскія адміністрацыйныя школьныя ўлады з 1930 г. пачалі браць гімназію пад сваю апеку. Так, з 1932 г. яе з прыватнай зрабілі дзяржаўнай, дакладней, беларускім філіялам польскай дзяржаўнай гімназіі імя Ю. Славацкага. Праца ў межах філіяла — гэта было ўсё, што польскі санацыйны ўрад дазволіў беларусам Польшчы. Дзяржаўным стаў і інтэрнат. Але і філіял здаваўся польскім уладам небяспечным. У 1936 г. школьныя ўлады забараняюць карыстацца беларускаму філіялу яго памяшканнем і пераводзяць у іншае, не прыстасаванае для адукацыі месца. Адначасова пачалася ліквідацыя старэйшых класаў гімназіі і паланізацыя школы — перавод многіх прадметаў на польскую мову выкладання.

Адмоўна аднеслася да дзейнасці Віленскай беларускай гімназіі і савецкае кіраўніцтва БССР. Яно лічыла, што дзеці выходзяць у ёй будучымі нацыяналістамі і ворагамі савецкага ладу жыцця.

Наглядзячы на тое, што беларусы, яўрэі, рускія, украінцы, літоўцы, іншыя этнічныя супольнасці не атрымалі ў Заходняй Беларусі магчымасці для паўнапраўнага нацыянальна-культурнага развіцця, у розных відах мастацтва былі дасягнуты пэўныя поспехі:

- у літаратуры, у паэтычным жанры, актыўную грамадзянскую пазіцыю занялі М. Танк, В. Таўлай, М. Засім; рамантызмам і лірызмам прасякнуты творы Н. Арсеньвай, К. Сваяка, У. Жылкі; пэўных вынікаў дасягнулі М. Васілёк, Б. Тарашкевіч, М. Машара, Я. Драздовіч, П. Сергіевіч, Я. Горыд;

- выяўленчае мастацтва вызначаецца касмічнымі, гістарычнымі і сімволіка-алегарычнымі карцінамі Я. Драздовіча, бытавымі палотнамі М. Сеўрука і П. Сергіевіча, партрэтамі і пейзажамі Г. Семашкевіча, карыкатурамі Я. Горыда;

- архітэктура прадстаўлена, у асноўным, культурамі пабудовамі, якія ў большасці размяшчаюцца ў сельскай мясцовасці і па-сапраўднаму з'яўляюцца шэдэўрамі драўлянай архітэктуры;

- тэатральнае мастацтва выявілася дзейнасцю стацыянарных і вандроўных тэатраў, драматычных гурткоў, студый, тэатральных школ.

Значны ўклад у прапаганду беларускага фальклору зрабілі Р. Шырма, які выдаў зборнік «Беларускія народныя песні» (Вільня, 1929), і яго аднадумцы — Г. Цітовіч, оперны спявак і выканаўца народных беларускіх песень М. Забэйда-Суміцкі, кампазітары Л. Раеўскі і К. Галкоўскі.

Галерэя Канстанцін Галкоўскі

Канстанцін Галкоўскі (Констанцінас Галкаускас) (1875, Расія — 1963, Вільнюс) — вядомы кампазітар, дырыжор, педагог, выпускнік Пецябургскай кансерваторыі па класу кампазіцыі М. Рымскага-Корсакава і А. Глазунова. З 1908 г. займаўся педагогічнай дзейнасцю ў Вільні: выкладаў у музычнай вучэльні, якая існавала пры Рускім музычным таварыстве, у гімназіі імя Вітаўта Вялікага, у рускай гімназіі імя А. С. Пушкіна.

З таленавітай моладзі арганізаваў першы ў краі сімфанічны аркестр, з якім выступаў як дырыжор і лектар. Асабліва папулярнымі былі летнія канцэрты аркестра ў Бернардынскім садзе. У студзені 1922 г. К. Галкоўскі быў абраны членам літаратурна-артыстычнай секцыі Вільнюскага рускага таварыства, выступаў у друку з артыкуламі, прысвечанымі юбілеям



знакамітых музыкантаў (С. Манюшкі, Л. Бетховена, В. А. Моцарта, М. Мусаргскага і інш.), канцэртаў і артыстычным вечарам.

Праца з моладзю натхняла да музычнай творчасці, вынікам якой сталі аперэта «Шчаслівы кароль», тры балеты для дзяцей (1934), якія ў 1935—1937 гг. былі пастаўлены сіламі навучэнцаў гімназіі імя Вітаўтаса Вялікага.

Сяброўства з музыкантам, фалькларыстам Рыгорам Шырмам паўплывала на яго цікавасць да народнай песні. Кампазітар творча апрацоўваў рускія, беларускія, польскія і яўрэйскія народныя песні. Ён аўтар рамансаў і вакальных ансамбляў на вершы А. Пушкіна, А. Міцкевіча, А. Блока, К. Бальмонта, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Танка, двух буйных твораў — харавых сюіт «Дуда» і «Кханне».

Вакол К. Галкоўскага ў Вільні сканцэнтравалася група прыхільнікаў царкоўнай музыкі (каталіцкай традыцыі), у якую ўваходзілі архімандрыт Ф. Абрантовіч, ксёндз А. Станкевіч, а таксама хормайстар, аўтар вакальных твораў і збіральнік беларускамоўных кантаў А. Стаповіч.

У Савецкай Літве выкладаў кампазіцыю студэнтам кансерваторыі, пісаў творы (сімфонія «Масква», Струнны квартэт; 1945—1948). У сувязі з 70-годдзем кампазітара было прысвоена званне заслужанага дзеяча мастацтваў, а да 80-годдзя — званне народнага артыста Літоўскай ССР.

Цесна злучаны з развіццём заходнебеларускай музычнай культуры і лёс А. Шыдлоўскага.

Галерэя Аляксандр Шыдлоўскі

Аляксандр Канстанцінавіч Шыдлоўскі (1911, Мінскі р-н — 2002, Гродна) — беларускі культурны дзеяч, кампазітар, заслужаны дзеяч культуры БССР (1960).

У час Першай сусветнай вайны сям'я Шыдлоўскіх апынулася ў Сібірску. Пасля вяртання ў 1921 г. юнак паступіў у Віленскую беларускую гімназію, дзе пазнаёміўся з беларускімі дзеячамі міжваеннага часу — Р. Шырмам, С. Паўловічам, М. Гарэцкім, А. Станкевічам. Там жа далучыўся да падпольнага беларускага камуністычнага руху, за што быў выключаны з навучальнай установы і неаднаразова арыштаваны польскімі ўладамі. У 1928 г. стаў у польскім Сейме інструктарам беларускага парламенцкага клуба «Змаганне». Праз нейкі час зноў быў арыштаваны і прыгавораны да 5 гадоў турмы.

Па вызваленні Шыдлоўскі жыў і працаваў рабочым у Варшаве, дзе ў 1938 г. разам са сваім братам Язэпам Урбановічам стварыў апошняю ў Польшчы легальную беларускую арганізацыю — Беларускае культурнае таварыства. У гэты час Шыдлоўскі пасябраваў з паэтам-падпольшчыкам М. Танкам, збіраў беларускія народныя песні, апрацоўваў іх, спяваў у беларускіх харах.

З 1940 г. ён — артыст Беларускага ансамбля песні і танца, а ў час Вялікай Айчыннай вайны — артыст хору Рыгора Шырмы: выступаў перад параненымі ў шпіталях, працаўнікамі тылу, ездзіў па фронтах. У 1950 г. Шыдлоўскі пераязджае ў Гродна. З 1951 г. ён настаўнічаў, а з 1960 г. — дырэктар Гродзенскага абласнога Дома народнай творчасці, на базе якога было створана некалькі харавых калектываў, у 1972—1996 гг. — вядучы спецыяліст там жа. Аўтар вядомых песень «Ой, ты, Нёман родны», «Песня пра Гродна», «Колькі ў небе зор», зборніка «Песні» (1964).

1939 г. кардынальна змяніў жыццё насельніцтва заходніх беларускіх зямель. 29 кастрычніка на Народным сходзе аднагалосна была прынята Дэкларацыя аб уваходжанні Заходняй Беларусі ў склад Савецкага Саюза і БССР, аб'яднанні беларускага народа ў адзіную дзяржаву. За кошт гэтага тэрыторыя БССР павялічылася на 100 тыс. км²,



а яе насельніцтва — на 4,7 млн чалавек; у лістападзе быў далучаны Віленскі край (6656 км² з 457 тыс. чалавек, з якіх літоўцаў было толькі 100 тыс.). Савецкі ўрад край перадаў Літве, прычым згоды пражываючых на гэтых землях ніхто не пытаў і нацыянальнага складу яго не ўлічваў. У канцы 1939 г. у Заходняй Беларусі быў уведзены новы адміністрацыйна-тэрытарыяльны падзел: вобласці, раёны, сельсаветы. Створаны 5 абласцей (Баранавіцкая, Беластоцкая, Брэсцкая, Вілейская, Пінская) і 101 раён.

У эканоміцы адбываліся сацыялістычныя пераўтварэнні. У лістападзе — снежні 1939 г. пачалася нацыяналізацыя прамысловых прадпрыемстваў. Адначасова пашыраліся існуючыя прадпрыемствы, будаваліся новыя фабрыкі і заводы. У сельскай вытворчасці ствараліся калектывныя гаспадаркі, але ўлады не пайшлі па шляху масавай прымусовай калектывізацыі, як гэта адбывалася ва Усходняй Беларусі.

Сістэма адукацыі была пераведзена на родную мову: з 5643 школ большасць былі беларускамоўнымі, а ў астатніх дзеці вучыліся на рускай, польскай, яўрэйскай або літоўскай мовах. Былі адчынены 4 ВНУ і 25 вучылішчаў (педагагічных, медыцынскіх) і тэхнікумаў. На беларускай, польскай мовах сталі выдавацца газеты, адкрыліся 5 драматычных тэатраў і 100 кінатэатраў, 220 бібліятэк, фонд якіх склалі 446 тыс. кніг. Улічваліся і нацыянальныя асаблівасці заходняга рэгіёна.

Усе гэтыя пазітывныя змены праходзілі на фоне знішчэння беларускай нацыянальнай інтэлігенцыі. Першыя арышты пачаліся ўжо восенню 1939 г., а ў 1940—1941 гг. была праведзена масавая дэпартацыя жыхароў Заходняй Беларусі: па афіцыйных звестках, у яе ходзе пацярпела каля 150 тыс. чалавек, з якіх каля 120 тыс. былі вывезены ў Сібір. Сярод дэпартаваных ва ўсходнія і паўночныя раёны Савецкага Саюза былі асаднікі, работнікі лясной аховы, члены іх сямей, арыштаваныя раней паліцэйскія, жандары, фабрыканты, памешчыкі, асобы, якія не жадалі прымаць савецкае грамадзянства, і інш.

Мікалай Мікалаевіч Чуркін
(1869, Джэалал-Аглы, Грузія — 1964, Мінск)



*Заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1940),
народны артыст БССР (1949).*

*Узнагароджаны двума ордэнамі Працоўнага Чырвонага Сцяга
(1949, 1955), ордэнам «Знак Пашаны» (1940), медалямі.*

Асноўныя творы

Сцэнічныя творы:

оперы:

- «Вызваленне працы», лібрэта П. Шастакова (1922);
- «Рукавічка» (радыёопера для дзяцей), лібрэта Л. Варанковай у перакладзе на беларускую мову Э. Агняцвет (1941);
- «Раскіданае гняздо» ў клавiры, лібрэта А. Астрэйкі і М. Скібнеўскага па аднайменнай п'есе Я. Купалы (1959);

музычныя камедыі:

- «Кок-сагыз», лібрэта А. Жаўрука і А. Ушакова (1939);
- «Песня Беразіны», лібрэта В. Барысевіч і К. Цітова (1947).

Аркестравыя творы:

для сімфанічнага аркестра:

- 3 сімфаньеты (1925, 1949, 1955);
- 2 сюіты (1940, 1951);
- сюіта «Памяці Вялікай Айчыннай вайны» (1944);
- Танцавальная сюіта (1950);
- 2 мініяцюры (1936);
- вальс «Зялёны дубочак» (1950), Полька для двух ксілафонаў і аркестра (1950);

для духавога аркестра:

- Сюіта ў 4-х частках, Марш на тры грузінскія народныя тэмы (1889);
- Урачысты марш (1900);
- Марш у гонар 30-годдзя БССР (1948);

для аркестра беларускіх народных інструментаў:

- 3 сюіты (1945, 1951, 1955);

- сюіта «Мары аб Палессі» (1953);
- уверцюра «Памяці Янкі Купалы» (1952);
- вальс «Перапёлачка» (1950), полька «Партызанка» (1950), «Галубец» (1949), Рапсодыя (1952);
- 3 сюіты для секстэта домр (1945, 1950, 1952).

Камерна-інструментальныя творы:

11 струнных квартэтаў (1928, 1928, 1933, 1935, 1945, 1954, 1961, 1961, 1962, 1962, 1963);

для *фартэпіяна*:

- 10 п'ес для малодшых класаў музычных школ (1957);
- Мазурка (1960);

для *скрыпкі з фартэпіяна*:

- Саната (1953);
- Ронда (1960);
- Песня без слоў (1961);
- 2 п'есы («Цярэшка» і «Калыханка», 1957).

Вакальныя творы:

- песні на словы Я. Купалы, Я. Коласа, А. Ушакова, А. Ставера, Э. Агняцвет, А. Пракоф'ева, А. Астрейкі, К. Крапівы, М. Танка;
- творы для хору, для голасу з фартэпіяна.

Апрацоўкі народных песень:

беларускія, грузінскія, армянскія, азербайджанскія, таджыкскія, літоўскія, польскія народныя песні і танцы для голасу з фартэпіяна, хору, фартэпіяна, баяна, скрыпкі, секстэта домр, аркестра беларускіх народных інструментаў, сімфанічнага аркестра.

Прыкладная музыка:

- да драматычных спектакляў «Раскіданае гняздо», «Рускія людзі», «Рэпка»;
- да дзіцячай феерыі «Пераўтварэнне кроплі дажджу».

Зборнікі, вучэбныя дапаможнікі, запісы:

- 3 зборнікі беларускіх народных песень і танцаў (1910, 1949, 1959);
- «Нотная азбука», «Некоторые парады вывучэнцам спеваў», «Дапаможнік для класных спеваў», «Самавучыцель для сяміструннай гітары»;
- запіс больш за 3000 песень розных народаў.

Асноўныя даты жыцця і творчасці

М. Чуркін нарадзіўся 22 мая 1869 г. у мястэчку Джэалал-Аглы ў былой Тыфліскай губерні (зараз гэта горад Сцепанаван у Арменіі) у сям'і беззямельнага селяніна. Пасля смерці бацькі рос пад наглядам айчыма, былога палкавога дзячка, удзельнічаў у царкоўных спевах.

1881—1885 гг. — вучоба ў Тыфліскай ваенна-фельчарскай школе, удзел у царкоўным хоры і духавым аркестры. Першыя вопыты ў выяўленчым мастацтве. Юнацкія музычныя творы, высокая ацэнка іх П. Чайкоўскім і А. Рубінштэйнам.

1885 г. — праца выхавальнікам і кіраўніком вучнёўскага духавога аркестра.

1888 г. — паступленне на другі курс Тыфліскага музычнага вучылішча, у клас духавых медных інструментаў. Сяброўскія адносіны паміж М. Чуркіным і дырэктарам — маладым кампазітарам М. Іпалітавым-Іванавым, якія вызначылі далейшы творчы шлях пачынаючага музыканта. Першыя запісы народных песень — грузінскіх і армянскіх.

1892—1903 гг. — праца ў Баку выкладчыкам музыкі, кіраўніком музычных гурткоў. Самастойнае вывучэнне фартэпіяна і смычковых інструментаў: скрыпкі, віяланчэлі, кантрабаса. Заняткі сольнымі спевамі ў італьянскага педагога-спевака Ратціля. Выданне дапаможніка «Нотная грамата». Стварэнне аднаактовых дзіцячых музычных інсцэніровак «Залатыя яблычкі» і «Гусі рымскія» (на словы І. Крылова). Заканчэнне завочнага чатырохгадовага курса ў Пецябургскай акадэміі мастацтваў, атрыманне вышэйшай адукацыі і прафесіі выкладчыка малявання.

1903 г. — пераезд у Коўна (Каўнас) з-за адмоўнага ўплыву клімату, праца ў рамесным вучылішчы выкладчыкам малявання і чарчэння, потым музычных прадметаў, знаёмства з народнай творчасцю.

1905 г. — актыўная праца з фальклорам у Вільні, падтрыманая знаёмствам з вядомым этнографам Я. Раманавым: апублікаванне 53 народных песень і танцаў, запісаных і апрацаваных М. Чуркіным, у сёмым выпуску «Беларускага зборніка» Я. Раманава (1910); запіс больш за 500 беларускіх народных песень.

1914 г. — пераезд у Бранск з пачаткам Першай сусветнай вайны, потым у Мсціслаўль, праца ў настаўніцкай семінарыі выкладчыкам музыкі, спеваў і малявання. Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі — кіраванне рабочай і чырвонаармейскай самадзейнасцю, стварэнне з мясцовых музыкантаў духавога аркестра, самадзейнага хору з рабочых і служачых, адраджэнне музычнай школы. Узнагароджанне каштоўнымі падарункамі, у тым ліку піяніна. Збіранне ў навакольных вёсках народных песень (сабраў каля 300).

1922 г. — пачатак кампазітарскай дзейнасці. Стварэнне оперы «Вызваленне працы», пастаноўка ў Мсціслаўле сіламі самадзейнасці з удзелам прафесійных артыстаў і музыкантаў пад кіраўніцтвам аўтара, у змененай рэдакцыі — у Магілёве; прэм'ера адбылася 9 лістапада 1924 г. у Магілёўскім драматычным тэатры (дырыжор Я. Пеўзнер, рэжысёр М. Анчараў, мастак М. Чуркін).

1924—1933 гг. — выкладанне музыкі, спеваў і методыкі ў Магілёўскім педагогічным тэхнікуме, праца ў вайсковых часцях, у Саюзе работнікаў асветы. Працяг кампазітарскай дзейнасці: Папуры з беларускіх песень для малога аркестра, 2 уверцюры, 2 струнныя квартэты, упершыню выкананыя Дзяржаўным квартэтам імя Вільёма і запісаныя на пласцінку; каля 20 песень на словы Я. Купалы і 30 — на словы Я. Коласа. Пospех сімфаньеты «Беларускія карцінкі», якая адыграла ролю першапачатковага звяна беларускай сімфанічнай музыкі.

1935 г. — выхад на пенсію, пераезд у Мінск. Стварэнне аднаактовай радыёоперы для дзяцей «Рукавічка», якая была запісана на радыё ў 1948 г. у выкананні салістаў Беларускага радыё і тэатра оперы і балета, хору Беларускага радыё і аркестра Беларускай дзяржаўнай філармоніі (дырыжор Т. Каламіцава). Пастаноўка музычнай камедыі ў 3-х дзеях «Коксагыз» сіламі мастацкай самадзейнасці ў г. Горкі ў дні стогадовага юбілею Горацкай сельскагаспадарчай акадэміі (дырыжор З. Шапіра, рэжысёр І. Аркадзьеў). Сістэматызацыя і падрыхтоўка да друку фальклорных запісаў.

1940 г. — прысваенне звання «заслужаны дзеяч мастацтваў БССР», узнагароджанне ордэнам «Знак Пашаны».

1941—1945 гг. — **эвакуацыя ў Таджыкістан**, у Ленінабад, запіс каля 50 народных мелодый, стварэнне на іх аснове музыкі да п'есы «Легенда аб Мухамедзі».

1945 г. — **вяртанне ў Мінск, працяг творчай працы**: музычная камедыя «Песня Беразіны», уверцюра «Памяці Янкі Купалы», музыка да спектакляў «Раскіданае гняздо» і «Рэпка», 2 харэаграфічныя сюіты, Пяты струнны квартэт і інш. Удзел у фальклорных экспедыцыях. Пастаноўка музычнай камедыі ў 3-х дзеях «Песня Беразіны» Беларускаім дзяржаўным тэатрам музычнай камедыі ў г. Бабруйску (дырыжор Ю. Бельзацкі, рэжысёр Д. Джусто, мастак О. Марыкс).

1949 г. — **прысваенне звання «народны артыст БССР»**. Выхад зборніка запісаных Чуркіным беларускіх песень і танцаў. Заканчэнне ў клавiры оперы «Раскіданае гняздо» па аднайменнай п'есе Я. Купалы да свайго 90-гадовага юбілею.

М. М. Чуркін памёр **27 снежня 1964 г.** ва ўзросце 95 гадоў і пахаваны ў Мінску.

Імя Чуркіна прысвоена школе мастацтваў і Рэспубліканскаму фестывалю мастацтваў у Мсціслаўлі.

?

1. Назавіце падзеі жыцця М. Чуркіна, якія вызначылі яго захапленне фальклорам.
2. Выявіце ролю Чуркіна-фалькларыста.
3. Ахарактарызуйце дзейнасць кампазітара па развіццю самадзейнай творчасці ў Беларусі.

Характарыстыка творчасці

М. Чуркін — шматгранная асоба, якой уласціва рознабаковасць інтарэсаў: выканаўца (спявак, скрыпач, дырыжор), педагог, кампазітар, фалькларыст-этнограф і разам з тым — мастак-жывапісец.

Творчасць М. Чуркіна ў поўнай меры адпавядала галоўнаму кірунку развіцця савецкай музыкі — сацыялістычнаму рэалізму. Аб гэтым сведчыць і вобразны мір яго твораў, які ўвабраў тэмы працы савецкага чалавека, вясковага жыцця, гісторыі Беларусі (рэвалюцыйная тэматыка, уз'яднанне Беларусі, антыфашысцкія песні ў гады Вялікай Айчыннай вайны), лірычныя матывы, вобразы дзяцінства. Вялікі знаток паэзіі, М. Чуркін пісаў музыку на творы Я. Купалы і Я. Коласа, П. Броўкі і М. Танка, К. Крапівы і К. Кірэенкі, А. Астрэйкі і А. Русака, іншых беларускіх паэтаў.

Разнажанравасць творчасці М. Чуркіна абумоўлена яго дзейнасцю як фалькларыста, збіральніка і знаўцы беларускага фальклору. Значны адбітак пакінула таксама пераламленне ў яго творах традыцый рускай кампазітарскай школы: М. Чуркін быў асабіста знаёмы з М. Іпалітавым-Іванавым, П. Чайкоўскім, А. Рубінштэйнам, А. Арэнскім. Вывучэнне беларускага фальклору, яго інтанацыйнай прыроды, рытмічных і ладавых асаблівасцей вызначылі кантыленны, лірычны характар, выразнасць мелодыкі М. Чуркіна. Валоданне кампазітарскай тэхнікай, успрынятай у гады адукацыі, дазволіла ўвесці беларускія народныя мелоды ў рамкі класічнага формаўтварэння, прыёмаў развіцця тэматызму.

Сімфаньета № 1 «Беларускія карцінкі» Сі-бемоль мажор
у 4 частках для сімфанічнага аркестра (1925)
(пераклад для аркестра беларускіх народных інструментаў)

Сімфанічная музыка ў творчасці Чуркіна займала значнае месца. Сімфаньета № 1 «Беларускія карцінкі» (1925) — першы беларускі сімфанічны твор, які паклаў пачатак жанраваму сімфанізму. Беларускай «Камарынскай» назваў твор ва ўспамінах Яўген Цікоцкі.

Задума сімфаньеты склалася ў кампазітара не адразу, хаця менавіта такі яе змест, такая стылістыка шмат у чым прадвызначыліся характарам грамадскага жыцця, з’явамі музычнай культуры Беларусі таго часу. Сімфаньета стваралася ў 1920-я гг., калі Чуркін працаваў у Мсціслаўлі і актыўна займаўся збіраннем фальклору. За час знаходжання там ён сабраў у навакольных вёсках каля 300 народных песень. Пазней апублікаваныя песні былі выкарыстаны ў творах многіх беларускіх кампазітараў, у тым ліку і самога Чуркіна. Так, у сімфаньеце ён звярнуўся да мелодый 16 беларускіх народных песень, якія апрабаваў у ранейшых творах (Першым струнным квартэце, Фартэпіянным квінтэце і Фартэпіянным трыа, Папуры з беларускіх песень для малога складу аркестра).

Упершыню сімфаньета прагучала ў 1928 г. у Магілёве, куды Чуркін быў пераведзены ў якасці выкладчыка музыкі Магілёўскага педагагічнага тэхнікума. Яе выконваў аб’яднаны аркестр музычнай школы, кінатэатра і драматычнага тэатра; дырыжыраваў аўтар. Твор атрымаў прызнанне слухачоў і гучаў на дэкадах беларускага мастацтва і літаратуры ў Маскве (1940, 1955). Па ўспамінах Я. Цікоцкага, у канцы 1930-х гг. у якасці твора беларускага аўтара сімфаньета была ўключана ў праграму аднаго з канцэртаў вядомага нямецкага дырыжора Георга Себасцяна, які адбыўся ў Мінску. Сачыненне выконвалася разам з творамі сусветнай класікі — Пятай сімфоніяй Чайкоўскага, уверцюрамі Бетховена.

Сімфаньета была перакладзена І. Жыновічам для аркестра беларускіх народных інструментаў. Менавіта ў гэтым выглядзе і быў зроблены аудыязапіс твора.

Па задуме аўтара і характару музычнай драматургіі сімфаньета — узор жанравага сімфанізму, дзе ўвасабляюцца замалёўкі народнага жыцця. Твор праграмны, мае назву «Беларускія карцінкі». Праграмнасць дастаткова поўна раскрываецца праз змест выкарыстаных народных песень. Так, у трох першых частках сімфаньеты ўвасабляюцца вобразы дарэвалюцыйнай Беларусі. Жыццярэдасная, дзейсная музыка фіналу выклікае асацыяцыі з савецкай рэчаіснасцю. Змест выкарыстаных народных песень дазваляе зрабіць выснову, што вобразы сімфаньеты злучаны са светапоглядам беларускай жанчыны.

Музычная драматургія сімфаньеты нескладаная, схематычная, абумоўлена характарам народна-песеннага матэрыялу, яго вобразамі. Твор складаецца з 4 частак:

I частка — экспазіцыя кантрастных вобразаў, супастаўленне бытавых сцэн. Цытаванне беларускіх народных лірычных песень: «Расплакаўся малады юнак», «Да з зялёнага гаю» (уступ), «Ужо я ўстану раненька» (ГП), «Ой, не кукуй, зязюленька, рана» (ПП), «Дзіця маё дарагое пайшло замуж маладое» (ЗП);

II частка — лірычны цэнтр твора, разважанне пра сумны жаночы лёс. Цытаванне беларускіх народных песень: «Адалі мяне далёка» (сямейна-абрадавая), «Адалі мяне, забылі мяне» (вясельная), «Ты, зязюля, не кукуй» (карагодная);

III частка — гарэзлівае скерца, бытавыя сцэнкі жыцця. Цытаваныя песні: «Ішла, пайшла сівая свіння» (жартоўная), «Скача, скача верабей» (карагодная), «А ў бары сасна калыхалася» (жаночая балада);

IV частка — жыццярдасны фінал. Цытаванне беларускіх народных песень: «Пайшоў Ясь на лужок» (карагодная, ГП), «А ў бары, бары» (рэкруцкая, ПП), «Ой, прала б я кудзельку» (жартоўная, ЗП), «Я ўчора млада», «У майго браціткі бяседачка была» (сямейна-абрадавыя, тэмы цэнтральнага эпизоду).

Разгледзім больш падрабязна кожную з гэтых частак.

I частка (*Allegro moderato*, *Сі-бемоль мажор*, санатная форма з уступам)

Невялікі *ўступ* (*Andante sostenuto*) задае апавядальны тон усяму далейшаму выкладанню. Асноўная тэма мае тужлівы характар, заснавана на народнай песні «Расплакаўся малады юнак». Ёй папярэднічае трывожная папеўка валторн, якой адказвае больш спакойна і павольна струнная група аркестра. Народная песня, якая гучыць у партыі габоя, блізкая па характару да плачаў. Кантрапунктам да яе ўводзіцца тэма народнай песні «Да з зялёнага гаю», што мае зусім іншы склад; у ёй падкрэсліваюцца дэкламацыйныя фразы з выразнымі інтанацыямі.

Экспазіцыя. Музыка ГП (*Allegro moderato*) энергічная, імклівая, з адценнем танцавальнасці, насычаная ўнутранай дынамікай, заснаванай на рытмічнай і структурнай паўторнасці. Яе тэма — цытата народнай песні «Ужо я ўстану раненька» — сваім жыццесцярджалым характарам уносіць новае эмацыянальнае адценне, кантрастнае вобразам уступу.

ПП (Фа мажор) — цудоўная па прыгажосці і выразнасці народная песня «Ой, не кукуй, зязюленька, рана», утварае адзін з самых натхнёных вобразаў сімфаньеты. Песня праводзіцца цалкам; кампазітар тонка і беражліва аркеструе лірычную тэму, вар’іруючы суправаджэнне пры двухразовым яе правядзенні — спачатку скрыпкамі, а потым габоём.

Тэма ЗП (народная песня «Дзіця маё дарагое пайшло замуж маладое»), характар якой блізкі да ГП, таксама ўключае танцавальны элемент, што для самой народнай песні не ўласцівы.

Невялікая па памерах *распрацоўка* не вылучаецца складанасцю і напружанасцю развіцця. Кампазітар вычляняе з ГП адну папеўку і распрацоўвае яе па тыпу фугата.

Рэпрыза пачынаецца на кульмінацыі: больш насычаная фактура, моцная дынаміка.

II частка (*Andante sostenuto*, *соль мінор*, складаная трохчасткавая форма)

Тэматычны матэрыял гэтай часткі заснаваны на напевах трох народных вясельных песень: «Адалі мяне далёка», «Адалі мяне, забылі мяне», «Ты, зязюля, не кукуй». Яны блізкія паміж сабой не толькі па жанрава-тэматычных прыметах, але і па настрою. Гэта дае магчымасць сумяшчаць тэмы, аб’ядноўваць папеўкі розных тэм.

Цалкам жа эмацыянальны настрой музыкі гэтай часткі ўспрымаецца як цяжкі ўспамін пра мінулае. Тэмы ўражваюць глыбінёй выказаных у іх пачуццяў; складаецца драматычны вобраз, багаты на эмацыянальныя нюансы. Широкае ўжыванне падгалоскавай поліфаніі і прыёмаў, якія імітуюць народнае шматгалоссе, узбагачаюць тэмы, робяць іх больш яркімі, ёмістымі па зместу.

III частка (*Allegro*, *Сі-бемоль мажор*, складаная трохчасткавая форма)

Для замалёўкі бытавых сцэнак сялянскага жыцця Чуркін выкарыстоўвае напевы вобразна кантрастных народных песень «Ішла, пайшла сівая свіння», «Скача, скача верабей», «А ў бары сасна калыхалася».

Крайнія часткі пабудаваны на дзвюх блізкіх па настрою тэмах, у якіх падкрэсліваецца танцавальны імклівы характар. У далейшым на іх аснове раскрываюцца рэльефныя яскравыя музычныя вобразы. Варыяцыйнасць у іх развіцці таксама адпавядае характару драматургіі.

Трыя скерца ўносіць вобразны кантраст, акцэнтуюцца жаночая боль. Кампазітар цытуе баладную жаночую песню «А ў бары сасна калыхалася», якая няспешна гучыць у габоа.

IV частка (Allegro, Сі-бемоль мажор, ронда-саната з лірычным цэнтральным эпізодам)

Захапляючая музыка фіналу сімфаньеты — жанравая замалёўка народнай весялосці. Кампазітар выкарыстоўвае 5 народных песень.

У аснове ГП (Сі-бемоль мажор — соль мінор) — народная карагодная песня «Пайшоў Ясь на лужок». Арыгінальны тып правядзення тэмы па прынцыпу антытэзы, калі магутнае туці аркестра супрацьпастаўляецца лёгкаму, празрыстаму гучанню струнных інструментаў без кантрабасаў, утварае выразны эффект, надае вобразу незвычайнае адценне:

М. Чуркін. Сімфаньета «Беларускія карцінкі». IV ч., ГП



Пранікнёная музыка ПП (рэ мінор, першы эпізод у ронда) заснавана на рэкруцкай песні «А ў бары, бары». Напеў песні быў некалькі зменены кампазітарам: падкрэслена шырата выказвання, яе лірычнае нападуненне. Першапачаткова тэма гучыць стрымана, у працэсе развіцця становіцца ўсё больш светлай:

М. Чуркін. Сімфаньета «Беларускія карцінкі». IV ч., ПП



Завяршае экспазіцыю ЗП, заснаваная на жартоўнай народнай песні «Ой, прала б я ку-дзельку»:

М. Чуркін. Сімфаньета «Беларускія карцінкі». IV ч., ЗП



Затым паўтараецца першая тэма (ГП).

Цэнтральны лірычны эпізод фіналу ўносіць вобразны кантраст: ён больш спакойны і стрыманы па музыцы і рэльефна адцяняе крайнія раздзелы часткі. Трохчасткавую форму эпізода складаюць дзве блізкія народныя тэмы лірычнага характару — напевы песень «Я ўчора млада», «У майго браціткі бяседачка была». У інтанацыйны каркас першага

напеву ўключаны інтэрвал павялічанай секунды, незвычайны для беларускага народнага меласу і характэрны для ўсходніх культур:

М. Чуркін. Сімфаньета «Беларускія карцінкі». IV ч., цэнтральны эпізод



Абедзве тэмы гучаць на фоне сінкапіраванага асцінатнага суправаджэння.
Дынамізаваная рэпрыза вяртае тэмы экспазіцыі, якія гучаць урачыста.

Пасля «Літоўскай рапсодыі» М. Карловіча, «Беларускай сюіты» Л. Рагоўскага сімфаньета стала ўзорам твора, заснаванага цалкам на беларускім матэрыяле. Асобную папулярнасць атрымаў фінал сачынення, які ўспрымаецца як закончаны твор.



1. Якое месца займае сімфанічная музыка ў творчасці Чуркіна? Назавіце іншыя сачыненні ў гэтым жанры.
2. Як выкарыстанне вялікай колькасці фальклорнага матэрыялу звязана з жаданнем кампазітара быць зразумелым дэмакратычнай публікай?
3. Пазнаёмцеся з беларускімі народнымі песнямі, на якіх заснаваны асноўныя музычныя тэмы сімфаньеты, і зрабіце «сцэнарны план» развіцця ўвасобленых у ёй падзей.



Літаратура для чытання

1. Журавлев, Д. Большая дорога : народный артист БССР Н. Н. Чуркин : биограф. очерк / Д. Журавлев. — Минск, 1964.
2. Макарская, Д. Ля вытокаў беларускай кампазітарскай школы (да 135-годдзя М. М. Чуркіна) / Д. Макарская // Весці БДАМ. — 2004. — №. 5. — С. 103—105.
3. Сергиенко, Р. Николай Чуркин : из истории становления белорусской профессиональной музыки / Р. Сергиенко // Музыкальная культура Беларуси : находки і адкрыцці : матэрыялы Мірскіх навуковых чытанняў / склад. В. У. Дадзімава; Міністэрства культуры Рэсп. Беларусь, Мінскі аблвыканкам, Карэліцкі райвыканкам, заслужаны калектыў «Нацыянальны канцэртны аркестр Беларусі». — Мінск, 2009. — С. 20—26.

III этап, 1932—1959 гг.

Беларуская культура ў кантэксте агульных працэсаў савецкай культуры

Гісторыка-палітычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця грамадства

Адзін з найбольш складаных перыядаў у гісторыі краіны адметны падзеямі, вынікі якіх неадназначна тлумачацца сёння. Гэта значныя поспехі ў развіцці прамысловасці, сельскай гаспадаркі, якія былі дасягнуты на фоне палітычных рэпрэсій і калектывізацыі, аб'яднання Усходняй і Заходняй Беларусі, у ходзе Другой сусветнай вайны 1939—1945 гг. і пасляваеннага аднаўлення краіны.

Лёсавызначальным для 80 % насельніцтва зямнога шара стала ўварванне войскаў нацысцкай Германіі ў Польшчу 1 верасня 1939 г. Гэта не толькі паклала пачатак Другой сусветнай вайны, але і пацягнула за сабой адну з найбольш значных падзей у гісторыі беларускага народа — уз'яднанне Заходняй Беларусі з Савецкай Беларуссю. Адносна гэтага гістарычнага факта і яго наступстваў існуюць кардынальна процілеглыя меркаванні, але несумненна адно: 17 верасня 1939 г. адбылося аб'яднанне ў рамках адзінай дзяржавы ўсходнеславянскага народа — беларусаў.

22 чэрвеня 1941 г. фашысцкая Германія напала на Савецкі Саюз. На беларускіх землях быў уведзены акупацыйны рэжым, які прадугледжваў паэтапную каланізацыю і германізацыю захопленых тэрыторый, знішчэнне каля 75 % і «агерманьванне» 25 % беларусаў для выкарыстання іх як працоўнай сілы. На тэрыторыі Беларусі існавала каля 170 гета для ўтрымання яўрэяў і іх далейшага знішчэння. Акупанты арганізавалі на Беларусі сістэму лагераў і тураў для розных катэгорый зняволеных: было ўтворана каля 260 лагераў, буйнейшы — Трасцянец пад Мінскам, дзе нацысты знішчылі каля 206 500 чалавек.

26 лістапада 1944 г. войскі Беларускага фронту вызвалілі першы абласны цэнтр Беларусі — Гомель, з гэтага пачалося вызваленне ўсёй краіны.

Нягледзячы на тое, што ў гады вайны на тэрыторыі Беларусі дзейнічала каля 60 адносна буйных прадпрыемстваў, пераважна ў металапрацоўчай, лёгкай і харчовай прамысловасці, эканоміка практычна была зруйнавана: частка прадпрыемстваў была вывезена на ўсход, у тыл Чырвонай Арміі, частка — знішчана пры адступленні. Па заканчэнні ваенных дзеянняў жыццё паступова вярталася ў мірнае русла: галоўным для беларусаў стала аднаўленне прамысловасці, сельскай гаспадаркі, разбуранага жылога фонду, сістэмы аховы здароўя і культуры.

Падзеі культурнага жыцця ў 1932—1941 гг.

Спыненне беларусізацыі, якое пачалося ў канцы 20-х гг., умацнілася пасля XVI з'езда ВКП(б). Было абвешчана аб пачатку правядзення палітыкі зліцця моў і культур народаў СССР праз рэгуляваную дзяржавай русіфікацыю, згодна з якой у Беларусі:

- планамерна павялічваўся выпуск падручнікаў на рускай мове;
- зачыняліся беларускія, польскія і яўрэйскія школы;
- усе 22 вышэйшыя навучальныя ўстановы і амаль усе 95 тэхнікумаў БССР ужо да канца 1930-х гг. былі пераведзены на рускамоўную сістэму выкладання;
- у 1933 г. улады правялі рэформу беларускай мовы з мэтай збліжэння яе з рускай.

Такім чынам, у 30-я гг. у краіне стварылася сітуацыя, калі зварот да роднага слова мог быць нагодай для абвінавачвання ў нацыянал-дэмакратызме і каштаваць жыцця. Пад флагам барацьбы з беларускім нацыянал-дэмакратызмам пачаліся масавыя рэпрэсіі, ахвярамі якіх сталі перш за ўсё дзеячы культуры. У выніку былі знішчаны больш за 100 навуковых супрацоўнікаў Акадэміі навук БССР, амаль усе выкладчыкі Белдзяржуніверсітэта, супрацоўнікі Дзяржаўнага акадэмічнага вялікага тэатра і філармоніі. З 238 беларускіх літаратараў лёс быў міласцівы толькі для 20 чалавек. Загінулі Максім Гарэцкі, Уладзіслаў Галубок, Міхась Чарот, Алесь Дудар, Платон Галавач, Міхась Зарэцкі і інш. Прэзідэнт Акадэміі навук гісторык Усевалад Ігнатоўскі скончыў жыццё самагубствам, спроба самагубства была і ў Янкі Купалы. Такім чынам быў нанесены велізарны ўдар па беларускай культуры, працэс фарміравання нацыянальнай інтэлігенцыі фактычна спыніўся. Нацыя, абсалютная большасць якой па-ранейшаму складала сялянства, у чарговы раз страціла сваю культурную эліту.

Выхаванне падлеткаў і моладзі культурай было заменена ідэйна-палітычным і ваенна-патрыятычным праз сістэму разнастайных арганізацый (піянерскія атрады, камсамол). Была створана сістэма палітнавучання моладзі: тысячы палітшкол і гурткоў, лектарскія групы, якія прапагандавалі марксісцка-ленінскую тэорыю. Цэнтрамі культурна-асветніцкай работы сярод насельніцтва па-ранейшаму заставаліся дамы культуры, клубы, чытальні, масавыя бібліятэкі. Узрасла колькасць выдадзеных у рэспубліцы перыядычных выданняў: у 1940 г. выходзілі 252 газеты, 27 часопісаў.

У 30-я гг. адкрываецца мноства культурна-мастацкіх і вучэбных устаноў. Так, 15 лістапада 1932 г. пачала сваю дзейнасць Беларуская дзяржаўная кансерваторыя. Яе стварэнне было падрыхтавана ўсім развіццём музычнай культуры Савецкай Беларусі, што завяршылася фарміраваннем адукацыйнай сістэмы з трох звёнаў: школа — тэхнікум — кансерваторыя.

Непасрэднай базай для кансерваторыі стаў Мінскі музычны тэхнікум, які спачатку меў з ёй агульныя памяшканні, кіраўніцтва кафедраў і дырэкцыю. Першая ў краіне вышэйшая музычная навучальная ўстанова рыхтавала спецыялістаў па фартэпіяна, аркестравых інструментах, харавым дырыжыраванні, акадэмічных спевах, музыказнаўстве, кампазіцыі. У 1939 г. былі створаны кафедра народных інструментаў і оперная студыя. Сярод выкладчыкаў кансерваторыі вызначаліся А. Л. Бяссмертны (кафедра струнных смычковых інструментаў), А. К. Клумаў (кафедра фартэпіяна), А. П. Баначыч, П. І. Ціханаў, Я. Э. Віцінг (кафедра спеваў), І. Г. Бары, Л. М. Шварц, М. Ф. Маслаў (кафедра харавога дырыжыравання), М. І. Аладаў, В. А. Залатароў, М. Мацісон, Т. А. Шнітман, Ю. М. Дрэізін, Л. С. Мухарынская, А. У. Карповіч (кафедра кампазіцыі, гісторыі і тэорыі музыкі).

Галоўнай заслугай кансерваторыі ў даваенны час была прафесійная падрыхтоўка беларускіх кампазітараў і выканаўцаў. У 1937 г. адбыўся першы выпуск маладых кампазітараў класа прафесара В. Залатарава. Гэта Анатоль Багатыроў, Міхаіл Крошнер, Пётр Падкавыраў і Анатоль Папоў. Яны папоўнілі Саюз кампазітараў БССР (1938).

23 мая 1933 г. адкрыўся Дзяржаўны тэатр оперы і балета БССР, ядром якога стала дзяржаўная студыя оперы і балета, якая ўзнікла ў 1930 г. на аснове класа акадэмічных спеваў Мінскага музычнага тэхнікума. У рэпертуар тэатра былі ўключаны оперы М. Рымскага-Корсакава («Залаты пеўнік», «Царская нявеста»), Ж. Бізэ («Кармэн»), П. Чайкоўскага («Яўген Анегін»). Вядучыя партыі выконвалі Ларыса Александроўская, Рыта Млодак, Соф'я Друкер, Ісідор Балодцін, Дзмітрый Кроз.

У 1936 г. Камітэт па справах мастацтваў пры Саўнаркоме СССР прыняў рашэнне аб стварэнні дзяржаўных музычных калектываў: сімфанічнага аркестра, харавой капэлы,

аркестра народных інструментаў, духавога і джаз-аркестраў. Аналагічныя калектывы належыла стварыць і ў кожнай саюзнай рэспубліцы. 25 красавіка 1937 г. для шматлікіх слухачоў адкрывае канцэртныя залы Дзяржаўная філармонія. На яе базе з'яўляюцца разнастайныя выканальніцкія калектывы: Дзяржаўны хор БССР (кіраўнік І. Бары), Дзяржаўная харавая капэла БССР (С. Палонскі), Ансамбль беларускай песні і танца (І. Любан), Дзяржаўны ансамбль народных інструментаў (І. Жыновіч), Аркестр беларускіх народных інструментаў (кіраўнік К. Сіманаў), Дзяржаўны струнны квартэт (1934). Удзельнікамі іх у большасці былі выпускнікі кансерваторыі.

У верасні 1939 г., пасля аб'яднання беларускіх зямель, музычная культура краіны папоўнілася новымі сіламі прадстаўнікоў польскай творчай інтэлігенцыі. Сярод іх было нямала імігрантаў-яўрэяў (музыкантаў танцавальных і джазавых аркестраў, кампазітараў, дырыжораў), вымушаных ратавацца ад пераследу фашыстаў. У Беластоку апынуліся Юры (Ежы) Бельзацкі, Юры (Ежы) Пецярбургскі, Генрых Гольд, Юры Юранд (Юрандот) і інш.

Цэнтрам грамадскага і культурнага жыцця Заходняй Беларусі стаў Беласток. Тут быў арганізаваны сімфанічны аркестр, на першым канцэрце якога напачатку кастрычніка дырыжыраваў прыехаўшы з Мінску заслужаны артыст БССР Аркадзь Бяссмертны. У горадзе, дзе да гэтага не было нават уласнай тэатральнай трупы, паўстала адразу два тэатры — польскі і яўрэйскі.

У гэтыя ж дні ў Беластоку збіраў аркестр кампазітар і джазавы піяніст, выпускнік Вышэйшай музычнай школы імя Ф. Шапэна ў Варшаве Юры (Ежы) Бельзацкі, які запрасіў працаваць у аркестр кампазітара, трубача, шоўмена і дырыжора Эдзі Рознера.

Так на былой тэрыторыі Польшчы ўзнік Дзяржаўны джаз-аркестр БССР (дырэктар калектыву Ю. Бельзацкі, музычны кіраўнік Э. Рознер), які ў красавіку 1940 г. пакінуў Беласток і пераехаў у Мінск. У састаў аркестра ўваходзілі 25 музыкантаў, выканальніцкі ўзровень якіх быў настолькі высокім, што ім адразу даручылі падрыхтоўку рэпертуару да Дэкады беларускага мастацтва ў Маскве. Гарантыяй поспеху з'явілася не толькі майстэрства ўдзельнікаў калектыву, але і моманты тэатралізацыі выступленняў. З поспехам выкарыстоўваліся папулярныя ў 1930—1940-я гг. жанры музычных фантазіі і папуры. У першай жа праграме аркестр бліскуча выканаў папуры з традыцыйных джазавых тэм («Негрыцянская вёска») і мелодый, заснаваных на лацінаамерыканскіх рытмах («Аргенцінская фантазія»). Аднак варта адзначыць, што не ўсё ў канцэрце было падпарадкавана адзінай джазавай тэматыцы: на кантрасце будаваліся выступленні танцавальнай пары Славы і Юрыя Нэй («Танга-Мэфіста» і «Аргенцінскае танга») і лаўрэата міжнародных конкурсаў піяніста Л. Барунскага (парафраз на вальсы І. Штрауса). У 1940-я гг. аркестр Э. Рознера стаў лепшым нават па еўрапейскіх стандартах свінгавым біг-бэндам у СССР.

Свежы струмень у музычнае жыццё ўнеслі і былыя студэнты Варшаўскай кансерваторыі Мечыслаў Вайнберг, Леў Абеліёвіч, Эдзі Тырманд і Генрых Вагнер, якія працягнулі навучанне ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі. Іх творчасць з падмуркам еўрапейскай музычнай культуры стала свайго роду альтэрнатывай рускай класічнай школе, на якой засноўвалася музычная адукацыя ў Беларусі.

Нягледзячы на тое, што час ад часу ў палітры беларускага мастацтва з'яўляліся яркія фарбы, дзейнасць беларускіх літаратараў, мастакоў, дзеячаў тэатру і іншых мастацкіх кірункаў у гэтыя гады знаходзілася пад пільным наглядам Камуністычнай партыі і была жорстка рэгламентавана: для ажыццяўлення кантролю над дзеячамі культуры і ўвасаблення метаду сацыялістычнага рэалізму былі створаны творчыя саюзы: пісьменнікаў (1934), архітэктараў (1934), мастакоў (1938), кампазітараў (1938).

Прафесійная кампазітарская творчасць

З'яўленне Саюза кампазітараў БССР, які ўзначаліў Ісаак Любан, стала адлюстраваннем існавання беларускай кампазітарскай школы. На жаль, дзейнасць кампазітараў у гэты час падпарадкоўвалася ідэалагічным устаноўкам Камуністычнай партыі, існавала сістэма сацыяльнага заказу на творы, якія павінны былі адлюстроўваць вызначаную ёй тэматыку. У мастацтве, у тым ліку і ў музычным, быў абвешчаны прыярытэт калектывнага над індыўдуальным, вобразная сістэма абмяжоўвалася рамкамі рэвалюцыйна-сучаснай тэматыкі, творы павінны былі быць прасякнутымі ідэямі класавай барацьбы, супрацьстаяння ідэйным і рэальным ворагам савецкай дзяржавы. Кампазітары працавалі ва ўмовах жорсткай рэгламентацыі тэм, вобразаў і сродкаў іх увасаблення.

Адным з самых папулярных жанраў таго часу стала харавая масавая песня, праз якую адлюстроўваліся тэмы калектывізацыі (С. Палонскі, словы Я. Купалы. «Вечарынка ў калгасе») і індустрыялізацыі краіны (творы Р. Пукста), выхоўвалася патрыятычнае пачуццё гордасці за радзіму. Асобай папулярнасцю карысталася песня І. Любана на словы А. Рукаса «Бывайце здаровы».

Галерэя Ісаак Любан

Ісаак Ісаакавіч Любан (1906, Чэрыкаў Магілёўскай губерні — 1975, Масква) — кампазітар, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1942), лаўрэат Сталінскай прэміі (1946, музыка да спектакля «Несцерка» В. Вольскага).

Выхаванец школы-камуны, па накіраванню якой у 1924—1928 гг. вучыўся ў Мінскім музычным тэхнікуме па класу кампазіцыі Я. Прохарава. Пры Асацыяцыі пралетарскіх пісьменнікаў у 1928 г. арганізаваў секцыю кампазітараў, стаў яе старшынёй. На працягу 5 гадоў быў мастацкім кіраўніком музычнага вяшчання Беларускага радыё. У 1937—1941 гг. — мастацкі кіраўнік Ансамбля песні і танца Беларускай філармоніі. Удзельнік Вялікай Айчыннай вайны. З 1945 г. жыве ў Маскве.



Напісаў мноства песень для хору, голасу з фартэпіяна. Складальнік зборніка «Беларускія народныя і рэвалюцыйныя песні для харавога і сольнага выканання» (Мінск, 1938). Сярод іншых твораў кампазітара вылучаюцца «Рафальскіяна» (фантазія на тэмы музыкі да спектакляў Дзяржаўнага юрэйскага тэатра БССР, 1935); «Калгасная вечарынка» для салістаў, хору і аркестра народных інструментаў (словы народныя і асабістыя, 1937), «Старадаўні беларускі вясельны абрад» (на асабістае лібрэта, 1937). У пасляваенныя гады І. Любан шмат працаваў над музыкай да спектакляў, кінастужак (напрыклад, для кінафільма «Гадзіннік спыніўся апоўначы»).

Запатрабаваным жанрам у даваенныя гады выступае кантата, у якой фарміруецца кампазітарская тэхніка. Так, М. Аладаў стварае героіка-драматычную разгорнутую кантату «Над ракой Арэсай» (1933) на тэкст Я. Купалы, а А. Багатыроў — камерны твор на тэкст А. Пушкіна «Сказ пра мядзведзіху» (1937), які адрознівае прастата і выразнасць музыкі, яркі нацыянальны характар.

Тэмы сацыяльнага прыгнёту, калгаснага жыцця знаходзяць увасабленне і ў сольным рамансе (Р. Пукст, П. Падкавыраў), вакальнай баладзе (М. Чуркін, Я. Цікоцкі). Шырокае кола вобразаў паэзіі А. Пушкіна ўвасабляецца ў рамансах М. Аладава, М. Крошнера, П. Падкавырава, а рамантыка паэзіі М. Лермантава атрымлівае гучанне ў вакальных творах А. Багатырова, М. Крошнера.

У другой палове 1930-х гг. адна за другой узнікаюць оперы Я. Цікоцкага «Міхась Падгорны» (1937—1938), А. Багатырова «У пушчах Палесся» (1937—1939), А. Туранкова «Кветка шчасця» (1936—1940). Іх аб'ядноўвае:

- ✓ зварот да сучаснай тэматыкі (класавая барацьба праз супрацьпастаўленне панюў і сялян, кулака і парабка; калектывізацыя, тэма Грамадзянскай вайны і беларускай акупацыі);
- ✓ даступнасць сюжэта;
- ✓ праламленне канонаў песеннай оперы — выкарыстанне сольных песень у куплетна-страфічнай форме як асноўнай характарыстыкі галоўных герояў і ў харавых нумарах, вялікая роля хароў, спрашчэнне музычнай мовы, адмова ад разгорнутых арыяў, складаных ансамблевых сцэн, скразнога сімфанічнага развіцця;
- ✓ шырокае выкарыстанне беларускай народнай песні.

Галерэя Аляксей Туранкоў

Аляксей Еўлампіевіч Туранкоў (1886, Пецябург — 1958, Мінск) — заслужаны дзеяч мастацтваў БССР, буйны беларускі кампазітар, які пакінуў шмат твораў у розных жанрах; вядучае месца ў яго творчасці займаюць оперы і духоўная харавая музыка. Скончыў курсы па падрыхтоўцы рэгентуў царкоўных хароў пры Імператарскай Прыдворнай пеўчай капэле (Пецябург), Пецябургскую кансерваторыю (клас кампазіцыі А. К. Лядава). Падчас Першай сусветнай вайны ваяваў у складзе рускага войска на тэрыторыі Беларусі, дзе і застаўся жыць (у Гомелі) пасля дэмабілізацыі. Займаўся педагогічнай дзейнасцю, кіраваў музычнымі калектывамі, вывучаў беларускі фальклор, пісаў музыку ў розных жанрах — ад масавай песні да опер і духоўных твораў, якія ў час барацьбы ўлады з царквой у Савецкай Беларусі былі забаронены для выканання.



Першая опера кампазітара — «Кветка шчасця» (1936—1940, лібрэта В. Барысевіча, П. Броўкі і П. Глебкі па драме М. Чарота «На Купалле»). Драматургія оперы будзеца па прынцеце зменны шырокіх вакальна-танцавальных сцэн, на фоне якіх разгортваюцца трагічныя ўзаемаадносіны сялянскай дзяўчыны Надзейкі, паніча Конрада і Андрэя, брата Надзейкі. У оперы шырока выкарыстоўваюцца купальскія народныя песні.

Істотна адрознівалася па змесце ад іншых беларускіх опер 1930-х гг. першая опера М. Шчаглова-Куліковіча «Кацярына» (1939, лібрэта М. Клімовіча), тэма якой звязана з гісторыяй старажытнай Беларусі. Ствараецца і першы беларускі балет — «Салавей» Міхаіла Крошнера.

У 1930-я гг. кампазітары асвойваюць розныя жанры сімфанічнай музыкі — сімфанічную паэму, уверцюру, сюіту. Гэтаму ў значнай меры спрыяў радыётэатр, які распачаў сваю працу ў 1934 г. Аркестрам радыё былі запісаны інструментальныя творы беларускіх кампазітараў: сімфанічная паэма «Буравеснік» Я. Цікоцкага, Чацвёртая сімфонія В. Залатарова, а таксама асобныя часткі з сімфоній студэнтаў Багатырова, Падкавырава, Крошнера, якія навучаліся ў той час у кансерваторыі па класу кампазіцыі. Па-ранейшаму знакавую ролю ў сімфанічнай музыцы выконваюць фальклорныя крыніцы. Сюіты на тэмы беларускіх народных песень ствараюць М. Аладаў, Р. Пукст, А. Туранкоў, А. Клумаў.

Галерэя Мікалай Шчаглоў-Куліковіч

Мікалай Шчаглоў-Куліковіч (1896, Масква — 1969, Чыкага) — кампазітар і музыказнаўца, рэжысёр-пастаноўшчык і дырыжор сімфанічнага аркестра Беларускага радыё, даследчык беларускай царкоўнай і свецкай музыкі. Нарадзіўся ў праваслаўнай руска-беларускай сям’і, выхоўваўся ў цёткі па матчынай лініі — ігуменні праваслаўнага манастыра ў Туле. Скончыў Маскоўскую сінадальную вучэльню царкоўнай музыкі, Маскоўскую кансерваторыю. У 1927 г. пераязджае на Смаленшчыну, займаецца збіраннем і вывучэннем песеннага фальклору. З 1936 г. жыве ў Мінску, працуе музычным рэдактарам на Беларускім радыё, дырыжорам сімфанічнага аркестра Беларускага радыёкамітэта.



Значную ролю ў творчасці кампазітара адыграла опера. Першая з іх — «Кацярына» па драматычнай паэме М. Клімковіча «Кацярына Жарнасек» аб перыядзе польска-расійскіх войнаў эпохі Івана Жахлівага (XVI ст.); у цэнтры — гісторыя кахання сялянскай прыгажуні Кацярыны і Рыгора, барацьба беларускага народа з польскай шляхтай. Для твора характэрны канфліктны тып драматургіі, шырокае выкарыстанне беларускіх, украінскіх народных песень. Опера прадэманстравала майстэрства кампазітара ў працы з музычным фальклорам.

Галерэя Міхаіл Крошнер

Міхаіл Яфімавіч Крошнер (1900, Кіеў — 1942, Мінск) — заслужаны артыст БССР, аўтар балета «Салавей», струннага квартэта, варыяцый на тэму беларускай народнай песні для фартэпіяна, рамансаў і хароў на вершы Я. Купалы, Я. Коласа, А. Пушкіна, М. Лермантава, А. Суркова, апрацовак беларускіх і яўрэйскіх народных песень для голасу і фартэпіяна.



Нарадзіўся ў Кіеве ў сям’і служачага. У 18 год паступіў у Кіеўскую кансерваторыю (клас фартэпіяна Ф. М. Блуменфельда), як піяніст займаўся ў музычнай вучэльні імя А. Скрабіна (Масква). У 1930 г. для ўдасканалення кампазітарскага майстэрства накіроўваецца камсамольскай арганізацыяй Цюмені на вучобу ў Свядлоўскую кансерваторыю (клас кампазіцыі прафесара В. Залатарова), разам з прафесарам пераязджае ў 1933 г. у Мінск, дзе працягвае вучобу ў кансерваторыі і паралельна працуе канцэртмайстарам балета ў Беларускім дзяржаўным тэатры оперы і балета, вывучае спецыфіку харэаграфіі. Рэалізуе творчыя задумы ў першым беларускім балете «Салавей» (1938) па аднайменнай апавесці З. Бядулі (лібрэта Ю. Сланімскага і А. Ермалаева). Прэм’ера балета адбылася на сцэне Адэскага дзяржаўнага тэатра оперы і балета (1938), а праз год твор у новай рэдакцыі быў пастаўлены ў тэатры Беларусі. Упершыню беларускі народны танец стаў асновай сцэнічнага дзеяння і драматургіі твора⁶.

За заслугі ў развіцці музычнага мастацтва М. Крошнер быў узнагароджаны ордэнам Працоўнага Чырвонага Сцяга (1940). У гады Вялікай Айчыннай вайны кампазітар стаў вязнем Мінскага гета і загінуў у яго засценках. Былі знішчаны і яго творы, у тым ліку і партытура балета «Салавей».

⁶ Больш падрабязна аб балете гл.: Нісевіч, С. Г. Балет / С. Г. Нісевіч // Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Г. С. Глушчанка [і інш.]. — Мінск, 1971. — С. 150—152.

Галерэя Аляксея Клумаў

Аляксей Канстанцінавіч Клумаў (1907, Масква — 1944, Масква) — кампазітар, піяніст, педагог, заслужаны артыст БССР (1940).

У 1934 г. скончыў Маскоўскую кансерваторыю па класу фартэпіяна Г. Нейгаўза, у 1937 г. — аспірантуру пад яго ж кіраўніцтвам. Браў урокі ў М. Гнесіна. З 1937 г. — выкладчык (з 1939 г. — дацэнт) па класу фартэпіяна кансерваторыі ў Мінску, куды быў запрошаны разам з піяністамі-педагогамі М. Бергерам і Р. Шаршэўскім. Быў выдатным выканаўцам-піяністам, аўтарам першых канцэртных апрацовак беларускіх народных песень. Пачаўшы з дробных п'ес — элементарных «песень без слоў», ён пераходзіць да разгорнутых віртуозных формаў сур'эзнага драматычнага зместу. «Беларуская танцавальная сюіта» Клумава з'яўляецца першым беларускім фартэпіянным канцэртам. Сярод твораў кампазітара вылучаюцца 2 фартэпіянная санаты, канцэртная транскрыпцыя ўрыўкаў з балета «Гаянэ» А. І. Хачатурана, цыкл рамансаў на словы А. С. Пушкіна, апрацоўкі беларускіх народных песень, музычная камедыя «Прыгоды Фрыца» (1944).



Плэнным для беларускай музыкі быў 1934 г. У Мінску адкрылася Першая Усебеларуская канферэнцыя кампазітараў. У яе рамках адбыўся канцэрт, дзе прагучалі «Беларуская сюіта» А. Туранкова, фінал Першай сімфоніі Р. Пукста.

На працягу некалькіх гадоў БССР узмоцнена рыхтавалася да першай Дэкады беларускага мастацтва ў Маскве, якая праводзілася ў чэрвені 1940 г. На гэтым велізарным форуме рэспубліка павінна была паказаць свае дасягненні ў музычным мастацтве. За некалькі месяцаў было праслухана восем сімфоній і дзясяткі іншых сачыненняў для розных выканальніцкіх складаў. У праграмы дэкадных канцэртаў увайшлі лепшыя з іх: Другая сімфонія М. Аладава, «Сюіта на беларускія тэмы» А. Туранкова, «Маналог скупага рыцара» Я. Цікоцкага, аркестравыя творы В. Залатарова, Р. Пукста, П. Падкавырава. На сцэне Вялікага тэатра СССР былі пастаўлены тры оперы і балет.

5 чэрвеня 1940 г. у Маскве адбылося ўрачыстае адкрыццё Дэкады беларускага мастацтва. Пасля яе завяршэння, 17 чэрвеня, у Крамлі прайшоў прыём удзельнікаў, а праз некалькі дзён у газетах былі надрукаваны ўказы Урада: оперны тэатр быў узнагароджаны ордэнам Леніна, БДТ-1 — ордэнам Працоўнага Чырвонага Сцяга, салісты опернага тэатра Ларысе Александроўскай было прысвоена званне народнай артысткі СССР. З ліку ўдзельнікаў Дэкады 4 чалавекі былі ўзнагароджаны ордэнам Леніна, 33 — ордэнам Працоўнага Чырвонага Сцяга, 44 — ордэнам «Знак Пашаны», 71 чалавек — медалямі.

Культурнае жыццё ў 1941—1945 гг.

У гады вайны культурнае жыццё краіны, у асноўным, было сканцэнтравана ў эвакуацыі, дзе знаходзілася шмат прадстаўнікоў беларускай навукі і культуры. На ўсход былі перапраўлены 60 навукова-даследчых інстытутаў і лабараторый, 6 тэатраў, больш за 20 вышэйшых і сярэдніх навучальных устаноў. У Маскве, Алма-Аце, Ташкенце, Фрунзе і іншых гарадах аднавілі сваю работу навукова-даследчыя, вышэйшыя і сярэднія навучальныя ўстановы, у тым ліку Акадэмія навук БССР. У 1943 г. на станцыі Сходня пад Масквой аднавіў работу Белдзяржуніверсітэт, у Яраслаўлі — Мінскі медыцынскі інстытут.

Па-за межамі Беларусі працягвалі сваю дзейнасць і беларускія тэатры. Вялікім поспехам карысталіся пастаноўкі Беларускага драматычнага тэатра імя Янкі Купалы ў Томску.

31 верасня 1941 г. за чатыры месяцы тэатр ажыццявіў пастаноўку больш як 10 спектакляў, у тым ліку «Партызаны» К. Крапівы, «Хлопец з нашага горада», «Рускія людзі» К. Сіманавы, «Фронт» А. Карнейчука і інш. Разгарнулі сваю работу і іншыя тэатры Беларусі. У Горкім з 1942 г. пачаў дзейнічаць Беларускі тэатр оперы і балета, у Маскве — Рускі тэатр БССР. Насельніцтва рускіх гарадоў знаёмілася з беларускай культурай, а беларускія культурныя дзеячы вучыліся на лепшых узорах рускай культуры.

Асноўнай справай беларускіх пісьменнікаў у гэтыя гады была падтрымка словам баявога духу на франтах і ў тыле. Беларуская літаратура папоўнілася значнымі творамі Я. Коласа, П. Броўкі, М. Танка, А. Куляшова, К. Чорнага.

Вялікі ўклад у агульную справу разгрому ворага ўнеслі і музыканты. Практычна з першых дзён вайны былі сфарміраваны франтавыя канцэртныя брыгады, у склад якіх увайшлі піяністы М. Бергер, Р. Шаршэўскі, скрыпач А. Бяссмертны, цымбаліст І. Жыновіч і інш. З франтавым тэатрам выступаў студэнт-піяніст Г. Вагнер, які добра валодаў акардэонам. Многія з дзеячаў музычнай культуры непасрэдна ўдзельнічалі ў баях — У. Алоўнікаў, М. Рынкін, І. Нісневіч, Л. Мухарынская, Б. Пянчук і інш. Прадстаўнікі культуры прымалі ўдзел і ў партызанскім руху Беларусі. Некаторыя гераічна загінулі на палях бітваў і ў зацэнках гета. Шэраг музыкантаў былі ўзнагароджаны ордэнамі і медалямі.

Знакам існавання беларускай культуры стала і праца музыкантаў у акупаваных гарадах. Так, у Мінску працягвалі канцэртную дзейнасць многія вядомыя калектывы:

- сімфанічны аркестр Мінскага гарадскога тэатра пад кіраўніцтвам Мікалая Парфір’евіча Клаўса, які да вайны быў дырыжорам, канцэртмайстрам і кампазітарам;
- акадэмічны хор Мінскага гарадскога тэатра пад кіраўніцтвам Мікалая Фёдаравіча Маслава, выдатнага харавога дырыжора і педагога;
- ансамбль гітарыстаў Дзмітрыя Захара — музыканта-аматара, шмат зрабіўшага для рэканструкцыі і прапаганды цымбал; яго намаганнямі былі закладзены лепшыя традыцыі беларускага прафесійнага народна-аркестравага выканальніцтва.

Шмат твораў для дадзеных калектываў і асобных выканаўцаў былі напісаны ў гэтыя гады беларускімі кампазітарамі, якія не паспелі эвакуіравацца. Песні і хары на словы М. Багдановіча і Н. Арсеньевай склаў А. Туранкоў. М. Шчаглоў-Куліковіч у ваенны час стварыў оперы, у якіх зноў звярнуўся да старажытнасці: «Лясное возера» (1943), што заснавана на легендзе XIII—XIV стст., «Усяслаў Чарадзей» (1944), у якой закралася гісторыя старажытнага Полацкага княства канца XI ст. і раскрываўся вобраз легендарнага князя Усяслава Брачыславіча (яго імя ўзгадваецца ў «Слове аб палку Ігаравым» і былінах). У той жа час кампазітар піша мноства рэлігійных твораў, сярод якіх хор «Хрыстос, Божа наш», Літургія св. Іоана Златавуста.

Працягваў музычную дзейнасць у сталіцы і М. Равенскі, што пісаў, у асноўным, духоўную музыку, якая гучала ў царквах, — «Херувімская», «Літасць свету», «Знак веры» для хору і сола барытону, «Ойча наш», «Годна ёсць»; харавы канцэрт «Слава ў вышніх Богу»; «Магутны Божа» (словы Н. Арсеньевай) і інш. У іх кампазітар звяртаўся да багатай спадчыны беларускай народнай песні, імкнуўся прыстасаваць простыя народныя мелодыі да літургічных тэкстаў⁷.

⁷ У 1944 г. М. Равенскі эміграваў у Бельгію (г. Лювэн), арганізаваў там студэнцкі хор. У сувязі з абвінавачваннем у супрацоўніцтве з фашысцкім рэжымам імя кампазітара доўгі час было практычна забаронена, яго творы не выконваліся. Такі самы лёс спасціг і другіх музыкантаў, працаваўшых у гады вайны ў акупаванай Беларусі: М. Шчаглова-Куліковіча, які таксама выехаў за мяжу, М. Клаўса і А. Туранкова, якія былі рэпрэсаваны.

Плённа працавалі беларускія кампазітары і ў эвакуацыі, адлюстроўваючы ў сваіх творах трагічны падзеі фашысцкага нашэсця. Патрыятычным духам былі ахоплены харавыя масавыя песні, да якіх звярталіся Я. Цікоцкі, Р. Пукст, М. Аладаў, выкарыстоўваючы тэксты Я. Купалы, П. Броўкі, А. Астрэйкі, М. Танка. Песня Нестара Сакалоўскага «Мы — беларусы!» на словы М. Клімковіча пасля вайны стала гімнам БССР.

Значным дасягненнем у ваенныя гады сталі публіцыстычныя кантаты А. Багатырова «Ленінградцы» і «Беларускім партызанам», напісаныя ў Свядлоўску. Гераічная тэматыка знайшла адлюстраванне ў оперы Я. Цікоцкага «Алеся» (г. Горкі), у сімфанічнай музыцы: Пятай сімфоніі В. Залатарова, сімфанічнай паэме «З дзённіка партызан» М. Аладава (г. Саратаў). Вобразы драматычнага характару знаходзяць увасабленне ў камерна-інструментальных творах П. Падкавырава (24 прэлюдыі для фартэпіяна), М. Аладава (Другі струнны квартэт, Фартэпіянная санаціна), А. Багатырова (Фартэпіянная трыа).

Культурнае жыццё ў 1945—1959 гг.

Культурнае аднаўленне БССР пачыналася ў цяжкіх умовах: была знішчана амаль уся матэрыяльна-тэхнічная база ўстаноў навукі і культуры, не прыйшлі з вайны многія адукаваныя і прафесійна падрыхтаваныя людзі.

Да 1950 г. удалося аднавіць даваенную сетку агульнаадукацыйных школ, да сярэдзіны 50-х гг. быў завершаны пераход да ўсеагульнага сямігадовага навучання. У 1944—1945 гг. працавалі 22 ВНУ. Хутка адраджалася акадэмічная навука, флагманам якой стала зноў пачаўшая работу ў 1944 г. АН БССР. К канцу 1950 г. у рэспубліцы дзейнічалі 77 навуковых устаноў.

Вялікае значэнне надавалася ідэалагічнай працы сярод вызваленага насельніцтва: праслаўленню існуючага строю, партыйнага кіраўніцтва. Галоўнымі праваднікамі савецкай прапаганды павінны былі стаць дамы культуры, бібліятэкі, кінаўстаноўкі.

На некаторы час адраджэўся працэс беларусізацыі: да 1949 г. 96 % газет і кніг друкаваліся на беларускай мове. Аднак ужо з 1950 г. пачалося памяншэнне колькасці такой друкаванай прадукцыі, і ў 1955 г. больш за 30 % кніг і 20 % часопісаў выходзілі на рускай мове.

Цяжкасці пасляваеннага адраджэння культуры ўсугубіліся новай хваляй шырокамаштабных рэпрэсій на Беларусі. Асновай кампаніі супраць інтэлігенцыі сталі пастановы ЦК ВКП (б) «Аб часопісах “Звезда” і “Ленінград”» (1946)⁸, «Аб рэпертуары драматычных тэатраў», «Аб оперы “Вялікая дружба” В. Мурадэлі» (1948)⁹ і інш. Яны паклалі пачатак барацьбы ў БССР з «нацыяналізмам» і «камапалітызмам». Крытыкаваліся як асобныя

⁸ Нагодай для яе паслужыла публікацыя ў часопісе «Мурзілка» аповесці М. М. Зошчанкі «Прыгоды малпачкі», перадрукаванай затым літаратурным часопісам «Зорка». Палітычная ацэнка дзіцячай аповесці Зошчанкі была дадзена на пасяджэнні Аргбюро ЦК партыі, дзе прысутнічалі І. В. Сталін, сакратар ЦК па пытаннях ідэалогіі А. А. Жданаў, іншыя ідэалагічныя работнікі, пісьменнікі. Аповесці, апавяданні і вершы шэрага аўтараў былі прызнаны несумяшчальнымі з сацыялістычным светапоглядам. Зошчанка быў абвінавачаны ў безыдэйнасці, вульгарнасці і апалітычнасці. У пастанове ўтрымліваліся таксама палітычныя абвінавачванні ў адрас А. А. Ахматавай і іншых савецкіх літаратараў.

⁹ У ёй вінаваціліся ў фармалізме (адмове ад метаду сацыялістычнага рэалізму і прызнання партыйнасці мастацтва) буйныя савецкія кампазітары С. Пракоф'еў, Д. Шостакавіч, М. Мяскоўскі, А. Хачатуран, В. Шабалін, Г. Папоў, забаранялася выкананне музыкі кампазітараў XX ст., складанай па канцэпцыі і музычнай мове.

творцы і іх сачыненні, так і цэлыя выданні і аб'яднанні. Гэтыя пастановы цяжка адбіліся і на творчых лёсах дзеячаў культуры, якія крытыкаваліся, і на развіцці літаратуры і мастацтва ў цэлым.

У розных галінах мастацтва існаваў прыкрыты метад сацыялістычнага рэалізму і прынцыпу партыйнасці, што азначала неабходнасць раскрыцця ў творах сюжэтаў, звязаных з будаўніцтвам сацыялістычнага грамадства. Яркім адлюстраваннем таму стала і манументальная пасляваенная архітэктура, у якой панавалі так званы імперскі стыль — «сталінскі ампір» (кампазіцыі праспекта Незалежнасці, Прывакзальнай плошчы ў Мінску), і творчасць мастакоў А. Шыбнева, П. Гаўрыленка, Я. Зайцава, В. Волкава, скульптара З. Азгура, якія ўсё ж знаходзілі кампраміс з ідэалагічным дыктатам, раскрываючы тэмы вайны і партызанскай барацьбы.

Тэатральнае мастацтва таксама адчувала ўціск партыйнага кіраўніцтва. Калі ў сезоне 1944/1945 г. у БССР працавалі 12 тэатраў, то ў 1950 г. іх засталася толькі 8. У касмапалітызме былі абвінавачаны тэатральныя рэжысёры В. Галаўчынер, Я. Рамановіч. Пачаліся нападкі на п'есу А. Макаёнка «Выбачайце, калі ласка!», якую ставілі лепшыя тэатры краіны. Значных змяненняў у партытуры оперы «Алеся» патрабавалі ад Я. Цікоцкага, а опера П. Падкавырава «Павел Карчагін» так і не была пастаўлена. Нягледзячы на такое становішча, маладыя дзеячы мастацтва вярталіся да забароненых раней нацыянальных тэм: Д. Лукас — у оперы «Кастусь Каліноўскі», Р. Пукст — у оперы «Машэка».

У сярэдзіне 50-х гг. узмацнілася палітыка канфрантацыі дзяржавы і ў адносінах да рэлігіі і вернікаў, што звязана з ідэяй пабудовы камунізму на працягу існавання аднаго пакалення ў краіне, дзе рэлігіі няма месца. Пасля адпаведнай пастановы Савета Міністраў СССР (1961) пачалася кампанія масавага закрыцця і нават знішчэння храмаў, рэпрэсій ў адносінах да служыцеляў культаў.

Тым не менш і ў гэтых жорсткіх ідэалагічных рамках з'яўляліся творы, што праўдзіва раскрывалі жыццё людзей. Так, у 1947 г. выйшла паэма Я. Коласа «Хата рыбака», а ў 1954 г. — яго трылогія «На ростанях», якая мела ў грамадстве значны рэзананс. Побач з ужо вядомымі пісьменнікамі ў гэтыя гады ў росквіце творчых сіл знаходзіліся прэзаікі Іван Мележ, Іван Шамякін, Андрэй Макаёнак, Янка Брыль, паэты Пятрусь Броўка, Максім Танк, Пімен Панчанка, Пятро Глебка, Аркадзь Куляшоў і інш. Іх творы, прысвечаныя актуальным для таго часу тэмам вайны і аднаўлення жыцця, сталі значнай з'явай у беларускай літаратуры.

Пасля XX з'езда КПСС (1956) пачаўся працэс рэабілітацыі рэпрэсіраваных дзеячаў культуры, навукі, літаратуры і мастацтва. У грамадскую свядомасць вярталіся несправядліва забытыя імёны.

Прафесійная кампазітарская творчасць

Станаўленне музычнага мастацтва БССР у пасляваенны час было супярэчлівым. З аднаго боку, адбываецца вялікі ўздым творчых сіл. Саюз кампазітараў БССР папаўняецца новымі імёнамі. Разам з М. Аладавым, Я. Цікоцкім, А. Туранковым, Р. Пукстам, А. Багатыровым, У. Алоўнікавым, П. Падкавыравым пачынаюць працаваць Д. Лукас, Д. Камінскі. Пасля смерці М. Мяскоўскага вяртаецца з Масквы Л. Абеліевіч. У 1952 г. Беларуская дзяржаўная кансерваторыя робіць першы пасляваенны выпуск вучняў М. І. Аладава і А. В. Багатырова (сярод іх Э. Тырманд, Г. Вагнер).

Між тым складаная сітуацыя ў савецкай музычнай культуры, якая існавала пасля пастановы «Аб оперы “Вялікая дружба” В. Мурадэлі», прывяла да свайго роду «замыкання»

кампазітараў Беларусі на вызначаных уладай тэмах і метадах мастацтва. Якасць напісаных твораў не кампенсавалася іх колькасцю і не выводзіла музыку на новы стылявы ўзровень.

Свайго роду творчай справаздачай становяцца з'езды кампазітараў БССР (першы з іх прайшоў у 1947 г.), другая Дэкада беларускага мастацтва ў Маскве (люты 1955 г.). Так, у рамках Другога з'езда на канцэртах прагучалі творы кампазітараў новага пакалення: Г. Вагнера, Я. Глебава, Ю. Семянякі, Э. Тырманд. Трэці з'езд кампазітараў БССР (1959) прадставіў не толькі музыку старэйшых аўтараў — Я. Цікоцкага, М. Аладава, Р. Пукста, але і раскрыў грані творчасці Г. Вагнера ў балеце «Падстаўная нявеста» і сімфанічнай паэме «Вечна жывыя», прадэманстраваў пошукі Э. Тырманд у жанры фартэп'яннага канцэрта і харавой музыкі, пазнаёміў публіку з Першай сімфоніяй Я. Глебава.

Колькасным прыростам характарызуецца беларуская опера і балет: за 15 пасляваенных гадоў было напісана ў два разы больш твораў, чым за ўсе папярэднія гады ХХ ст. Па-ранейшаму асноўнай заставалася героіка-драматычная тэма. З'яўляецца шэраг опер, прысвечаных падзеям Вялікай Айчыннай вайны: героіка-псіхалагічная драма М. Аладава «Андрэі Касценя» (1946), народная музычная драма Я. Цікоцкага «Дзяўчына з Палесся» (1952), патрыятычная опера для дзіцячай аўдыторыі Р. Пукста «Марынка» (1955). Гераічныя старонкі мінулага знаходзяць адлюстраванне ў гістарычных операх А. Багатырова («Надзея Дурава», 1946), Д. Лукаса («Кастусь Каліноўскі», 1947), П. Падкавырава («Павел Карчагін», 2-я рэдакцыя — канец 1940-х), А. Туранкова («Яснае світанне», 1958).

Галерэя Дзмітрый Лукас

Дзмітрый Аляксандравіч Лукас (1911, Свянцянны Віленскай губерні — 1979, Мінск) — кампазітар, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1955).

Навучаўся ў Гомельскім музычным тэхнікуме па класу спеваў у В. Зайцавай і класу кампазіцыі Р. Пукста (1932—1936), у 1941 г. скончыў Беларускаю дзяржаўную кансерваторыю па класу кампазіцыі В. А. Залатарова. Пасля службы ў Чырвонай Арміі быў начальнікам рэпертуарнага камітэта (1943—1944), начальнікам аддзела музыкі пры Упраўленні па справах мастацтваў БССР (1945—1947), адказным рэдактарам музычнага вяшчання Беларускага радыё (1948—1950). На працягу 7 гадоў (1965—1972) загадваў кафедрай спеваў Мінскага педагагічнага інстытута імя М. Горкага.



Сярод твораў кампазітара вылучаюцца оперы «Кастусь Каліноўскі» (1947), «Песня пра шчасце» (1951), «Дачка пагранічніка» (1969), Канцэрт для голасу і сімфанічнага аркестра (1954), Сімфонія (1959), араторыя «Казка пра папа і работніка яго Балду» (1976), струнныя квартэты, рамансы і апрацоўкі беларускіх народных песень, музыка да драматычных спектакляў і фільмаў.

На сцэне беларускага тэатра з'яўляецца драматычны балет В. Залатарова «Князь-возера» (1949) і лірыка-камедыйны балет Г. Вагнера «Падстаўная нявеста» (1959), у якіх выкарыстоўваецца беларускі музычны фальклор.

Характэрныя для пасляваеннага часу эстэтыка-стылявыя рысы зацвярджаюцца ў беларускай кантатна-аратарыяльнай музыцы: панаванне гісторыка-патрыятычнай і грамадзянска-патрыятычнай тэматыкі (кантаты «Памяці Канстанціна Заслонава» і «Піянерскі касцёр міру» П. Падкавырава, «Беларусь» А. Багатырова, «40 год» М. Аладава, «А хто там ідзе?»

Р. Пукста, «Слава» В. Залатарова і інш.), этнічная канкрэтнасць сюжэтыкі («Беларускія песні» А. Багатырова).

Значна пашыраюцца жанравы склад харавой музыкі — харавы цыкл (хары Э. Тырманд на словы Багдановіча), сюіта («Маладзёжная сюіта» Г. Вагнера, «У родным краі» І. Кузняцова), паэма (харавыя паэмы Л. Абеліёвіча, Г. Вагнера), балада («Партызанскія акопы» Р. Пукста, «Ой ты, Нарач» М. Аладава) і яе вобразна-змястоўны дыяпазон (паэтычныя вобразы прыроды, гераічнае мінулае Беларусі, камедыйныя бытавыя замалёўкі і інш.). У творчасці беларускіх аўтараў — Аладава, Багатырова, Пукста, Падкавырава, Лукаса, Алоўнікава, Дзягцярыка, Кузняцова — удасканальваецца тэхніка харавога пісьма.

Пашыраецца жанравы дыяпазон і апрацовак народных песень, якія для кампазітараў старэйшага пакалення — Сакалоўскага, Багатырова, Цікоцкага, Пукста, Падкавырава — застаюцца свайго рода творчай лабараторыяй (тэатралізаваныя сцэны ўяўляюць апрацоўкі Я. Цікоцкага, харавыя сюіты стварае Н. Сакалоўскі). Кампазітары звяртаюцца да розных жанраў беларускай народнай песні: любоўна-лірычных, рэкруцкіх, жартоўных, песень савецкага часу. Аднак старажытныя пласты фальклору застаюцца без увагі кампазітараў.

Асобны кірунак у пасляваенныя гады складала харавая масавая песня, якая была папулярнай у самадзейных харавых калектывах, мела свайго слухача ў асяроддзі працоўных і сялян, у ваенных часцях і на пагранічных заставах. Прафесійнымі і самадзейнымі кампазітарамі былі напісаны сотні песень, прысвечаных рознай тэматыцы. Большасць з іх распрацоўвала тэмы любові да Радзімы і дружбы народаў, вобразы мінулае вайны. Папулярнасцю адзначаліся харавыя песні У. Алоўнікава, Ю. Семянякі, Н. Сакалоўскага.

Галерэя Нестар Сакалоўскі

Нестар Фёдаравіч Сакалоўскі (1902, в. Вешкі Мінскай губерні — 1950, Мінск) — беларускі кампазітар, аўтар музыкі Дзяржаўнага гімна Рэспублікі Беларусь, хормайстар, фалькларыст. Узнагароджаны ордэнам «Знак Пашаны» (1944) і двума медалямі. Імя кампазітара прысвоена Гомельскаму дзяржаўнаму каледжу мастацтваў.

Вучыўся у Першай савецкай школе Мінска, пасля заканчэння ў 1921 г. паступае на працу ў хор украінскай тэатральнай трупы, спявае ў самадзейных харавых гуртках, а пазней становіцца кіраўніком некаторых з іх. Пасля прызыву ў 1923 г. у Чырвоную Армію кіруе чырвонаармейскай самадзейнасцю. Пасля дэмабілізацыі ў 1926 г. працуе хормайстрам і акцёрам Беларускага вандроўнага драматычнага тэатра. Адначасова з гэтым паступае ў Мінскі музычны тэхнікум па класу кампазіцыі М. Аладава, у 1931 г. заканчвае яго. Падчас шматлікіх гастрольных паездак па Беларусі запісвае і апрацоўвае беларускія народныя песні, танцы, інструментальныя найгрышы.

З 1931 г. — член кампазітарскай арганізацыі Беларусі. У 1932—1935 гг. займаецца ў класе кампазіцыі Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, кіруе самадзейнымі харавымі калектывамі. У 1937 г. пры яго непасрэдным удзеле быў арганізаваны Дзяржаўны ансамбль песні і танца БССР, хормайстрам якога кампазітар працаваў да пачатку Вялікай Айчыннай вайны. У ваенныя гады — праца ў эвакуацыі на адным з ваенных заводаў, служба на працягу двух гадоў у Чырвонай Арміі. Пасля дэмабілізацыі і працаваў мастацкім кіраўніком Палескага абласнога ансамбля песні і танца (1943), начальнікам аддзела мастацкай самадзейнасці Упраўлення па справах мастацтваў (1944), старшым рэдактарам аддзела музычнай літаратуры Беларускага дзяржаўнага выдавецтва (1946).



Сярод твораў вылучаюцца Фантазія на тэмы беларускіх народных песень і танцаў для двух цымбалаў; хары, рамансы, песні на словы Я. Коласа, Я. Купалы, М. Чарота, А. Русака, М. Клімковіча, А. Астрэйкі; апрацоўкі беларускіх народных песень для секстэту домраў, цымбалаў, хору, голасу ў суправаджэнні фартэпіяна. Зрабіў звыш 500 запісаў беларускіх народных песень і інструментальных мелодый.

3 гісторыі твора: Дзяржаўны гімн Рэспублікі Беларусь

Гісторыя стварэння пачалася 3 лютага 1944 г., калі пасля выхаду ўказа Прэзідыума Вярхоўнага Савета СССР «Пра дзяржаўныя гімны савецкіх рэспублік» быў абвешчаны конкурс на стварэнне нацыянальнага гімна. Ужо да канца красавіка яго журы працавала з 14 варыянтамі тэксту і 5 варыянтамі музыкі гімна. У ім удзельнічалі вядомыя паэты А. Куляшоў, М. Танк; П. Броўка прадставіў 7 варыянтаў тэксту. У кампазітараў лідарамі былі Залатароў і Чуркін — па 8 варыянтаў музыкі. 31 студзеня 1946 г. у якасці гімна БССР быў зацверджаны варыянт з музыкай А. Багатырова на тэкст П. Броўкі і К. Крапівы, аднак на самой справе беларусы па-ранейшаму заставаліся без уласнага музычнага атрыбуту дзяржаўнасці.

Варыянт паэта Міхася Клімковіча і кампазітара Нестара Сакалоўскага спачатку нават не прайшоў праз закупачную камісію, у большасці з-за недаверу да аўтараў. Клімковіч, які сустрэў пачатак вайны ў санаторыі ў Літве, жыў на акупаванай беларускай тэрыторыі да 1943 г., пакуль яго не пераправілі ў Маскву. Затраўлены, напалоханы рэпрэсіямі супраць «нацдэмаў», паэт нават спрабаваў пакончыць з сабой. Яго выратавалі, але да канца сваіх дзён яму даводзілася размаўляць шэптам. Сакалоўскага, які не меў нават закончанай кансерваторскай адукацыі і займаўся напісаннем песень, хормайстарствам, фальклорам, таксама не ўспрымалі сур'ёзна.

Да канца 1949 г. кампазітар і паэт сумесна перапрацавалі першапачатковы варыянт. Аднак толькі ў 1954 г. песня стала вядомай шырокаму слухачу і адразу набыла папулярнасць: выконвалася ў канцэртах, транслявалася па радыё. 17 верасня 1955 г. ЦК КПБ прыняў пастанову «Пра Дзяржаўны гімн Беларускай ССР», а праз тыдзень Прэзідыум Вярхоўнага Савета рэспублікі зацвердзіў яго тэкст і музыку. І кастрычніка па рэспубліканскім радыё ўпершыню ў гэтай якасці выконвалася песня «Мы — беларусы». У 1956 г. новы гімн запісалі на радыё, з той пары ён гучаў у дзяржаўным эфіры шторапіцы на працягу 35 гадоў.

19 верасня 1991 г. рашэннем Вярхоўнага Савета Рэспублікі Беларусь верш М. Клімковіча быў прызнаны неадпаведным часу, у выніку чаго з 1991 па 2002 г. у якасці гімна Рэспублікі Беларусь гучала толькі музыка, без слоў. У 1992 г. камісія па адукацыі, навуцы і захаванню гістарычнай спадчыны Вярхоўнага Савета Беларусі пачала працу па стварэнню новага гімна. Адборам магчымых варыянтаў займалася адмысловае журы, у склад якога ўваходзілі В. Іптава, Р. Барадулін, В. Быкаў. На ролю гімна прэтэндавалі песні «Не загаснуць зоркі ў небе» (Н. Янчук, словы Я. Купалы), «Магутны Божа» (М. Равенскі, словы Н. Арсеньвай), «Пагоня» (верш М. Багдановіча на музыку Н. Куліковіча-Шчаглова, А. Туранкова, Н. Равенскага, У. Мулявіна, У. Гуляева), іншыя творы. Канчатковае рашэнне было зацверджана Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 2 ліпеня 2002 г., у адпаведнасці з якім выкарыстоўваліся музыка, напісаная Н. Сакалоўскім, і тэкст М. Клімковіча, перапрацаваны У. Карызнам.

У пасляваенны час актывізуецца ўвага кампазітараў Беларусі да жанру раманса. У творчасці А. Багатырова, Дз. Лукаса, Л. Абеліевіча зацвярджаецца вакальны цыкл. Шырокае кола вобразаў закрануў А. Багатыроў: рамантычная лірыка А. Пушкіна, любоўная тэматыка У. Шэкспіра, філасофскія разважанні А. Куляшова. У творчасць Л. Абеліевіча ўваходзіць паэзія Р. Бёрнса, якая захапіла кампазітара тонкасцю перадачы лірычных настрояў, М. Багдановіча, дзякуючы якой з'яўляюцца глыбокія драматычныя вобразы.

Адной з вядучых галін творчасці беларускіх кампазітараў пасляваеннага часу становіцца інструментальная музыка, што было абумоўлена не толькі прытокам маладых кампазітараў, але і аднаўленнем дзейнасці Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра і сімфанічнага аркестра Беларускага радыё, Дзяржаўнага народнага аркестра БССР. Адбывалася станаўленне розных тыпаў сімфанізму: лірыка-жанравага (Трэцяя, Чацвёртая, Пятая сімфоніі Р. Пукста, Трэцяя сімфонія М. Аладава), героіка-эпічнага (дзве сімфоніі А. Багатырова, Трэцяя сімфонія Цікоцкага, Першая сімфонія П. Падкавырава і Першая сімфонія Я. Глебава), лірыка-драматычнага (Пятая сімфонія М. Аладава, Чацвёртая сімфонія Я. Цікоцкага). Значнае месца ў творчасці кампазітараў занялі праграмныя сімфанічныя творы — паэмы (У. Алоўнікаў, Г. Вагнер), сюіты (П. Падкавыраў, Д. Лукас), уверцюры (Я. Цікоцкі).

Дзякуючы з'яўленню таленавітых выканаўцаў (Л. Гарэлік — скрыпка, М. Бергер, Г. Шаршэўскі — фартэпіяна) беларускія кампазітары інтэнсіўна працуюць у жанры канцэртнай фантазіі (М. Аладаў, Д. Камінскі), інструментальнага канцэрта. Побач з фартэпіяннымі (Э. Тырманд, Я. Цікоцкі, Д. Камінскі), скрыпічнымі і віяланчэльнымі (П. Падкавыраў, Д. Камінскі) канцэртамі, канцэртціна для фартэпіяна з аркестрам народных інструментаў (Г. Вагнер) з'яўляюцца першыя ўзоры цымбальнага канцэрта. У супрацоўніцтве з цымбалістам Іосіфам Жыновічам ствараюць цымбальныя канцэртны Ю. Бельзакі, Я. Глебаў, Д. Камінскі.

Галерэя Дзмітрый Камінскі

Дзмітрый Раманавіч Камінскі (1907, Днепрапятроўск — 1989, Канада) — беларускі кампазітар, заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1963).

У 1930 г. скончыў Растоўскі музычны тэхнікум (сумяшчаючы клас фартэпіяна з заняткамі кампазіцыяй у Н. З. Хейфеца). З 1931 г. — загадчык музычнай часткі тэатраў Растова-на-Доне, Варонежа; вёў педагагічную і канцэртмайстарскую працу. У 1939 г. скончыў Маскоўскі інстытут павышэння кваліфікацыі музыкантаў-педагагаў. З 1945 г. — канцэртмайстар Беларускай філармоніі, старшы інспектар музычнага аддзела Упраўлення па справах мастацтваў пры Саўнаркоме БССР (да 1947 г.). У 1963—1966 гг. — старшыня Саюза кампазітараў БССР.



Вялікую ролю ў творчасці Камінскага адыграла музыка для беларускіх цымбалаў, асноўны рэпертуар для якіх быў створаны менавіта ім. Напісаў мноства п'ес для фартэпіяна, скрыпкі і іншых інструментаў, два фартэпіянных (1949, 1952) і два скрыпічных (1948, 1963) канцэрта, Канцэрт для дуэта цымбалаў з аркестрам (1948), Канцэрт для цымбалаў (1947) і Фантазію для скрыпкі (1950) з аркестрам беларускіх народных інструментаў песні і музыку да кінастужак.

Пасля эміграцыі ў Канаду ўсе творы кампазітара былі зняты з рэпертуару, а запісы на радыё размагнічаны. Сёння творчасць Камінскага адраджаецца, яго творы ўключаюцца ў педагагічны рэпертуар.

У пасляваенны перыяд жанрава ўзбагачаецца камерна-інструментальная музыка беларускіх кампазітараў: квінтэт, квартэт, трыа, саната, варыяцыі, ронда, скерца, цыклічная мініяцюра і інш. У творах М. Аладава, М. Чуркіна, А. Багатырова, Д. Лукаса, П. Падкавырава, Д. Камінскага, Я. Дзягцярыка, У. Алоўнікава пры захаванні традыцыйных канструктыўна-стылістычных арыенціраў рускай класічнай музыкі пашыраецца

змястоўнае кола: задушэўны лірызм і гумар, вобразы прыроды і драматычныя ўспаміны мінулага.

Між тым менавіта ў інструментальных творах адбываецца і не характэрная для беларускай прафесійнай кампазітарскай школы з’ява: адступленне ад традыцый рускай класічнай музыкі XIX — пачатку XX ст. на карысць ускладнення музычнай мовы, зварота да стылістыкі XX ст. Ярка выяўленыя змены злучаны з творчасцю Л. Абеліёвіча, Г. Вагнера, Э. Тырманд. У кантэкст беларускай музыкі ўваходзяць іншыя стылявыя традыцыі: М. Мяскоўскага і Д. Шастаковіча (творы Л. Абеліёвіча — Фартэпіянная трыа, 3 фартэпіяння санаты, 2 поліфанічныя п’есы на беларускія народныя тэмы для фартэпіяна ў чатыры рукі, Саната для габоя і фартэпіяна), С. Пракоф’ева і М. Равэля, Б. Бартака і К. Шыманоўскага (творы Э. Тырманд — 2 фартэпіяння канцэрты, фартэпіяння прэлюдыі, варыяцыі; музыка Г. Вагнера — Струнны квартэт, Фартэпіянная санаціна, Фантазія для скрыпкі з аркестрам).

Такім чынам, пры ўсіх індывідуальных адрозненнях кампазітарскай творчасці музыка старэйшых аўтараў, якія атрымалі адукацыю ў Пецябургскай, Маскоўскай кансерваторыях, маладых кампазітараў, выпускнікоў класа В. Залатарова, арыентавалася на вызначаную скіраванасць метаду сацыялістычнага рэалізму пры пераламленні яго ў аўтарскім стылі. У гэты час:

- ✓ культывуецца грамадскае, калектыўнае, аддаецца прыярытэт масавым жанрам;
- ✓ большасць твораў адзначана ідэалагічнай тэндэнцыйнасцю, аптымістычным све-тапоглядам;
- ✓ пануюць нарматыўныя інтанацыйныя комплексы ў традыцыях Глінкі і «кучкістаў»;
- ✓ у інструментальнай музыцы шырока выкарыстоўваецца праграмнасць;
- ✓ пераважае рэтраспектыўная арыентацыя на мастацкія ўніверсаліі класіцызму і рамантызму.

Галоўным фактарам, які забяспечвае захаванне нацыянальнага вобліку ў сістэме нівеліроўкі культур вялікіх і малых народаў СССР, застаецца маштабная сувязь кампазітарскай творчасці з фальклорам, прычым адбываецца паступовы пераход ад прамога цытавання да пераінтанавання фальклорных крыніц.

На рубяжы 1950—1960-х гг. фарміруюцца ўмовы для значных пераўтварэнняў, якія адбудуцца ў беларускай музыцы ў 1960-х гг., адметных выйсцем у іншыя стылявыя каардынаты пераважнай большасці кампазітараў. Менавіта гэта дазваляе на ўзроўні абагульнення назваць 1960—1980-я гг. перыядам ломкі стэрэатыпаў.

Мікалай Ільч Аладаў
(1890, Санкт-Пецярбург — 1972, Мінск)



*Член Саюза кампазітараў БССР (1932),
прафесар (1946),
народны артыст БССР (1955),
народны артыст СССР (1971).*

*Узнагароджаны ордэнамі Працоўнага Чырвонага Сцяга (1944),
«Знак Пашаны» (1949).*

Асноўныя творы

Оперы:

- «Тарас на Парнасе», лібрэта Ю. Дрэйзіна (1927);
- «Андрэй Касцэня», лібрэта П. Броўкі (1948).

Аркестравыя творы:

- сімфоніі: № 1 фа мінор (1921); № 2 до мінор (1930); № 3 Фа мажор (1951); № 4 мі мінор (1953); № 5 «Лірычная» рэ мінор (1955); № 6 до мінор (1960); № 7 фа-дыез мінор (1963); № 8 ля мінор (1965); № 9 Соль мажор (1967); № 10 сі мінор (1971);
- Сімфаньета До мажор (1936);
- Танцавальная сюіта (1944);
- сімфанічныя паэмы: «Мацней за смерць» (1933), «З дзённіка партызана» (1942);
- 2 уверцюры для аркестра беларускіх народных інструментаў (1950, 1952).

Камерна-інструментальныя творы:

- 2 фартэпійныя квінтэты (1925, 1964);
- 3 струнныя квартэты (1934, 1943, 1963);
- Ронда для фартэпійнага трыя (1950);
- Саната для фартэпіяна (1910);
- 2 санаты для скрыпкі і фартэпіяна (1918, 1953);
- 2 п'есы для віяланчэлі з фартэпіяна («Калыханка», 1950; Раманс, 1955).

Кантаты:

- «Над ракой Арэсай», словы Я. Купалы (1933);
- «Дзесяць год», словы Л. Цвяткова (1927);
- «Сорак год», словы А. Дзеружынскага (1956);
- «Сціплы і просты», словы М. Чарота, М. Хведаровіча, А. Дзеружынскага (1959).

Вакальныя творы:

- песні, хары, вакальныя цыклы на вершы Я. Купалы, М. Багдановіча, М. Танка;
- апрацоўкі народных песень.

Асноўныя даты жыцця і творчасці

М. І. Аладаў нарадзіўся 21 снежня 1890 г. у Санкт-Пецярбургу ў сям’і земскага чыноўніка.

«Отец его, член губернской земской управы по страхованию, играл на рояле и в свое время мечтал стать пианистом. Он прививал сыну любовь к музыке: знакомил его с произведениями Бетховена, водил на оперные спектакли, однако серьезно его музыкальным образованием не занимался. Будущий композитор сам в девятилетнем возрасте начал учиться играть на рояле. Через два года он принялся и за “сочинение” небольших пьес, которые называл “мелодиями”. Эти занятия проходили втайне от родных» [6].

1905 г. — заняты музыкой, набыццё прафесійных навыкаў, першыя кампазітарскія вопыты і выкладанне спеваў у музычнай школе.

«К пятнадцати годам, обзаведясь руководствами по сочинению музыки, Николай Ильич изучает основы музыкальной грамоты и форм и пишет ряд произведений более крупных масштабов. Некоторые из них тяготели даже к фортепьянным сонатам.

Став на путь творческих исканий и не чувствуя возможности продолжать далее работу самостоятельно, Аладов признается, наконец, родителям в своем желании стать музыкантом. С 1907 года он начинает брать частные уроки по музыкально-теоретическим предметам и сочинению. Его учитель — композитор и этнограф Яков Васильевич Прохоров, ученик Римского-Корсакова, оказался чутким педагогом. Обучая Аладова на образцах творчества русских классиков, Я. Прохоров сумел привить ему любовь к их музыке» [6].

«Фарміраванне Аладава-кампазітара, яго музычных густаў, схільнасцей, нарэшце, набыццё чыста тэхнічных прафесійных навыкаў звязана з музычнай культурай Пецярбурга. Вялікую ролю тут адыграў вучань Рымскага-Корсакава, кампазітар і этнограф Я. В. Прохараў. Менавіта ў гэты перыяд пад уздзеяннем настаўніка Аладаў убірае ў сябе традыцыі рускай і замежнай класічнай музыкі, якія ў многім вызначаць развіццё яго індывідуальнага стылю. Заняткі з Прохаравым далі Аладаву магчымасць у 1910 годзе эктэрнам здаць экзамены за кампазітарскі факультэт Пецярбургскай кансерваторыі. Прохараў увёў Аладава ў гурток Пецярбургскай кампазітарскай моладзі, вучняў Рымскага-Корсакава. У гэтым гуртку, створаным нахшталь “бяляеўскіх пятніц”, упершыню прагучалі творы маладога музыканта: Першая фартэп’янная саната, Аркестравая фантазія, сем рамансаў на вершы А. Кальцова» [1].

«С этого времени он дает частные уроки по роялю, аккомпанирует в концертах, много времени уделяет творчеству. В течение нескольких лет композитор написал ряд произведений, открывших ему дорогу в “Общество друзей музыки” возглавляемое русским музыковедом и общественным деятелем Н. Ф. Финдейзенем» [6].

1919 г. — ваенная служба ва Уладзіміры, пераезд у Казань пасля дэмабілізацыі.

«Здесь Аладов работает музыкальным инструктором в клубе казанского Союза кооперативных обществ, пианистом в театре миниатюр и преподавателем фортепьяно в Восточной консерватории.

В Казани Николай Ильич пишет ряд романсов и сочиняет Первую симфонию (фа минор, 1921 г.) — драматического склада. По заказу местного научного общества он делает обработки чувашских и марийских народных песен для голоса с фортепьяно» [6].

1923 г. — праца ў Маскоўскім дзяржаўным інстытуце музычнай навукі.

«Задачей Института было соби́рание, изучение, обработка и пропаганда народных песен всего многонационального Советского Союза. Здесь работали видные фольклористы, этнографы и композиторы. Многие из них, как, например, председатель этнографической комиссии по гармонизации народных мелодий композитор М. И. Ипполитов-Иванов, фольклорист А. В. Никольский и бывший учитель Аладова Я. В. Прохоров, своим творческим общением оказали ему значительную помощь. Аладов включается в работу по гармонизации белорусских народных песен, собранных годом ранее умершим известным фольклористом и исследователем Н. Янчуком. Обработки Аладова, сделанные в ту пору, издавались впоследствии в Белоруссии в 1928 и в 1930 годах» [6].

«У гэтым жа годзе, у Маскве, кампазітар знаёміцца з народным паэтам Беларусі Янкам Купалам, ад якога атрымлівае ў падарунак паэтычны зборнік “Спадчына”. Вершы паэта натхнілі Аладава на стварэнне цыкла з 5 рамансаў на тэксты Я. Купалы. Вывучэнне беларускага фальклору не прайшло бяследна: у музыцы найбольш папулярных песень цыкла “Сосенкі” і “Лета” пануе беларускі нацыянальны каларыт» [1].

1924 г. — перезд у Мінск, педагагічная і кампазітарская дзейнасць (рамансы на тэксты М. Багдановіча, кантата «Дзесяць год», опера «Тарас на Парнасе», Сімфонія № 2, Сімфаньета, кантата «Над ракой Арэсай»).

«Работа Аладова над беларускім фольклорам і стварэнне ряда романсов на тексты Я. Купалы имели решающее значение в дальнейшей судьбе композитора. Его имя становится известным в Минске» [6].

«Калі восенню 1924 года ў Мінску адкрываецца музычны тэхнікум і М. І. Аладава запрашаюць у якасці выкладчыка музычна-тэарэтычных дысцыплін, кампазітар з радасцю згаджаецца. Да кроку, які вызначыў лёс яго творчасці, Аладаў быў падрыхтаваны ўсім папярэднім ходам падзей. Таму ён арганічна ўваходзіць у музычную культуру брацкага народа» [1].

«Сначала он преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, с 1926 года — завуч, а с 1928 года ведет класс композиции. У него учатся будущие композиторы — Н. Соколовский, А. Богатырев, В. Оловников, С. Сендерей; теоретики — Ю. Летецкий, Г. Мигай, С. Нисневич; дирижеры — А. Ковалев, В. Белкин, И. Гуревич и другие» [6].

«Пачатак дзейнасці М. І. Аладава ў Беларусі супаў з пераломным момантам у гісторыі беларускай музыкі. Да Кастрычніцкай рэвалюцыі ў рэспубліцы не было прафесійных музычных навучальных устаноў і арганізацый, не было і нацыянальнай кампазітарскай школы. Перад музыкантамі рэспублікі стаяла задача яе фарміравання. Ужо тады Аладаў выявіў глыбокае пачуццё дачынення да ўсяго, што адбываецца. Яго асноўны жыццёвы прынцып — актыўная творчасць. І калі ў далейшым, размеркаваныя ў перыферыяныя музычныя вучылішчы, яго вучні скардзіліся на нізкі ўзровень музычнага жыцця абласных гарадоў Беларусі, кампазітар пераконваў іх (і пераконваў на аснове асабістага вопыту), што ўзняцце гэтага ўзроўню — справа іх уласных рук.

З адкрыццём у Мінску музычнага тэхнікума ў першы час менавіта ён становіцца музычна-культурным цэнтрам горада. Разуумеючы сваю асветніцкую місію, выкладчыкі тэхнікума арганізуюць шматлікія канцэрты. У адным з канцэртаў 1925 года прагучаў

фартэпіяны квінтэт М. Аладава, якому суджана было стаць роданачальнікам камерна-інструментальнага жанру ў беларускай музыцы» [1].

«У сувязі з леташнім юбілеем паэмы К. Вераніцына “Тарас на Парнасе” не грэх было б прыгадаць і музыку аднайменнай аднаактовай оперы, створанай М. Аладавым на лібрэта Ю. Дрэйзіна, які ў аснову сюжэта ўвёў і матывы “Энеіды навыварат” В. Равінскага ды камедыі В. Дуніна-Марцінкевіча “Гапон”. Пры канцы 20-х першай беларускай камічнай оперы, створанай без выкарыстання традыцыйных размоўных дыялогаў, не пашанцавала: яна не ўпісалася ў кан’юнктуру тагачасных тэатральных пастановак і прагучала толькі па радыё, у 1930 г., пад кіраўніцтвам аўтара. У 71-м, за год да сваёй смерці, М. Аладаў змог вярнуцца да забытай партытуры, і дзве сцэны з яе былі ўвасоблены на тэлебачанні. Вось каб сёння адрадзіць-мадэрнізаваць прасякнутыя дасціпна аранжыраваным беларускім фальклорам старонкі “Тараса на Парнасе” і ўзнавіць хаця б у канцэртным выкананні, напрыклад, сцэну палявання “нябесных жыхароў”, лірыку “боскіх дуэтаў”...» [2].

«В вокально-симфоническом жанре, представленном кантатой “Над ракой Арэсай” (1933 г.) на слова Янки Купалы, Аладов затрагивает одну из важных жизненных тем, получивших центральное место в белорусском искусстве и литературе 1930—1934 гг., — тему коллективизации белорусской деревни и возникновения новых общественных отношений людей. Замысел написания кантаты возник у Аладова под впечатлением прочитанных им отдельных отрывков поэмы Я. Купалы, помещенных в 1933 году в газете “Звязда” (№ 41, 42). Отдыхая летом в живописнейшем местечке Белоруссии — Паричи, Аладов за короткий срок — в течение месяца — создает это произведение.

Кантата “Над ракой Арэсай” явилась первым вокально-симфоническим произведением в Белоруссии, созданным на основе национальной поэзии. Впервые она была исполнена в торжественной обстановке юбилея Янки Купалы в 1935 году под управлением композитора.

<...>

Дальнейший рост исполнительской культуры Белоруссии в связи с открытием в Минске Белорусской государственной консерватории — первого музыкального вуза в республике, вызвал необходимость создания национальной камерно-инструментальной музыки. Аладов, живо откликающийся на все запросы современности, пишет ряд камерно-инструментальных произведений, различных по составу.

Напряженная творческая деятельность совмещалась у Аладова с 1932 года с преподавательской работой в Белорусской государственной консерватории, где в 1940 году он получает звание доцента теоретико-композиторской кафедры» [6].

1941 г. — эвакуацыя ў Саратаў і Маскву, выкладанне ў Саратаўскай кансерваторыі.

«В годы Великой Отечественной войны творчество белорусских композиторов, как и всех советских художников, отражало героизм советских людей, их стойкость в борьбе с фашистскими захватчиками и выражало веру в победу народа. <...> Весьма интенсивным было в эти годы и творчество Аладова, несмотря на то, что он работает пианистом в концертно-эстрадном бюро и преподает в Саратовской консерватории. Военная тематика раскрывается им прежде всего в вокальном жанре. Так, композитор создает образы белорусских партизан, как, например, в массовой песне “Праз лясы, балоты і паляны” на слова М. Танка и в романсе “Пра бацьку Міная” на слова А. Белевича, образы военных героев — в хорах “Про Андрея Орлова” и “Белорастовская-Краснознаменная” на тексты саратовских газетных работников.

В Саратове, под влиянием дружбы Аладова с украинскими музыкантами, была также написана скрипичная фантазия на украинские темы, которая неоднократно

исполнялась в концертах Саратовского радио скрипачом Ямпольским, а в Минске — А. Л. Бессмертным.

Двадцатилетняя плодотворная деятельность Аладова в области белорусской музыки была отмечена партией и правительством. К 25-летию БССР (1944 г.) ему присваивается звание заслуженного артиста Белорусской ССР и он награждается орденом Трудового Красного Знамени» [6].

1944 г. — вяртанне ў Беларусь, аднаўленне педагагічнай дзейнасці, пасада дырэктара кансерваторыі; стварэнне сімфоній, кантаты «40 год», оперы «Андрэй Касцяня».

«Большой творческий подъем, наблюдаемый в искусстве и литературе после завершения Великой Отечественной войны, нашел свое выражение и в деятельности Н. И. Аладова. Еще летом 1944 года приезжает он в только что освобожденный от фашистских захватчиков Минск и ведет упорную и сложную работу по восстановлению Белорусской государственной консерватории. Вновь собирает он педагогов и студентов, необходимый инвентарь и библиотеку. На должности директора консерватории Аладов остается до 1948 года. С 1946 года он становится профессором консерватории.

Творчество Аладова в послевоенный период, как это было характерно и для многих других белорусских композиторов, продолжает отражать события и образы Великой Отечественной войны, эпопею партизанского движения в Белоруссии. В то же время тематика произведений Аладова еще более расширяется. В его творчестве появляются темы созидательного труда в послевоенной Белоруссии, борьбы за мир, становления личности советского человека. Он создает также и ряд празднично-торжественных произведений. По-прежнему творчество Аладова продолжает быть жанрово-многообразным и связанным с народно-национальными истоками, по-прежнему симфонический жанр продолжает быть в нем ведущим, как и, впрочем, в творчестве большинства белорусских композиторов.

<...>

Одним из первых симфонических произведений Аладова в послевоенный период была Концертная фантазия в четырех частях (ля минор, 1950 г.) для скрипки и симфонического оркестра. Это демократическое произведение, связанное с бытовой музыкой. Здесь слышны и маршевые звучания, и наигрыш белорусской колыбельной песни, и праздничное веселье. Наряду с этим в музыке фантазии явственно ощутим лирический белорусский пейзаж. Образы фантазии оказали несомненное влияние на создание Аладовым через год Симфонии № 3 (Фа мажор), первое исполнение которой состоялось в июле 1952 года.

В послевоенный период Аладов завершает работу над оперой “Андрей Костеня” (1948 г.). Замысел оперы относится еще к началу 1943 года, когда композитор прочитал в “Известиях” статью Э. Виленского, посвященную памяти замечательного сына белорусского народа Константина Заслонова. В этом же году Аладов знакомится с брошюрой Э. Виленского “Сын Белоруссии”. Новая литературная встреча с народным героем окончательно утвердила решение композитора о сочинении героической оперы. Он сам пишет сценарий, на основе которого поэт П. Глебка создает либретто оперы “Андрей Костеня” (1946 г.). Прообразом главного героя оперы явился Константин Заслонов» [6].

«Многія беларускія кампазітары прайшлі школу Аладава. Па яго класу закончылі кансерваторыю І. Ронькін, Р. Буцвілоўскі, А. Турышаў, Ф. Пыталёў, А. Зарубка. Але і кампазітары, якія займаліся спецыяльнасцю пад кіраўніцтвам іншых выкладчыкаў, так або інакш сутыкаліся з педагагічнымі прынцыпамі Аладава, вывучаючы ў яго гармонію або аналіз музычных твораў.

Аладаў быў чалавекам вялікай культуры і меў глыбокія веды ў галіне музыкі. Яго тэа-рэтычныя работы “Да пытання аб змесце і форме ў музыцы”, “Аб праграмнай музыцы”, “Аб наватарстве” сведчаць аб уменні самабытна і творча асвятліць складаныя эстэтычныя праблемы музычнай навукі.

Адна з галін дзейнасці Аладава — музычнае рэдагаванне. Тут яго заслугі асабліва вялікія ў падрыхтоўцы да друку творчай спадчыны М. М. Чуркіна і Р. К. Пукста.

Шырока адукаваны кампазітар, дапытлівы і тонкі мастак, ён стварыў музыку высокага этычнага зместу, розуму і чалавекалюбства» [1].

М. І. Аладаў памёр 21 снежня 1972 г. ва ўзросце 81 года; пахаваны ў Мінску на Усходніх могілках.

?

1. Якім чынам асабістыя якасці Аладава-юнака адбіліся на фарміраванні яго як музыканта?
2. Як зацікаўленасць беларускім фальклорам і знаёмства з Я. Купалам садзейнічалі пераезду М. Аладава ў Беларусь?
3. Ахарактарызуйце педагагічную дзейнасць Аладава.

Характарыстыка творчасці

Творчы шлях М. Аладава працягваўся больш за 60 гадоў. За гэты час ім было створана звыш 400 твораў. На жаль, ноты многіх твораў М. Аладава, напісаных да 1941 г., былі страчаны ў гады Вялікай Айчыннай вайны; менавіта таму большасць буйных сачыненняў мае другую рэдакцыю.

Жанравы дыяпазон творчасці М. Аладава вялікі. Аднолькава ўпэўнена ён адчуваў сябе і ў оперы, буйных вакальна-сімфанічных творах, песнях, харах, рамансах, і ў сімфоніях, камерна-інструментальнай музыцы, музыцы для духавога і народнага аркестраў.

Жыццёвасць музыкі М. Аладава вызначаецца многімі фактарамі, сярод якіх грамадзянская пазіцыя кампазітара. У творах кампазітара знайшлі адлюстраванне многія значныя падзеі жыцця Беларусі: рэвалюцыя і змены ў псіхалогіі людзей, якія яна з сабой прынесла, барацьба старога і новага (Сімфонія № 2, Першы струнны квартэт, уверцюра-фантазія «Зары насустрач», вакальна-сімфанічная паэма «Над ракой Арэсай»), народны подзвіг у гады Вялікай Айчыннай вайны (опера «Андрэй Касценья», балада «У суровыя дні», песні). Менавіта чуласць да навакольнага жыцця, імкненне асэнсаваць і перадаць у мастацкіх вобразах сучасную яму рэчаіснасць вызначалі галоўны вектар яго творчасці.

Рознабакова ў музыцы кампазітара прадстаўлена лірыка. Яна мае шмат адценняў: эмацыянальна напружаная (асноўная тэма III часткі Сімфоніі № 10), стрыманая па тоне, сузіральная (тэма ўступу I часткі Сімфоніі № 10; асноўная тэма II часткі Сімфаньеты), жанрава афарбаваная (тэма ГП I часткі Сімфаньеты).

Вялікую ролю ў змесце музыкі Аладава адыгрываюць вобразы сканцэнтраванага філасофскага роздуму — асабліва ва ўступках да сімфоній. Разам з тым у гэтага кампазітара-мысліцеля было цудоўнае пачуццё гумару: пры жыцці Аладаў сам пісаў эпіграмы, мюзычныя пароды. Папулярнасцю карыстаюцца шматлікія гумарэскі, гарэзлівыя скерца (II частка Сімфоніі № 10). Шмат увагі было аддадзена і сатыры, гратэскнаму выкрыццю зла (уверцюра «Зары насустрач», IV частка Сімфоніі № 10).

З 1950-х гг. усё большую ролю пачынаюць адыгрываць тэмы жыццесцвярджэння (напрыклад, Сімфоніі № 3 і 10, Чацвёртая сюіта-фантазія для сімфанічнага аркестра).

Фарміраванне творчай індывідуальнасці М. Аладава праходзіла пад непасрэдным уздзеяннем рускай класічнай музыкі «пецяўбургскага крыла». На працягу дзесяцігоддзяў, пры панаванні ў савецкім мастацтве метаду сацыялістычнага рэалізму і патрабавання народнасці (спрашчэнне сродкаў выразнасці для лепшага ўспрымання мастацтва народам), кампазітар захоўвае творчую індывідуальнасць. У якасці інтанацыйных вытокаў тэматызму неаднаразова выкарыстоўваліся беларускія народна-песенныя матывы, якія ў творах 20-х — першай паловы 30-х гг. цытаваліся, а пазней інтанацыйнымі зваротамі гарманічна ўпісваліся ў аўтарскі мелас. Мелодыі М. Аладава ў большасці звязаны з моўнай інтанацыяй. Характэрнай рысай яго інструментальнай музыкі з’яўляецца ўвядзенне ў значных момантах формы вялікіх інструментальных рэчытатываў (паслякульмінацыйных, як правіла, у кодах).

Разам з тым пранікненне моўнага элемента ў лірычную мелодыку М. Аладава іншы раз апасродкавана праз беларускую народную песню раннетрадыцыйнага пласта. Напрыклад, інтанацыі жніўных песень, «раствораныя» ў агульнай меладычнай лініі, даюць унутраную напружанасць, падкрэсліваюць нацыянальны каларыт мелодыкі (Сімфаньета, асноўная тэма II часткі).

Разнастайнае і рытмічнае развіццё ў музыцы М. Аладава. Сярод асноўных рытмаформул вызначаюцца рытмаформулы беларускай танцавальнай музыкі, якія дыкуюць дакладную акцэнтнасць, цэзураванасць (фінал Сімфаньеты). Такого роду перыядычная рытміка пануе ў музыцы жанравага складу, але яна аказала ўплыў і на тэматызм сімфоній, напісаных да 1960 г. Пачынаючы з Сімфоніі № 6 рытміка ўскладняецца; свабоднае рытмічнае развіццё выклікае частую змену памеру.

Гарманічная мова кампазітара ў асноўным базіруецца на класічным мажора-міноры. Пры гэтым для тэматызму народна-жанравага плана больш характэрна дыятоніка. У тэматызме іншага зместу яе ўзбагачэнне храматыкай ажыццяўляецца на аснове альтэрацыі і адхіленняў у іншыя танальнасці. Характэрнай рысай гарманічнай мовы кампазітара з’яўляецца плагальнасць у яго музыцы.

Сярод індывідуальных стыльвых прынцыпаў М. Аладава вялікую ролю адыгрывае поліфанія не толькі на ўзроўні валодання класічнай поліфанічнай тэхнікай (напрыклад, фінал Сімфоніі № 2, вырашаны як фуга), але і ў ідэйна-вобразнай задуме музычнага твора, ва ўменні аўтара адчуць дыялектычную супярэчлівасць жыццёвых з’яў і ўвасобіць яе ў шматпланавасць музычна-вобразнага развіцця.

Аркестравыя партытуры вызначаюцца вынаходлівасцю і майстэрствам інструментоўкі. Гэтаму садзейнічала добрае веданне М. Аладавым тэхнічных магчымасцей інструментаў, у сувязі з чым аркестравая музыка нараджалася ў кампазітара непасрэдна ў тэмбрах і пісалася адразу ў партытуры. У трактоўцы інструментаў сімфанічнага аркестра пераважае выяўленне выразна-эмацыянальнага пачатку таго або іншага тэмбру (прынцып інструментоўкі чыстымі тэмбрамі). Як тыповую рысу аркестроўкі трэба адзначыць сольныя «выказванні» драўляных духавых, характарыстычнасць тэмбру якіх часам нагадвае гучанне народных інструментаў. Кампазітара зрэдку прыцягвае дэкаратыўна-маляўнічы бок гучання аркестра.

Музыка М. Аладава вызначаецца прадуманасцю кампазіцыі цэлага. Увага да дэталі, якая выяўляецца ў шматлікіх аўтарскіх абазначэннях найменшых дынамічных адценняў, агоціцы, характару выканання, спалучаецца з манументальнасцю, маштабнасцю задум.

Сімфаньета До мажор у 3 частках для сімфанічнага аркестра (1936)

Сімфаньета До мажор для сімфанічнага аркестра (1936) на працягу доўгіх гадоў выступала адным з самых рэпертуарных твораў беларускай музыкі. Яна была напісана для студэнцкага сімфанічнага аркестра Беларускай кансерваторыі, але ўвайшла ў рэпертуар сімфанічнага аркестра рэспублікі, а ў 1947 г. была высока ацэнена на Першым пленуме Саюза кампазітараў БССР.

Твор з уласцівымі яму паказам карцін прыроды, народнага побыту, апорай на народна-песенныя інтанацыі адпавядае традыцыям жанрава-эпічнага сімфанізму рускіх класікаў.

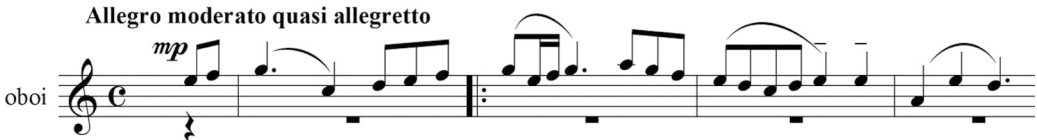
Сімфаньета До мажор, створаная шасцю гадамі пазней Сімфоніі № 2, народжана на адзіным з ёю запасе жыццёвых уражанняў, у адным патоку творчых намаганняў, у адным лексічным рэчышчы. У Сімфаньеце М. Аладаў не цытуе народныя песні, а стварае тэмы, блізкія да іх ва ўсіх адносінах — і інтанацыйна, і ладава, і метрарытмічна, і тэмбрава.

Структура твора трохчасткавая.

I частка (Allegro moderato quasi allegretto, До мажор). Дывертысмент, санатная форма.

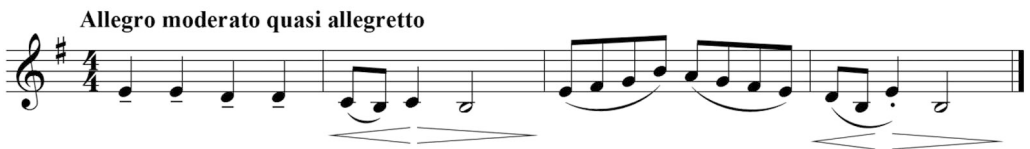
Экспазіцыя. ГП, якая адкрывае твор, нясе вобразную сутнасць часткі: у саліруючага габоя на фоне струнных гучыць дэятанічная лірычная тэма песенна-танцавальнага характару з выразнымі інтанацыямі пытання. Пры паўторы тэма аддаецца скрыпкам і гучыць больш насычана:

М. Аладаў. Сімфаньета До мажор. I ч., ГП



ПП (мі мінор) уносіць кантраст: сурова і стрымана тэма гучыць у нізкіх струнных, нагадваючы паходную песню з маршавым рытмам:

М. Аладаў. Сімфаньета До мажор. I ч., ПП



Пры паўторы напеў вар'іруецца і аддаецца іншым інструментам: у дыялог са скрыпкам і ўступаюць кларнет, флейта; астатнія струнныя выконваюць ролю акампанемента, які гучыць у стрыманай дынаміцы на пічыката.

Экспазіцыя паўтараецца двойчы.

Распрацоўка пабудавана на развіцці асноўных тэм і гучыць як дыялог: суровыя пытанні ў струнных, якія выкладзены ў акордавай фактуры і інтанацыйна нагадваюць тэму ПП, — адказы драўляных духавых (кларнета, фагота, флейты), пабудаваныя на тэматычным матэрыяле ГП. Варыянтна-варыяцыйнае развіццё ўключае і лада-танальныя пошукі.

На кульмінацыі распрацоўкі з'яўляецца яскравая **рэпрыза**. ГП пашыраецца ў паметрах, гучыць насычана ў тэмбры струнных. Цікавае развіццё атрымлівае напеў пры сваім

паўторы ў партыі віяланчэляў, кантрапунктам да якіх, падобна трэлям жаваронкаў, гучаць флейты. ПП праводзіцца габоём і прымае выгляд пяшчотнай песні, якая разгортваецца ў варыянтах напеву.

Кода спачатку ўяўляе другую кульмінацыю першай часткі: святочна ў сваім аркестравым аздабленні гучыць тэма ГП, але апошнія такты коды, вырашаныя ў ціхай дынаміцы і празрыстай фактуры, толькі нагадваюць пастаральныя мажорныя матывы ГП.

II частка (Andante, Мі мажор), складаная трохчасткавая форма (з трыя ў ролі скерца).

Гэта лірычны цэнтр сімфанеты, у музыцы якога выяўляецца меладычны дар Аладава.

Пачатак часткі будзеца на чаргаванні дзвюх тэм (ава₁в₂). Першая тэма (а) імправізацыйнага характару, па меркаванню даследчыкаў¹⁰, бліжняя інтанацыйным напаўненнем да беларускіх жніўных песень; аднак гучанне струнных інструментаў, лірычная пранікнёнасць набліжае яе да лірычных песень:

М. Аладаў. Сімфанета До мажор. II ч., 1-я тэма



Другая тэма адзначана рысамі пяшчотнага вальса, мелодыя якога аддаецца то кларнету (в), то флейце (в₁). Кожны з раздзелаў формы вар'іруецца, напаўняецца тонкімі дэталямі, застаючыся ў лоне аб'ектыўнай лірыкі.

Трыя (ля мінор) выконвае ролю скерца ў санатна-сімфанічным цыкле, што кампазітар падкрэслівае рэмаркай *ritmosso, poco scherzando*. Эпізод сам складае трохчасткавую форму. Крайнія часткі пабудаваны ў выглядзе варыяцый на вельмі простую тэму, напісаную ў духу народных. Яе ўпершыню выкладае габоём: некалькі разгублена гучыць пачатковая фраза, працяг якой прапануецца ў танцавальным руху.

Пры паўторы тэма аддаецца раялю: у высокім рэгістры на фоне празрыстага акампанемента тэма гучыць некалькі казачна. Фагот і нізкія струнныя, у тэмбры якіх напеў з'яўляецца далей, надаюць ёй суровы каларыт. Сярэдняя частка скерца не ўносіць кантраст: у габоя гучыць варыянтны напеў у Фа мажоры. Рэпрыза прапануе далейшае варыяцыйнае развіццё асноўнага тэматычнага матэрыялу, яго новыя тэмбравыя вырашэнні, якія нагадваюць прабуджэнне прыроды, яскравыя птушыныя галасы.

Рэпрыза скарачана да трохчасткавай формы (а₃в₂а₄). Лірычны напеў даручаны саліруючай флейце, якая падтрымліваецца мяккім акампанементам раяля. Тэма вальса (в₂) губляе свае жанравыя карані: сакавіта гучыць яна ў саліруючых скрыпак, а пульсіруючая ў трыельным рытме фактура галасоў аркестра, што акампануюць ёй, надаюць гімнічны характар. Гэта кульмінацыя ўсёй другой часткі. Асноўная лірычная тэма, якая ў чарговы раз гучыць у валторн, успрымаецца як ціхая кода.

III частка (Allegro molto, До мажор). Фінал.

Гэтая частка, напісаная ў форме ронда (з рысамі санатнай і варыяцыйнай форм), уяўляе замалёўку калектыўнага свята. Вобразна і тэматычна звязана з першай часткай

¹⁰ Гл.: Гісторыя беларускай савецкай музыкі / Глушчанка Г. С. [і інш.]. — Мінск, 1971. — С. 161.

твора: у тэме рэфрэна, якая гучыць пасля ўступу, пазнаецца тэма дывертысента — тут у некалькі іншым рытмічным абліччы яе выконвае струнная група аркестра.

Першы эпізод фіналу (Соль мажор) адлучаны ад рэфрэна генеральнай паўзай. Дзякуючы рытмічным зменам і аркестраваму афарбаванню асноўная тэма набывае лірычны абрыс, гучыць як пшэчотная песня:

М. Аладаў. Сімфаньета До мажор. III ч., 1-шы эпізод



Другі рэфрэн не толькі вяртае тэме танцавальны характар, але і прадстаўляе яе развіццё. Далей слухач пазнае і тэму ПП I часткі, якую кампазітар вяртае нездарма. У музыку жыццядаснага фіналу прыходзіць суровы каларыт, нагадваючы трагічныя старонкі гісторыі. Такім чынам, другі рэфрэн пашыраецца ў памерах і прыўносіць у музыку рысы распрацоўкі.

Цэнтральны эпізод фіналу (Allegro moderato, рэ мінор) напісаны ў жанры раманса, аб чым сведчыць і мелодыя шырокага дыхання, якая ў першым куплеце выкладаецца кларнетам, у другім — валторнай, у трэцім — віяланчэлю пад «гітарны» акампанемент:

М. Аладаў. Сімфаньета До мажор. III ч., цэнтральны эпізод



Кульмінацыяй выступае апошняе правядзенне лірычнай тэмы — **трэці рэфрэн**, якое прыпыняецца з'яўленнем ПП I часткі. У партыі флейты гэта тэма ўспрымаецца як успамін, што настойліва ўзнікае ў памяці аўтара. Але фанфары вяртаюць слухача на свята. Асноўная тэма ў заключным рэфрэне паказана рознымі гранямі: драчлівы танцавальны напеў, лірычная песня, святочны гімн, які прыўносіць жыццесцвярдзальны пачатак.

Сімфаньета До мажор з'яўляецца этапным сачыненнем Аладава, створаным у перыяд сацыялістычнага рэалізму, і ў поўнай меры адказвае пастаўленым перад ёй задачам. Яна адрасавана шырокаму слухачу, што выяўляецца і ў характары тэматызму, які абапіраецца на песенна-танцавальныя жанры, і ў метадах працы з ім, і ў драматургіі твора: рух ад суб'ектыўнага ўспрымання наваколля да масавага свята.

Сімфонія ў творчасці М. Аладава

Сімфанічная музыка ў творчасці М. Аладава займае галоўнае месца, што вызначаецца не толькі колькасным фактарам (звыш 30 твораў), — яна становіцца для кампазітара сферай найбольш значных абагульненняў. Асабліва трэба вылучыць ролю Аладава ў развіцці беларускай сімфоніі, якая стала летапісам, дзе вельмі значныя падзеі жыцця народа, вобразы яго герояў і наогул рэчаіснасць у самых розных яе праяўленнях знайшлі мастацка-абагульненае ўвасабленне. Дзесяць сімфоній М. Аладава — своеасаблівае энцыклапедыя жыцця ў савецкі перыяд. Нават тыя з іх, якія не аказаліся ў ліку лепшых твораў кампазітара, даюць у агульным рэчышчы сімфанізму М. Аладава багаты матэрыял для выяўлення шляхоў фарміравання беларускай музыкі і аднаго з найскладанейшых жанраў — сімфанічнага.

У сімфоніі знайшлі адлюстраванне асноўныя этапы эвалюцыі вобразнага мыслення і стылю кампазітара. Аладаў з’явіўся заснавальнікам беларускага драматычнага сімфанізму (Сімфонія № 2, 1930), а яго сімфоніі № 4 (1953—1954) і № 5 (1956) уводзяць у беларускую музыку жанр лірыка-псіхалагічнага сімфанізму, які працягвае традыцыі сімфанізму П. Чайкоўскага.

Кароткі агляд сімфоній Аладава дазваляе ўбачыць паступовую эвалюцыю творчасці кампазітара.

Сімфонія № 1 (1921) была напісана ў Казані. Блізкая да рускага лірыка-драматычнага сімфанізму, яна складаецца з чатырох частак. Яскравы тэматызм, перавага матыўнай распрацоўкі, прадуманасць структуры выступаюць адметнымі рысамі твора. Праз 30 гадоў М. Аладаў выкарыстаў некаторыя тэмы гэтага твора ў оперы «Андрэй Касценя».

Сімфонія № 2 (до мінор, 1930) на тэмы беларускіх народных песень — адзін з этапных твораў кампазітара. Тут фарміруецца сімфанічны тып, у якім пераплятаюцца прынцыпы жанравага і канфліктна-драматычнага сімфанізму. У творы высвечваецца глыбокая цікавасць М. Аладава да беларускага фальклору, што шырока цытуецца і выступае ў ролі праграмнасці, раскрываючы перыпетыі цяжкага жаночага лёсу. Драматургічным цэнтрам твора выступае трэцяя частка, заснаваная на жніўнай песні «Не пайду дамоў». Фуга, фінал сімфоніі, пераключае развіццё вобразаў у іншую сферу — у свет жыццяродаснага настрою.

Сімфонія № 3 (Фа мажор, 1951) была створана М. Аладавым праз 20 гадоў пасля Сімфоніі № 2. Кампазітар адышоў ад ваеннай тэматыкі, ад трагічных, экспрэсіўна напружаных вобразаў і звярнуўся да працоўных будняў савецкіх людзей. Асноўны вобраз сімфоніі ўвасабляе ГП I часткі. II частка сімфоніі — лірычны роздум; гэта адна з лепшых старонак беларускай сімфанічнай музыкі. У фінале аўтар вяртаецца да папярэдніх тэм — фанфарнай тэмы ўступу і тэмы скерца, якая тут мае іншы характар; у якасці асноўнай тэмы выкарыстана мелодыя беларускай народнай песні «Чаму ж мне не пець?».

Сімфоніі № 4, 5 і 6 — трыяда твораў адзінай ідэйнай праблематыкі, эстэтычных прынцыпаў, сродкаў мастацкага ўвасаблення вобразнага зместу. У гэтых пранізанных адной думкай трох сімфоніях кампазітар раскрывае разнастайнасць і шматзначнасць сувязей мастака з навакольным светам. Але кампазітар быццам наўмысна адмаўляецца ад шырыні вобразных абагульненняў і пакідае ў полі свайго зроку толькі лірычную вобразнасць.

Сімфонія № 4 (мі мінор, 1953) мае незаўздросны лёс. Толькі ў сучасны час яна вяртаецца на канцэртную сцэну, што было абумоўлена яе зместам. Гэта сімфонія — твор аднаго вобраза, глыбокага, шматграннага. Кампазітар не выкарыстоўвае звыклых норм сімфанічнай драматургіі, палярызацыі вобразаў, замацаваных у папярэдніх сімфоніях і Сімфоніі № 5. Гэта мастацка-вобразнае раскрыццё ў чатырохчасткавым санатна-сімфанічным цыкле філасофскага асэнсавання трагічнай рэчаіснасці 1950-х гг. Скразная драматургія сімфоніі заснавана на канцэнтрацыі лірычнай вобразнасці.

Сімфонія № 5 «Лірычная» (рэ мінор, 1955) быццам працягвае праблематыку, узнятую ў папярэдняй сімфоніі, але вяртаецца да разнастайных вобразаў, якія раскрываюць шматгранную панараму навакольнай рэчаіснасці. Сімфонія № 5 адрозніваецца ад Сімфоніі № 4 (і ад Сімфоніі № 6) большай прастатой, яснасцю вобразаў, лапідарнасцю мастацкіх сродкаў, лаканізмам і дакладнасцю архітэктонікі.

Лірычнасці, спакойнаму погляду на свет, раскрытым у Сімфоніі № 5, процістаяць усхваляванасць, драматызм **Сімфонія № 6** (до мінор, 1960), дзе задума ўвасоблена праз роздум, а факты і падзеі асэнсоўваюцца рэтраспектыўна — спакойная сталасць думкі мастака зняла іх вастрыню, канфліктнасць. Таму ідэя жыццесцвярджэння прадстае як

зыходная, а не дасягнутая ў працэсе развіцця. Драматургічна кампазітар шмат у чым паўтарае сістэму тэм-вобразаў, распрацаваную ў сімфоніях № 4 і № 5, але суадносіны паміж гэтымі вобразамі зусім іншыя. На аснове адзінага інтанацыйнага правобраза (тэма ўступу) ствараюцца драматычныя і лірычныя тэмы, якія змяняюць адна адну. Гэтай вобразнай сферы, складанай па сэнсе і эмацыянальным змесце, канфліктна супрацьпастаўляецца сфера вобразаў, звязаных з актыўнымі, зласлівымі адмоўнымі сіламі.

Сімфонія № 7 (фа-дыез мінор, 1963) прадстаўляе жанр сімфанічнай драмы, увасоблены М. Аладавым у Сімфоніі № 6. Усе раздзелы цыкла аб'яднаны паслядоўным правядзеннем тэм, народжаных на аснове адзіных інтанацыйных комплексаў. У ёй знайшлі дастаткова яркае раскрыццё новыя для кампазітара з'явы: павышэнне экспрэсіўнасці драматычных вобразаў, сцвярджэнне лірычнай вобразнасці як пастаяннага носбіта пазітыўных сіл. Прынцып лінеарнасці, што выявіўся ў Сімфоніі № 4, прыйшоў на змену кантрастнай і імітацыйнай поліфаніі.

У **Сімфоніі № 8** (ля мінор, 1965) кампазітар быццам адмаўляецца ад вобразаў, што стаяць над асобай мастака і нясуць антыгуманістычны пачатак. Канцэпцыя сімфоніі, камернай па характары, не мае аналогій у сімфанічнай творчасці кампазітара. Думамі М. Аладава завалодалі вобразы прыроды, лірычныя, народна-жанравыя: у I частцы — радасна-ўсхваляванага, у II — стрымана-лірычнага, у III — жартаўліва-фантастычнага, у IV — святочна-вясёлага характару.

Сімфонія № 9 (Соль мажор, 1967) прыцягнула да сябе ўвагу крытыкі і атрымала высокую ацэнку. Ніколі яшчэ складаная драматургічная канцэпцыя не была ў М. Аладава так паслядоўна і глыбока раскрыта. Павольны ўступ, сатканы з супярэчлівых інтанацыйных комплексаў, танцавальная тэма ГП і лірычная тэма ПП складаюць адзіны жыццесцвярджальны вобраз I часткі. Небывалай канцэнтрацыі лірычных пачуццяў дасягае кампазітар у II частцы сімфоніі, заснаванай на дзвюх лірычных тэмах у характары беларускіх народных песень. Драматычным цэнтрам твора становіцца скерца, у якім выяўляюцца злавесны кантраст настрояў, вельмі далёкія, несумяшчальныя вобразы крайніх і сярэдняга раздзелаў. У супрацьлеглых тэмах фіналу паступова фарміруецца галоўная лінія твора — сцвярджэнне настрою радасці, святочнай урачыстасці.

Сімфонія № 10 сі мінор у 5 частках для сімфанічнага аркестра (1971)

Сімфонія № 10 — апошні твор кампазітара, у якім лірыка-філасофская тэма выступае як дамінуючая. Пануючы тон сімфоніі — лірычны. Ён і вызначае свет летуценнай мары аб шчасці як сферу хвалююча цудоўнага ў драматычнай канцэпцыі твора.

У буйным сімфанічным цыкле з 5 частак важная роля належыць рацыянальнаму канструіруючаму пачатку, што праяўляецца ў дакладнай арганізацыі ўсяго гукавога матэрыялу. Лірыка-драматычная канцэпцыя сімфоніі раскрываецца ў шырокаахопнай кампазіцыі тыпу ронда, у якой вядучым формаўтвараючым фактарам становіцца тэматычны матэрыял уступу і экспазіцыі I часткі цыкла, што звязаны з вобразамі ўзвышаных летуценняў, пошукавай думкі, трывожнага парыву.

Манументальная драма акрэслена таксама рамкамі трансфармаванай санатнай формы і цыклічнай кампазіцыі (як развіццё традыцый формаўтварэння Ф. Ліста, П. Чайкоўскага). Па змесце і логіцы тэматычнай распрацоўкі форма Сімфоніі № 10 можа быць умоўна ўспрынята як цыклічная адначасткавая (мі мінор — Мі мажор), дзе I частка выконвае

функцыю санатнай формы-эспазіцыі драмы, II, III і IV часткі — распрацоўка-развіццё драмы ў трох фазах і V частка — рэпрыза, кода-развязка і фінал драмы.

I частка. «Разгубленыя пошукі»	II частка. Скерца I (дзіцячае)	III частка. «Аптымістычная элегія»	IV частка. Скерца II (злосна нігілістычнае)	V частка. Фінал «Апафеоз»
<i>Эспазіцыя</i>	<i>Распрацоўка</i>			<i>Рэпрыза</i>
Станаўленне галоўных вобразаў	I фаза	II фаза	III фаза	Кода-развязка, бесканфліктны фінал
	Юмарыстычнае інтэрмеца	Лірычны цэнтр	Драматычны цэнтр, гратэска-драматычная кульмінацыя	

I частка. «Разгубленыя пошукі» (Andante sostenuto, санатная форма з уступам, мі мінор).

Асноўны канфлікт драмы абзначаны ва *ўступе*, аснову якога складаюць дзве тэмы. Першая тэма ўяўляе вобраз зачаравання. На фоне празрыстага цяжучага наонакздавага гучання высокіх драўляных (3 флейты і 2 кларнеты), струнных і арфы ўзнікае пашчотна-заклікальная па характары мелодыя-накцюрн кларнета. М. Аладаў вельмі простымі сродкамі надаў гучанню прасторавы каларыт:

М. Аладаў. Сімфонія № 10 сі мінор. I ч., 1-я тэма ўступу

Andante sostenuto

Тэмбр віяланчэляў у чарговым правядзенні тэмы ўзбагаціў экспрэсіўны бок музыкі. У ёй акрэсліваецца вельмі выразная сыходная септавая інтанацыя, якая з'явіцца асновай ПП I часткі. Першай тэме ўступу кампазітар адвёў самую галоўную ролю ў драматургіі твора: яна будзе асноўнай тэмай III часткі, тэмай скерца II і IV частак, тэмай ПП фіналу, дзе яна гучыць урачыста-экстатычна і падпарадкоўвае ўсе папярэднія адгалінаванні развіцця тэматызму.

Другая тэма ўступу меладычна нівеліраваная, пазбаўленая шырыні песеннага подыху і лірычнай выразнасці. Прыглушана «пастукваючая» фраза фаготаў успрымаецца як спалоханая насцярожанасць:

М. Аладаў. Сімфонія № 10 сі мінор. I ч., 2-я тэма ўступу

Andante sostenuto

Ва ўступе ў кларнетаў і фаготаў дадзены сугуччы з двух трытонаў, з якіх узнікаюць злавесныя папеўкі.

Пераважаючы экспазіцыйнасць, Аладаў узбагаціў уступ элементамі варыянтна-варыяцыйнага развіцця: працэсы «прарастання» становяцца ўсё больш актыўнымі. Жаданне раскрыць узаемавыключаючы характар двух эмацыянальных станаў — зачаравання і спалоханай насцярожанасці — вызначыла канфліктна-дыялагічную форму ўступу: AA₁ BA₂ B₁ A₃ B₂ A₄.

Гучанне паслядоўна «раствараецца» ў завяршаючым напружана-запытальным гучанні септакорда медных, цьмяна адцененага ўдарамі літаўр.

Экспазіцыя. ГП (Allegro molto e con fuoco, мі мінор) — гэта арганічная змена матэрыялу тэм уступу, якія набываюць дзейсны характар. Яна складаецца з двух элементаў. Першы з іх прапануе дзеянне, рух (партыя першых скрыпак):

М. Аладаў. Сімфонія № 10 сі мінор. I ч., ГП, 1-шы элемент



Другі элемент ГП — рашучае гучанне дзвюх валторнаў:

М. Аладаў. Сімфонія № 10 сі мінор. I ч., ГП, 2-гі элемент



СП — два трамбоны абвясчаюць грозны заклік:

М. Аладаў. Сімфонія № 10 сі мінор. I ч., СП



Актывізуюцца агульныя гукавыя рэсурсы аркестра, узнікае раптоўнае tutti. ПП (сі мінор) уяўляе варыянт лірычнай тэмы уступу, якая гучыць распеўна і празрыста. Меладычная лінія ў скрыпак (Cantabile assai), гарманічны фон выкладзены трыма кларнетамі, дзвюма валторнамі, віяланчэлямі і кантрабасамі. Упершыню выяўлены ва ўступе кантраст дзвюх вобразных сфер паглыблены ў экспазіцыі да адчування іх антаганізму.

Распрацоўка, кампактная па форме, сціслая, умацняе вобразны антаганізм.

Пры варыянтнай паўторнасці асобных папевак адбываецца змяшчэнне рытмічна апорных гукаў, замена секставага інтэрвалу квінтай, а затым квартай або септымай: ажыццяўляецца збліжэнне кантрастных тэм, вобразнае пераўвасабленне тэматызму.

Рэпрыза выступае зонай драматычнай кульмінацыі I часткі сімфоніі, якая выпадае на ГП — яна энергічна і напружана гучыць у павелічэнні ў медзі *vigogoso con fegose*. Ёй супрацьпастаўлена лірычная сфера ПП, што экспаніруе вобразы душэўнага хвалявання. На мяжы дзвюх тэм кампазітар размясціў інтэрмедыйно-сцэнку памерам у 14 тактаў (СП): маналагічнаму выказванню віяланчэляў процістаяць кароткія рэплікі аркестра, якія змяняюцца фразамі скрыпак і кларнета сола. Інтанацыяна змест маналогу віяланчэляў звязаны з матэрыялам ГП. Насычанае гучанне кожнага гуку першай фразы (*detache, ff, conpassione*) партыі віяланчэляў змяняецца больш пластычнымі, памякчальнымі фразамі-ўздыхамі (па 2 і 3 ноты *legato*).

II частка. Скерца I (дзіцячае) (*Allegro vivace, rolante, Mi-бемоль мажор*).

Яна выконвае ролю інтэрмецца. Тут праглядаюцца сувязі з пяшчотна-кранальнай музыкай, светлымі, наіўна-гарэзлівымі вобразамі. Інтанацыі вядомай беларускай дзіцячай песні «Чыжык-пыжык» надаюць тэмам рэалістычную характарнасць, выклікаюць асацыяцыі са сцэнкамі з дзіцячага жыцця. Разам з тэмай-цытатай гучыць іншы музычны матэрыял: гумарыстычная полька, просценькі вальс, лірычны напеў кларнета.

Гукавой асновай гэтай інтэрмедыйі сталі вельмі блізкія да стылю Аладава моўныя і танцавальныя элементы бытавога складу, а таксама септакордавыя фразы інструментальна-рэчытатыўнага тыпу. Так лірычны элемент атрымаў гумарыстычную трактоўку пры дапамозе яго тэмбравай і фактурнай перабудовы.

III частка. «Аптымістычная элегія» (*Andante sostenuto, Фа мажор — фа мінор*).

Музычную форму часткі складаюць тры кантрастныя раздзелы. Музыка гэтай часткі найбольш поўна выражае пачуццё прыгажосці, асалоду цудоўнага ў жыцці. Па складзе аркестравай тканіны III частка сімфоніі рамансавая.

Першы раздзел элегіі пабудаваны як дыялог хору (чатыры валторны альбо струнныя) і салістаў (скрыпкі, сола валторны, флейты). Запытальна гучаць фразы хору, кожны раз набываючы ўсё больш трывожны характар; адпаведна мяняецца і музычны змест тэм салістаў.

Другі раздзел (*Poco allegretto, рэ мінор*) адзначаны ўступам томнай мелодыі англійскага ражка, у дыялог з якім, часам зліваючыся ў гучанні, уступае габой. Музыка напаўняецца экспрэсіяй, тканіна аркестра — інтэнсіўным танальным развіццём.

Трэці раздзел (*Andante sostenuto come sopra, фа мінор*) гучыць як пасляслоўе ў ціхай дынаміцы і пяшчотных фарбах саліруючага кларнета, да якога далучаюцца званочкі, арфа, трэлі высокіх струнных. Хор валторнаў вяртае тэму першага раздзела, уяўляючы сабой своеасабліваю тэматычную арку.

IV частка. Скерца II (злосна нігілістычнае) (*Allegro molto feroce, мі мінор*).

Напісаная ў складанай трохчасткавай форме, яна ўспрымаецца як гратэска-драматычная кульмінацыя. Яе вобразная маналітнасць ажыццяўляецца пры дапамозе шырокага выкарыстання тэхнікі скразнага развіцця. Гэта, бадай, найбольш прасторава развітая ў сімфоніі сфера канфліктных з'яў пад калюча-іранічным покрывам. Яна толькі намечана ў I частцы, «водгукі» яе прысутнічаюць у III частцы, але тут гэта сфера набывае самае інтэнсіўнае драматычнае развіццё.

У сярэднім раздзеле скерца пануе тэма фагота — варыянт другой тэмы ўступу I часткі. Характэрнаму калюча-іранічнаму гучанню гэтага інструмента перад агульнай рэпрызай

супрацьпастаўлена лірычная інтэрмедыя тыпу «з’явы новага персанажа» з распеўнай тканінай высокіх струнных:

М. Аладаў. Сімфонія № 10 сі мінор. IV ч., сярэдні раздзел

У частка. Фінал «Апафеоз» (Andante, Мі мажор, ронда).

Апошняя частка абагульняе вобразны змест цыкла і падводзіць жыццесцвярджалны вынік яго развіццю; яна поўнаасцю пазбаўлена канфліктных элементаў. У якасці эпизодаў класічнай схемы ронда выкарыстаны цэласныя раздзелы ГП і ПП I часткі цыкла. Функцыю рэфрэна выконвае ўвесь час абнаўляемая музыка, якая нібы складаецца з розных «дэталей»: тэмы скерца I (дзіцячага), элементаў ГП I часткі. Усё гэта свабодна манціруецца — некаторыя «дэталі» выпадаюць, другія ўстаўляюцца. Унутры кожнай з іх ідзе свой няспынны працэс змянення матэрыялу.

Такім чынам, у Сімфоніі № 10 кожная частка вытрымана ў адасобленай вобразнай сферы, а асновай іх драматургічнага адзінства стала скразное развіццё лірычных вобразаў, раскрыццё іх сутнасці ў дынаміцы дзеля найбольш поўнага выяўлення галоўнай ідэі твора — радаснага адчування каштоўнасці жыцця.

?

1. Якую ролю адыграла Сімфаньета До мажор у творчасці кампазітара і беларускай сімфанічнай музыцы?
2. Як у Сімфаньеце праявіліся традыцыі жанрава-эпічнага сімфанізму рускіх класікаў?
3. Прааналізуйце суадносіны ў Сімфаньеце аўтарскага тэматызму з фальклорам.
4. Перапішыце вядомыя вам творы беларускіх кампазітараў у гэтым жанры.
5. Чым, на ваш погляд, абумоўлены зварот М. Аладава да сімфанічнага жанру? Як сачыненне таго ці іншага твора звязана з жыццёвымі акалічнасцямі?
6. Акрэсліце кола тэм, сюжэтаў, раскрытых у сімфоніях.
7. Ці можна, на ваш погляд, назваць Сімфонію № 10 вынікам творчай дзейнасці, увасабленнем жыццёвага і кампазітарскага вопыту? Абгрунтуйце адказ, абапіраючыся на вобразны змест сачынення, кампазіцыю, сродкі музычнай выразнасці.



Літаратура для чытання

1. *Аладава, Р. М.* І. Аладаў / Р. М. Аладава // Беларуская музыка. — Мінск, 1977. — С. 3—17. — Вып. 2.
2. *Берасцень, С.* Аўтограф па Парнасе / С. Берасцень // ЛіМ. — 2001. — 26 студз.
3. *Дубкова, Т. А.* Беларуская сімфонія / Т. А. Дубкова. — Мінск, 1974. — С. 81—149.
4. *Дулова, Е. Н.* Из истории белорусского теоретического музыковедения : Николай Ильич Аладов / Е. Н. Дулова // Беларускае музыказнаўства : Новыя далягляды : матэрыялы XIII навук. чытаньняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906—1987) / БДАМ; склад. В. А. Антаневіч. — Мінск, 2004. — С. 36—42.
5. *Кулешова, Г.* Николай Ильич Аладов. Очерк жизни и творчества / Г. Кулешова. — Л., 1970.
6. *Нисневич, С.* Народный артист БССР Н. И. Аладов / С. Нисневич. — Минск, 1959.
7. *Шчарбакова, Т.* 10-я сімфонія М. Аладава / Т. Шчарбакова // Беларуская музыка. — Мінск, 1975. — С. 73—79. — Вып. 1.

Яўген Карлавіч Цікоцкі (1893, Санкт-Пецярбург — 1970, Мінск)



*Член Саюза кампазітараў БССР (1932),
народны артыст БССР (1953),
народны артыст СССР (1955),
лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР (1968).*

*Узнагароджаны ордэнам Леніна (1944),
ордэнам «Знак Пашаны» (1964),
двума ордэнамі Працоўнага Чырвонага Сцяга (1940, 1949).*

Асноўныя творы

Сцэнічныя творы:

оперы:

- «Міхась Падгорны», лібрэта П. Броўкі (1937—1938, 2-я рэдакцыя — 1940, адноўлена ў 1957);
 - «Алеся», лібрэта П. Броўкі (1942—1943, 2-я рэдакцыя — 1947, 3-я рэдакцыя — 1949, адноўлена ў 1967);
 - «Дзяўчына з Палесся», лібрэта П. Броўкі і Я. Рамановіча, часткова на матэрыяле «Алесі» (1952);
 - «Ганна Громава», лібрэта Я. Рамановіча (1970);
- музычная камедыя «Кухня святасці» па п'есе Г. Градава, У. Арлова «Мільён Антоніяў» (1931).*

Аркестравыя творы:

- сімфоніі: № 1 Мі мажор (1929); № 2 до мінор (1940—1941, 2-я рэдакцыя — 1946); № 3 Мі-бемоль мажор (з хорам — 1948; 2-я рэдакцыя без хору — 1959); № 4 Фа мажор (1955); № 5 Рэ мажор у 3 частках: «Стварэнне», «Чалавечнасць», «Жыццесцвярджалнасць» (1958); № 6 Ля мажор (1963);
- сімфанічная паэма «50 год» (1966);
- уверцюры «Свята на Палессі» (1954), «Слава» (1961);
- Канцэрт для фартэпіяна з аркестрам беларускіх народных інструментаў (1953), рэдакцыя для фартэпіяна з сімфанічным аркестрам (1954);
- Канцэрт для трамбона з аркестрам (1934);
- 2 сюіты для аркестра беларускіх народных інструментаў.

Камерна-інструментальныя творы:

- Фартэпіяннае трыа (1934);
- Скерца для струннага квартэта (1943);

- скерца «У класічным родзе» для двух фартэпіяна ў 8 рук (1951);
- Саната-сімфонія для фартэпіяна (1968);
- 2 беларускія п'есы («Жартоўная», «Калыбельная», 1968);
- Накюрн для віяланчэлі з фартэпіяна (1941).

Вакальна-сімфанічныя творы:

- араторыя «Вызваленне», вершы Я. Купалы (1939);
- «Маналог Скупога рыцара», «Помнік» для барытона і сімфанічнага аркестра, вершы А. Пушкіна (1936—1937);
- «Буравеснік», словы М. Горкага (1920, 1936, 1946);
- 3 хоры з араторыі «Ленін», словы У. Маякоўскага (1946).

Вакальныя творы:

- песні, хары, апрацоўкі народных песень;
- баллады «Фея» (1920), «Каманіну, Молакаву, Сляпнёву» (1939); «Клятва партызан» на словы А. Астрэйкі (1942); «Перапёлачка» на словы А. Вялюгіна (1942).

Прыкладная музыка:

- да 23 спектакляў («Скупы» Ж.-Б. Мальера, «Салавей» З. Бядулі, «Паўлінка» Я. Купалы, «Рамэ і Джульета» У. Шэкспіра, інш.);
- да кінафільмаў («Паўлінка», «Савецкая Беларусь», «Вызваленне Савецкай Беларусі»).

Асноўныя даты жыцця і творчасці

Я. К. Цікоцкі нарадзіўся 14 снежня 1893 г. у Санкт-Пецяргбургу ў сям'і контр-адмірала і выкладчыцы рускай мовы.

«Бацька яго — контр-адмірал — загадваў міннымі класамі і камандаваў вучэбным атрадам маракоў у Кранштаце. У гэтых класах у свой час выкладаў вынаходнік радыё Аляксандр Папоў і старэйшы брат кампазітара М. А. Рымскага-Корсакава — Воін Андрэевіч. <...> Бацька яго любіў музіцыраваць. Ён іграў на флейце, спяваў, а дачка акампаніравала яму на фартэпіяна. У доме контр-адмірала часта збіраліся аматары-музыканты на музычныя вечары, у праграмах якіх былі творы рускіх кампазітараў. Папулярнасцю на гэтых вечарах карысталіся выступленні спявачкі М. Хітраво і струннага квартэта пад кіраўніцтвам П. Табароўскага» [9].

«Невыпадкава музыка стала лёсам Цікоцкага. Бацька, Карл Міхайлавіч, меў прыгожы голас, у вольны час з задавальненнем выконваў папулярныя тады песні, рамансы, вельмі любіў оперы Рыхарда Вагнера, Рымскага-Корсакава, Чайкоўскага. Ад сваёй маці, Кацярыны Міхайлаўны, якая выкладала рускую мову ў гімназіі, займалася пісьменніцтвам, Яўген пераняў захапленне літаратурай» [6].

1902—1915 гг. — вучоба ў Кранштацкім гімназічным пансіёне (1902), Пецяргбургскай нямецкай гімназіі (1904), рэальным вучылішчы ў Царскім Сяле (1907), Псіханеўралагічным інстытуце (1911), прыродазнаўчым аддзяленні фізіка-матэматычнага факультэта Пецяргбургскага ўніверсітэта (1914). Першыя заняткі музыкай, навучанне ў прыватным Пецяргбургскім музычным вучылішчы З. Бонч-Бруевіч (1911).

«Музыка рана ўвайшла ў свядомасць будучага кампазітара. У шэсць год Яўген спрабаваў падбіраць па слыху на раялі знаёмыя мелодыі. <...> Пакрысе захапленне музычай крышталізуецца ва ўсёпаглынальны запал. Падлетак пачынае сістэматычна займацца іграй на фартэпіяна пад кіраўніцтвам М. Скарняковай — вучаніцы славаўтай рускай піяністкі Г. Есіпавай. Часта наведвае оперныя спектаклі і сімфанічныя канцэрты пад кіраўніцтвам А. Зілоці, С. Кусявіцкага і А. Нікіша. Дзеля гэтага Цікоцкі з бацькамі ездзіць у Пецярбург, Паўлаўск і Сестрарэчк. Наведвае і папулярныя тады канцэрты, якія наладжваў граф Шарамецьёў. <...> Пад уплывам яркіх музычных уражанняў чатырнаццацігадовы Цікоцкі спрабуе напісаць оперу «Басаўрук» паводле матываў аповесці «Вечар напярэдадні Івана Купалы» М. Гогаля» [9].

«Некалькі гадоў Яўген вучыўся на прыватных музычных курсах у Пецярбургу, дзе грунтоўна асвоіў ігру на фартэпіяна, вывучаў тэарэтычныя прадметы. У вольны час наведваў сімфанічныя канцэрты, оперныя спектаклі. На ўсё жыццё запомніў ён выдатных спевакоў Фёдара Шаляпіна ў партыі Барыса Гадунова, Івана Яршова ў партыі Міхайла Тучы ў «Пскавіянцы» Рымскага-Корсакава, таленавітую ігру С. Рахманінава, А. Скрабіна» [6].

«У музычным вучылішчы Цікоцкі браў урокі ў У. Дзешавага — вучня вядомага рускага піяніста, кампазітара і педагога Л. Нікалаева» [9].

«Первое знакомство с музыкально-теоретическими основами, а также искренняя дружба с композитором В. Дешевым вызвали у Е. Тикоцкого желание сочинять. Он начинает писать небольшие пьесы для фортепиано, пробует гармонизовать русские народные песни, более года работает над своей юношеской симфонией» [5].

«Музыкальное образование Евгения ограничилось двумя годами частных уроков фортепиано и теории музыки: отец настаивает на “серьезной” профессии — и накануне Первой мировой будущий композитор поступает в Психоневрологический институт. Здесь между лекциями по психологии, неврологии и физиологии юноша влюбляется в бывшую ученицу Циолковского, невероятно красивую девушку с “горько-светлым” именем Мария. По семейной легенде они познакомились в анатомичке. И ни на миг не расставались бы, если бы не война» [2].

1915 — 1924 гг. — ваенная служба пасля вучобы ва Уладзімірскім вайсковым вучылішчы: у Фінляндскім пяхотным палку (1915), Чырвонай Арміі (1918); удзел у вызваленні беларускіх гарадоў ад белапалаякаў. Працяг кампазітарскай дзейнасці («Буравеснік», «Фея»).

«У чыне прапаршчыка ён пачынае службу ў Фінляндскім пяхотным палку. У складзе палка ўдзельнічае ў баях на Паўднёва-Заходнім, Паўночным і Заходнім франтах, у вядомым Брусілаўскім прарыве на Карпатах. Узнагароджаны Георгіеўскім крыжам» [9].

«Яшчэ ў войску Яўген Карлавіч у вольны час арганізоўваў армейскую мастацкую самадзейнасць, выступаў як саліст, акампаніатар, а таксама пісаў музыку. Прынамсі, у 1920-м стварыў гераічную паэму для чытальніка з фартэпіяна “Буравеснік” паводле М. Горкага, якая выконвалася пад акампанемент аўтара» [6].

«Выключнае значэнне для Цікоцкага ў час Грамадзянскай вайны мела яго работа ў драматычным тэатры Палітычнага аддзела 16-й арміі Заходняга фронту. <...> Тут ён пазнаёміўся і творча супрацоўнічаў з Кацярынай Замешынай, Уладзімірам Уладамірскім — пазней вядучымі акцёрамі Першага БДТ (цяпер Акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы). <...> Для гэтага калектыву Цікоцкі напісаў <...> баладу “Фея” на словы М. Горкага (1920) для высокага голасу і фартэпіяна. <...> “Для мяне калі лірыка, дык грамадзянская; калі

героіка — дык агульначалавечая. Мая “Фея” належыць да твораў грамадзянскай лірыкі і раскрывае трагедыю юнака, які ў пошуках ідэалу ахвяруе жыццём”» [9].

1924—1934 гг. — бабруйскі перыяд: педагагічная дзейнасць у музычнай школе; стварэнне апрацовак беларускіх народных песень, Першай сімфоніі; афармленне драматычных спектакляў у тэатрах Беларусі.

«В 1924 году композитор в Бобруйске демобилизуется из армии и целиком посвящает себя музыкально-просветительской и творческой деятельности в Белоруссии. Когда в 1927 году в Бобруйске открывается музыкальная школа, Е. Тикоцкий в течение нескольких лет работает заведующим учебной частью и педагогом этого учебного заведения» [5].

«Яўген Карлавіч быў адным з заснавальнікаў Бабруйскай музычнай школы, якая цяпер носіць яго імя. Загадваў там вучэбнай часткай, вёў клас фартэпіяна, заняткі па тэорыі музыкі. Акрамя таго, бабруйчане ведалі яго як тапёра, які суправаджаў паказы фільмаў у гарадскім кінатэатры, а таксама — удзельніка мастацкай самадзейнасці» [6].

«Поспеху Цікоцкага ў галіне тэатральнай музыкі спрыяла тое, што на пачатку творчай дзейнасці, у Бабруйску, ён працаваў некалькі год піяністам-ілюстратарам у “нямым” кінатэатры. Гэта праца прымушала кампазітара ствараць вельмі кароткія (па памеры кадраў), але ўражлівыя, эмацыянальна яркія музычныя тэмы для раскрыцця падтэксту падзей ці душэўнага стану герояў фільма. Такія якасці “акампанемента” да відовішча ён перанёс і ў тэатральную музыку...» [9].

1934 г. — пераезд у Мінск па запрашэнні Беларускага радыёкамітэта на пасаду кампазітара радыё. Праца над буйнымі творамі — операй «Міхась Падгорны» і Другой сімфоніяй.

«Гэта — не звычайная перамена месца работы і жыхарства, а этап, пераход у новае асяроддзе, якое ў жыцці мастака заўсёды мае велізарнае значэнне. Для актыўнай натуры Цікоцкага — тым больш. Ён уцягваецца ў творчыя спрэчкі, наведвае прэм’еры і вернісажы, сябрае з літаратарамі і акцёрамі, удзельнічае ў грамадскай рабоце. Інтэрэсы яго вельмі шырокія. Кампазітару выпадала абмяркоўваць сцэнічныя вобразы, створаныя Уладзімірам Крыловічам, вакальныя праграмы Ларысы Александроўскай, палотны Івана Ахрэмчыка, скульптуры Заіра Азгура, паэмы Янкі Купалы і прозу Кузьмы Чорнага, партытуры Аляксея Туранкова, кінастужкі Уладзіміра Корж-Сабліна... У Мінску Цікоцкі апынуўся ў атмасферы сапраўды творчай» [9].

«10 мая 1939 года премьерой оперы белорусского композитора Евгения Тикоцкого “Михась Подгорный” открылось собственное здание театра на Троицкой горе, построенное по проекту известного архитектора Иосифа Лангбарда. Уже в июне 1940 года театр громко заявил о себе в Москве, где с успехом были показаны три национальные оперы: “Михась Подгорный” Евгения Тикоцкого, “В пуцах Полесья” Анатолия Богатырева и “Цветок счастья” Алексея Туренкова» [1].

1941 г. — эвакуацыя (Уфа, Горкі, Масква). Стварэнне оперы «Алеся», балад «Кляттва партызан», «Перапёлачка».

«Да 100-годдзя з дня пагібелі М. Лермантава Яўген Карлавіч задумаў напісаць балет «Бэла». 19 чэрвеня 1941-га ён з лібрэтыстам-балетмайстрам П. Чабатаровым выехаў у Ялту. Але здзіўленаму задуму перашкодзіла вайна: сумная вестка вымусіла кампазітара вярнуцца да сям’і ў Мінск. Па дарозе ён сустрэўся з кампазітарам П. Падкавыравым. Таварнымі, пасажырскімі вагонамі яны дабраліся ў сталіцу Беларусі. Толькі ў Барысаве даведаліся, што фашысты ўжо занялі Мінск, на хад ускочылі ў апошні цягнік і пад

бамбёжкамі вярнуліся ў Оршу. Адтуль разам з вайскоўцамі даехалі да Арла. З надзеяй, што вайна хутка скончыцца, Я. Цікоцкі вырашыў спыніцца ва Уфе. А на душы яго было неспакойна: сям’я засталася ў Мінску. Даведаўшыся, што дзеці і жонка жывыя, супакоіўся. Партызаны вывезлі іх у небяспечнае месца, потым пераправілі самалётам у Маскву» [6].

«А жена с дочерью и сыном, который только вчера отпраздновал школьный выпускной, остались в оккупированном Минске. Живы ли? Известного композитора окольными путями вывозят в Москву, и он долгое время ничего не знает о самых дорогих людях. А они в занятом фашистами Минске стараются не принимать на веру страшные слухи о смерти главы семейства. Чтобы выжить, распродали все, что могли. Пришлось расстаться и с роялем композитора» [2].

«У студзені 1942-га ЦК кампартыі Беларусі папрасіў Я. Цікоцкага напісаць оперу пра беларускіх партызанаў. Лібрэта хутка зрабіў Пятрусь Броўка. К сярэдзіне 1943-га быў гатовы клавір твора. Беларускія оперныя спевакі ў эвакуацыі (у Горкім) вучылі яго партыі. Таму, калі яшчэ ішла вайна, у толькі-толькі вызваленым Мінску, у адным з нямногіх ацалелых будынкаў — Доме афіцэраў адбылася прэм’ера оперы Я. Цікоцкага “Алеся”. У зале былі франтавікі, партызаны, якія з хваляваннем сачылі за падзеямі спектакля, пастаўленага вядомым маскоўскім рэжысёрам Барысам Пакроўскім. У галоўных ролях выступілі Л. Александроўская, М. Дзянісаў, Д. Кроз. Але адчувалася, што і лібрэтыст, і кампазітар працавалі спехам, таму і тэатр, і аўтары з часам імкнуліся палепшыць оперу. Было некалькі яе рэдакцый, над чацвёртай разам з П. Броўкам як лібрэтыст працаваў Я. Рамановіч. З’явілася новая назва “Дзяўчына з Палесся”, і спектакль з поспехам быў паказаны на другой Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве ў лютым 1955 г.» [6].

«Евгений Карлович тем временем сражается с врагами. Музыкой. Единственным желанием композитора стало помочь родному народу в жестокой борьбе. Он работает над “Алесе́й” — оперой о героической борьбе белорусских партизан с оккупантами, поднимает боевой дух солдат своими песнями, в числе которых знаменитая баллада “Перепёлочка”. В годы войны они звучали повсюду — от всесоюзного радио до партизанской землянки. Известна такая история. На Сталинградском фронте наш самолет подбила фашистская артиллерия. Он был на лету, но приборы разбиты, и машина потеряла курс. Неожиданно по радио летчик услышал знакомый мотив “Перепёлочки”. Как на пеленг, направил он самолет на звуки песни и благодаря этому дотянул до аэродрома» [2].

1944 г. — вяртанне ў Мінск, кіраўніцтва Беларускай дзяржаўнай філармоніяй, Саюзам кампазітараў. Плённая кампазітарская дзейнасць (сімфоніі, музыка да «Паўлінкі», іншых тэатральных пастановак, інструментальныя і вакальныя творы). Музыка-крытычныя артыкулы.

«Послевоенный период был самым плодотворным в творческой и общественной биографии композитора. Он много сочиняет, работает художественным руководителем Белорусской государственной филармонии, педагогом музыкальной школы-десятилетки, консультирует творчество самодеятельных композиторов и руководит Союзом композиторов Белоруссии, пишет статьи, выступает по радио» [5].

«У дні працы Цікоцкага ў філармоніі там была адроджана дзейнасць аркестраў сімфанічнага і беларускіх народных інструментаў, пачаліся абанементныя канцэрты, творчыя сустрэчы кампазітараў з працоўнымі проста на прадпрыемствах, у калгасах, навучальных установах» [9].

«Евгений Тикоцкий возглавлял Союз композиторов на протяжении 13 лет (с 1950 по 1963). В это время Союз пополнился молодыми выпускниками Белорусской государственной

консерваторыі. Сярод іх Г. Вагнер, Ю. Семяняко, Е. Глебов, Д. Смольскі, І. Лученюк, С. Кортес, Г. Сурус. Актывізуецца зборанне і вывучэнне запісаў фальклора, народных песняў. Прызнанне атрымліваюць труды Г. Шырмы, Г. Цітовіча, Л. Мухарінскай. <...> Пярэдняму, наагул з абсуджэннем чыста творчэскіх праблем, прыходзіла займацца і “бытывізмам”. Аддых, лячэнне, матэрыяльная дапамога, увекавечэнне памяці умершых... Кватэры, гаражы, тэлефоны...» [1].

«Музычнае афармленне купалаўскай “Паўлінкі” (1944) у Першым БДТ звязана з этапнымі падзеямі ў жыцці тэатра. Амаль трыццаць год спектакль не сыходзіць з тэатральнага падмосткаў. І кожны вечар <...> разам з ансамблем выканаўцаў, рэжысурай Л. Літвінава і дэкарацыямі Б. Малкіна перад залай глядачоў, захопленай дасціпным гумарам і востра сацыяльнай сатырай камедыі, гучыць і музыка Яўгена Карлавіча Цікоцкага.

<...>

Вялікае месца ў артыкулах і выказваннях Цікоцкага займаюць пытанні, звязаныя непасрэдна з творчасцю яго таварышаў па Саюзе кампазітараў БССР і музычным жыццём рэспублікі... З аднолькавым пачуццём адказнасці за кожнае слова ён пісаў пра творчасць опернага тэатра і самадзейнага калектыву, пра музыку вядомага кампазітара і поспех студэнта кансерваторыі, артыкулы пра гастролі на Беларусі гасцей з іншых рэспублік і замежных краін і пра тое, як ён працаваў над уласнымі творами. І ў кожным з допісаў адчуваюцца вялікія веды аўтара, добразычлівасць, жаданне давесці да шырокага кола людзей свае шчырыя думкі...» [9].

«Бацька быў вельмі адукаваны не толькі музычна. Добра ведаў рускую, беларускую літаратуру, англійскую, нямецкую, французскую мовы, — расказвае сын Міхал Цікоцкі. — Ён вельмі любіў творы Рыхарда Вагнера, Людвіга ван Бетховена. Памятаю, як мы разам гралі ў чатыры рукі 5-ю сімфонію Бетховена. Дзівосна працаздольны быў: над аркестроўкай свайго твора мог сядзець суткамі» [6].

«Александр Тикоцкий, кандидат филологических наук, доцент кафедры стилистики и литературного редактирования Института журналистики БГУ: “Я помню дедушку лет с четырех-пяти, мы тогда жили все вместе на Круглой площади (площадь Победы). Сейчас, если объективно, могу охарактеризовать его как интеллигента старой закалки. Он ведь был хорошо образован, начитан, знал языки — немецкий и французский. Даже шутил как-то, что “отравлен литературой”, и ведь действительно здорово писал. Те, кто с ним встречался или работал, любили и уважали его за искренность, открытость, доброжелательность. Хотя незнакомым, сторонним людям дедушка мог и надменным, грозным показаться. Наверное, в заблуждение вводили его статная фигура и строгий взгляд. Он был, как истинно талантливый человек, талантлив во всем. С множеством интересов и увлечений. Одна из таких страстей — коллекционирование газет. Со всего бывшего Союза он вознамерился собрать экземпляры многотиражек. А потом все передал в архив библиотеки. И карт географических у него было целое собрание. Он никогда не сидел на месте”» [2].

«А якія вобразныя ўспаміны пра Я. Цікоцкага пакінуў вядомы скульптар Заір Азгур! Вось што ён пісаў пра той ваенны час, калі ім давалося жыць у адным гасцінічным пакоі: “Днём гэты нястомны чалавек хадзіў і напяваў сабе пад нос не толькі прыкметныя для чужога слыху мелодыі. Адкідваў уверх кранутыя сівізнай валасы, схіляўся над нотнай паперай і запісваў хуткімі, як лаптаўкі, знакамі тое, што “знайшоў” у хаосе гукаў, і зноў пачынаў хадзіць з кута ў кут. Зрэдку сядзеў за музычны інструмент і асцярожнымі пальцамі нібы “здымаў” з клавішаў якую-небудзь музычную фразу. Я слухаў музыку то поўную трагічных пачуццяў, то мілагучную і пераможную”» [6].

Я. К. Цікоцкі памёр 24 лістапада 1970 г. ва ўзросце 76 гадоў. Пахаваны ў Мінску на Усходніх могілках.

Імя кампазітара носіць музычная школа Бабруйска, вуліца ў Мінску.

?

1. Якім чынам навучанне ў розных установах садзейнічала фарміраванню асобы кампазітара?
2. Акрэсліце кола інтарэсаў Я. Цікоцкага. Як у творчасці і грамадскай дзейнасці выявілася яго рознабаковая натура?
3. Абапіраючыся на веды, атрыманыя на занятках па гісторыі, ахарактарызуйце культурныя працэсы, якія адбываліся на Беларусі падчас дзейнасці Я. Цікоцкага на пасадзе кіраўніка праўлення Саюза кампазітараў Беларусі.

Характарыстыка творчасці

Творчы шлях буйнейшага беларускага кампазітара Я. Цікоцкага ахоплівае больш за чатыры дзесяцігоддзі і шмат у чым не толькі адлюстроўвае, але і вызначае тыя працэсы і з'явы, што мелі месца на розных этапах станаўлення беларускага музычнага мастацтва.

Першапачаткова кампазітар звярнуўся да жанраў вакальнай (песні, рамансы, харавыя творы) і сімфанічнай музыкі. Пашыраючы жанравы дыяпазон, Я. Цікоцкі паступова вызваляўся ад прыхільнасці да музыкі Р. Вагнера і П. Чайкоўскага.

Эстэтычным крэдам усёй творчай дзейнасці кампазітара становіцца ўвасабленне сучаснасці. Тэмы барацьбы, страты, пагрозы, стварэння, жыццесцвярджэння раскрываюцца ў складаных суадносінах вобразаў.

Творчасць Я. Цікоцкага пачалася ў рэвалюцыйныя гады, таму яго дасягненні ў галіне музычнай мовы грунтуюцца галоўным чынам на засваенні інтанацыйных пластоў менавіта рэвалюцыйнай і масавай песні. У апошніх творах (Пятай і Шостаі сімфоніях) кампазітар распрацоўвае лейтматыўную сістэму. У драматургічных і кампазіцыйных прынцыпах яго творчасць трывала звязана з традыцыямі класічнай музыкі.

Опера «Міхась Падгорны» ў 4 дзеях, лібрэта П. Броўкі (1938)

Значэнне оперы. Опера Я. Цікоцкага «Міхась Падгорны» — адзін з першых беларускіх музычна-сцэнічных твораў, пастаўленых на опернай сцэне намаганнямі прафесійных вакалістаў. Створаны амаль адначасова з операй А. Багатырова «У пушчах Палесся» сцэнічны твор Цікоцкага закладвае трывалы падмурак нацыянальнай гераічнай оперы ў беларускай музыцы 30-х гг.

Гісторыя стварэння. У 30-я гг. XX ст. перад маладымі кампазітарамі ставілася пэўная мэта — стварыць новы нацыянальны рэпертуар для опернага тэатра, які павінен дэманстраваць асаблівасць становішча сучаснай беларускай культуры. З гэтай нагоды ў 1937 г. Я. Цікоцкі звярнуўся да П. Броўкі. Паэт прапанаваў сюжэт «Міхася Падгорнага» і стаў аўтарам лібрэта. У распрацоўцы сюжэтнай канвы лібрэта вялікую ролю адыграла спявачка Л. Александроўская. Яна дапамагала з пошукам народна-песеннага матэрыялу для оперы, а таксама выступіла ў ролі галоўнай гераіні Марысі. Творчым трыа Цікоцкі —

Броўка — Александроўская ў 1943 г. будзе створаны і знакавы для беларускай оперы твор — «Алеся».

Прэм'ера першай рэдакцыі оперы «Міхась Падгорны» (дырыжор М. Шнэйдэрман, рэжысёр Л. Літвінаў, мастак Б. Матрунін) адбылася 10 сакавіка 1939 г. Гэтай падзеяй было ўрачыста адзначана адкрыццё новага будынка Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета. Спектакль атрымаў у слухачоў жывы водгук, а крытыкі ўсё ж адзначылі некаторыя недахопы. Перш за ўсё яны датычыліся сюжэта: яго развіццё было недастаткова дынамічным. Мноства дзеючых асоб у спектаклі не спрыяла раскрыццю асноўнай ідэі.

Прэм'ера другой рэдакцыі оперы (дырыжор М. Шнэйдэрман, рэжысёр П. Златагораў, мастак Б. Волкаў) адбылася на сцэне тэатра восенню таго ж года. Як успамінае Л. Александроўская, «очень стараліся, отдавая дань времени, усилить героико-драматическое звучание оперы, вступая при этом в явное противоречие с характером самой музыки. Практика бесконечных обсуждений спектаклей на различного рода художественных советах была обычной и далеко не всегда приводила к улучшению первоисточника. Дирижер обеих премьер Марк Шнейдерман в конце концов взмолился на одном из заседаний: "...Ни одно произведение не может выдержать бесконечного числа поправок и переработок, чтобы это не отразилось на художественном качестве"»¹¹.



1940 г. Кампазітар Я. Цікоцкі вязе сваю оперу «Міхась Падгорны» на Дэкаду ў Маскву. Акцёры: І. Мурамцаў, Л. Александроўская, С. Друкер, дырыжор Н. Балазоўскі, І. Балоцін, А. Нікалаева, М. Дзянісаў, Я. Аляксеева, Р. Млодак.

У гэтай рэдакцыі опера была прадстаўлена ў 1940 г. на Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве. На спектаклі прысутнічаў І. В. Сталін. Опера Я. Цікоцкага «Міхась Падгорны» мела вялікі поспех, у сталічнай прэсе яна атрымала бліскучыя рэцэнзіі.

Кароткі змест оперы.

Ідзея. Сюжэт разгортваецца ў беларускай вёсцы, у гады Першай сусветнай вайны (1914). Маладая жанчына Ганна аплаквае свайго мужа, які загінуў на вайне (*арыя Ганны «Свеціць сонейка прамяністае»*). А побач, ля ваколіцы мястэчка, веселяцца вясковыя хлопцы і дзяўчаты. Сярод іх Марыся і батрак Міхась. Чулы, даверлівы вобраз простага дзяўчыны раскрываецца ў *песні Марысі з хорам «Ой, не лётай, салавейка»*. Яна шчыра кахае Міхася і марыць аб шчасці (*дуэт Марысі і Міхася*). Аднак на шляху закаханых шмат перашкод. Сумныя думкі апаноўваюць Міхася (*арыя «Марыся, ты мяне пытаеш»*). Міхась разумее, што ў жыцці шмат несправядлівасці: «Нідзе я праўды не знайду, недамагчыся мне свайго». Ідзе вайна, на якой загінуў яго родны брат, кулак Закрэўскі адабраў апошні надзел

¹¹ Цыт. па: *Ладыгіна, А.* Лариса Помпеевна Александровская / А. Ладыгіна. — Минск, 2002. — С. 141.

зямлі. Яшчэ больш хвалюе юнака развітанне з Марысяй, бо ён павінен ісці ў салдаты. Марыся таксама сумуе. Бацькі жадаюць выдаць яе за кулака Змітрака Закрэўскага. Няшчасная дзяўчына скардзіцца на свой лёс сяброўцы Ганне.

Падчас вясковага выселля (*жартоўны хор «Па гарохаўю, па ячынню»*) з'яўляецца Змітрок з падпіўшымі шляхцічамі. Паміж Міхасём і Змітраком пачынаецца сварка. Канфлікт спыняецца звесткай аб мабілізацыі Міхася ў армію. Сябры праводзяць яго на фронт.

II дзея. Змітрок Закрэўскі дамагаецца кахання Марысі. Ён распускае ілжывыя чуткі пра смерць Міхася. Марыся ўзрушана весткай аб гібелі каханага (*арыя Марысі «Плача рэчка з ручайкамі»*). Пад уплывам бацькоў яна павінна выйсці замуж за нялюбага. У цэнтры другой дзеі сцэна вясельнага абраду Змітрака Закрэўскага і Марысі, у якой значная роля адводзіцца народна-жанравым харавым нумарам (*хор «Дзе ты быў, салавейка», вясельная песня з хорам «Прыйшоў на вяселле наш сваток»*) і інш.

У разгар свята нечакана з'яўляецца Міхась. Ён вяртаецца дадому пасля ранення. Марыся праклінае Змітрака за хлусню.

III дзея. На вясковай плошчы збіраюцца навабранцы, прымушаныя Часовым урадам ісці на фронт. Яны асуджаюць урад Керанскага і выказваюць незадаволенасць яго палітыкай вайны. Міхась, расчараваны ў каханні, развітваецца са сваімі былымі надзеямі (*арыя Міхася «Пайшла, не глянула»*). На фоне масавай сцэны адбываецца сутыкненне Міхася з Закрэўскім, якое паказвае, што Міхась змагаецца не толькі за сваё асабістае шчасце. Яго пазіцыя — змаганне батрака за чалавечую годнасць і справядлівасць (*песня Міхася з хорам «Няхай сабе пойдзем у салдаты»*).

IV дзея. Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі 1917 г. у беларускай вёсцы пачалося раскулачванне, якое ўзначальвае Міхась. Парывае са сваім цяжкім мінулым і Марыся. Разам з Міхасём яна становіцца на шлях рэвалюцыйнай барацьбы.

Жанр оперы. Згодна з галоўнымі арыенцірамі нацыянальнай культуры 20—30-х гг. беларуская опера павінна стварацца ў традыцыях рускай класічнай оперы XIX ст. Не стала выключэннем і опера «Міхась Падгорны». Яна ў большай ступені аказалася блізкай да героіка-патрыятычных опер М. Глінкі, М. Рымскага-Корсакава, народных драм М. Мусаргскага. Б. Смольскі адзначаў: «Сваю першую оперу я считаю музыкальнай драмой народна-героічнага характара. Народнасць оперы выражаецца в широкое использование народной песни: героиня заложена в самом сюжете оперы, и ее черты я старался передать в музыке при обрисовке основных персонажей»¹².

У оперы Я. Цікоцкага «Міхась Падгорны» спалучаюцца два жанравыя тыпы, роля якіх нераўназначная:

✓ жанрава-бытавы тып найбольш ярка праяўляецца ў I і II дзеях. У якасці асноўнага кампанента музычна-драматургічнай цэласнасці выступаюць эпізоды, у якіх паказаны асаблівасці нацыянальнага быту. Шырока выкарыстоўваецца музычны фальклор (напрыклад, сцэна вясельнага абраду ў II дзеі, у якой дамінуе цыгатыны метад);

✓ героіка-патрыятычны тып аб'ядноўвае ўсе дзеі, аднак пануючае значэнне набывае ў III і IV дзеях. Сюжэт оперы раскрываецца праз гістарычны кантэкст. Вобраз Міхася Падгорнага падаецца ў развіцці: ад героя лірычнага плана да мужа, поўнага рашучасці героя, здольнага ўстаць на шлях барацьбы за справядлівасць. Асноўным стылявым элементам выступае не столькі фальклор, колькі жанры марша і героіка-патрыятычнай песні.

¹² Смольский, Б. Белорусский музыкальный театр / Б. Смольский. — Минск, 1963. — С. 109—110.

Разбор асобных нумароў.

I дзея. *Арыя Ганны «Свеціць сонейка прамяністае»* (рэ мінор) адкрывае першую дзею. Вобраз прастай і чулай жанчыны, сяброўкі Марысі, мае сімвалічны сэнс. Яна аплаквае свайго мужа, які загінуў падчас Першай сусветнай вайны. Поўная смутку і жалю арыя раскрывае адну з галоўных тэм оперы — тэму народных пакут, нібыта прадвызначае драматычны лёс галоўнай гераіні Марысі. У аснове інструментальнага ўступу выкарыстоўваецца матыў беларускай народнай песні «Я табун сцерагу», які ў творы выконвае ролю скразнага лейтматыву народнага гора.

Арыя пабудавана як трохчасткавая кампазіцыя:

Аркестравы ўступ	I	II	Вар’іраваная рэпрыза	Аркестравае заключэнне
	«Свеціць сонейка прамяністае»	«Ад крыві зямля загарэлася»	«Яго сцежачка камяністая»	
Цытата «Я табун сцерагу»	Цытата песні «Ясна сонейка з горкі коціцца»	Тэма вайны	Цытата песні «Ясна сонейка з горкі коціцца», тэма ў партыі аркестра	Цытата «Я табун сцерагу»
	рэ мінор	до мінор	рэ мінор	

Песня Марысі з хорам «Ой не лётай, салавейка» (Соль мажор). У вобразе Марысі, адной з галоўных дзеючых асоб оперы, кампазітар абагульніў найбольш тыповыя рысы беларускай жанчыны. Яе музычны вобраз пададзены ў развіцці: паступова становіцца ўсё больш драматычным, псіхалагічна насычаным.

У пачатковым нумары Марыся прадстае як лірычная гераіня. Гэта простая сялянская дзяўчына, закаханая ў батрака Міхася. Песня Марысі з хорам прадстаўляе тып вольнай апрацоўкі народнай песні. Асноўная тэма вытрымана ў светлым настроі, напісана ў куплетна-варыяцыйнай форме. У вакальнай партыі Цікоцкі захоўвае нязменнай мелодыю народнай песні, а развіццё тэматычнага матэрыялу аддае аркестравай партыі.

Дуэт Марысі і Міхася «Нарэшце мы адны» (соль-дыез мінор — Ля-бемоль мажор) утварае адзіную сцэну з папярэднім нумарам, іх аб’ядноўвае сканцэнтраванасць на лірычных пачуццях. У цэнтры сцэны рознабаковы паказ унутранага свету галоўных герояў. Змена пачуццяў тонка падкрэсліваецца сродкамі музычнай выразнасці, а таксама скразной формай пабудовы. Рэчытатыўныя эпізоды змяняюцца выразнымі арыёза, дыялогі — дуэтамі згоды.

Першы раздзел. Арыя Міхася «Марыся, ты мяне пытаеш» (соль-дыез мінор) — гэта лірыка-драматычная споведзь галоўнага героя. У вобразе Міхася спалучаюцца такія рысы характару, як мужнасць і рашучасць. Яны ўвасоблены ў лейтматыве, заснаваным на інтанацыях беларускай народнай песні «Ты каліна-маліна»: пабудаваны па гуках мажорнай трохгучнасці ўзыходзячы меладычны абарот даручаны трамбонам. На працягу ўсёй першай дзеі гэты матыў суправаджае Міхася.

У той жа час у характары героя падкрэсліваюцца рысы паднявольнага, пакутлівага чалавека, які не можа разарваць кола няшчасцяў: «Куды ж я скардзіцца пайду, нідзе я праўды не знайду». У гэтыя моманты вакальная партыя Міхася вызначаецца шырокай распаўнаснасцю, секвентным развіццём.

Другі раздзел. Дуэт «Толькі аднаго цябе кахаю» напісаны ў традыцыях любоўна-лірычных дуэтаў, характэрных для рускіх і еўрапейскіх опер XIX ст. Шырокі меладычны

распеў, дубліроўка саліруючых партый у тэрыцю, працягласць і хвалявідная пабудова фраз — тыповыя рысы такіх дуэтаў.

Лірыка-драматычная спеведзь змяняе шэраг народна-жанравых нумароў.

Жартоўная песня «Па гарохаю, па ячынню» (Фа мажор). У аснове нумара — цытата карагоднага напеву, вырашанага ў страфічнай форме: кожная новая страфа гучыць у дынамічным нарастанні.

Праз алегорыю, вобразы голуба і галубкі, раскрываюцца пачуцці Міхася і Марысі, а тэма іх кахання падкрэслена жартоўнай інсцэніроўкай вясельнага абраду. Яркі народна-жанравы каларыт сцэны ў той жа час нясе функцыю драматычнага кантрасту наступнаму развіццю сюжэта.

П дзея. Вяселле ў хаце Закрэўскіх. Гэта разгорнутая народна-жанравая сцэна, пабудаваная на вобразна-псіхалагічным кантрасце. Народны каларыт оперы падкрэсліваюць жартоўныя вясельныя харавыя эпізоды. Так, **песня бабкі-лапатухі з хорам «Прышоў на вяселле наш сваток»** (Сі-бемоль мажор) цалкам пабудавана па прынцыпе прамога цытавання.

Куплеты, якія запявае салістка і падхоплівае хор, змяняюць адзін аднаго. У іх даецца сакавітая характарыстыка аднаго з галоўных персанажаў вяселля — свата. Хуткі тэмп, апора на інтанацыі танцавальнага характару прыносяць у песню асаблівую энергетыку, уласціваю простама народу. Невыпадкава апошні куплет пачынаюць пець усе прысутныя на вяселлі, а бабка-лапатуха падхоплівае апошні гук песні і выводзіць яго ў высокую тэсітуру гучання.

Вясельны хор супрацьпастаўлены сольнаму нумару, у якім вобраз Марысі дасягае трагічнай сілы.

Арыя Марысі «Плача рэчка з ручайкамі» (сі-бемоль мінор) — драматычная кульмінацыя П дзеі, адна з лепшых старонак оперы. У разгорнутай арыі-плачы па-іншаму раскрываецца вобраз Марысі, які дасягае трагічнай глыбіні і сілы. У творы знаходзяць адлюстраванне і жаль, смутак пасля звесткі аб смерці каханага Міхася, і трывожнае чаканне невядомага, і страх перад будучым. Унутраная характарыстыка Марысі ўвасабляе сэнс народнага гора, драматызм лёсу паднявольнага чалавека.

Арыя пачынаецца з аркестравага ўступу, у якім дзве тэмы. Першая — лейтматыў Закрэўскага, другая — сумны найгрыш жалеікі (англійскі ражок), звязаны з інтанацыямі народных галашэнняў. Гэты матыў суправаджае 1-ы раздзел арыі.

Развіццё арыі заснавана на драматычным супастаўленні двух самастойных раздзелаў.

У першым раздзеле — «Плача рэчка з ручайкамі» — Марыся аплаквае свой лёс. У музыцы пануе песенна-арыёзны тып меласу, лірыка-апавядальны склад. Рытміка мелодыі звязана з рытмікай тэксту, а інтанацыйны абрыс мелодыі — з жанрам плачу. Сувязь з народна-песеннымі вытокамі падкрэслена пры дапамозе плагальных гарманічных зваротаў, танічнага арганнага пункта, актаўных распеваў напрыканцы фраз.

Для раскрыцця цяжкіх думак Марысі кампазітар выбірае страфічную форму. Апошняя чацвёртая страфа з'яўляецца кульмінацыяй трагедыі — думка пра смерць мілага. Спакойны тон апавядання змяняецца патэтычным, нібы крык душы. Далучаецца аркестр, у партыі якога ў больш мужных тонах гучыць тэма арыі Марысі.

Другі раздзел арыі больш драматычны. Марыся перажывае страту люблага: «Не спаткаю я дружочка...». Яе прымусілі выйсці замуж, а ва ўспамінах — толькі сустрэчы з Міхасём. Двухдольнасць замяшчаецца зменным метрамі, у якім пераважае трохдольнасць. Кожная фраза гучыць надламана, перарываецца выразнымі паўзамі.

Арыя заканчваецца *кодай*: Марыся не можа дараваць сваім бацькам рашэння выдаць яе за нялюблага. Сваё асабістае гора дзяўчына пераносіць і на лёс простага народа, таму невыпадкова гучыць тэма нядолі народнай. А рытмічнае пашырэнне напачатку фразы, мерная змена акордаў на густым трэмала літаўраў падкрэсліваюць сэнсавую значнасць кожнага слова.

III дзея. Вялікая масавая сцэна, у якой сканцэнтраваны драматычныя падзеі, пачынаецца праводзімамі навабранцаў. У іх выкананні гучыць *песня «Заспявала ды зязюля»*, блізкая да народных лірычных песень. Адзін з навабранцаў — Міхась.

Арыя Міхася «Пайшла, не глянула» (мі-бемоль мінор) — асэнсаванне надзённай праблемы: хлопец не можа вярнуць Марысю, развітваецца са сваім каханнем. Лірычная музыка з выразнымі вакальнымі фразамі, тонкімі гарманічнымі фарбамі вызначае гэты нумар оперы, вырашаны ў трохчасткавай форме.

Песня Міхася з хорам «Няхай сабе пойдзем у салдаты» (сі мінор). З пазіцыі сённяшняга дня гэта песня, напісаная ў куплетнай форме, успрымаецца як трафарэтнае рашэнне гераічнай тэмы: жанр паходнага марша, рашучы характар фраз, інтанацыі якіх абапіраюцца на гукі акордаў. Разам з тым менавіта такія песні гучалі ў 30-я гг. XX ст. у асяроддзі працоўных і сялян, спрыялі яднанню іх у барацьбе за раўнапраўе. Песню запявае Міхась, а прыпеў, кантрасны ў ладавым рашэнні (Рэ мажор), падхопліваюць навабранцы.

Такім чынам, опера Я. Цікоцкага «Міхась Падгорны» дэманструе рашучы крок кампазітара да сінтэзу арыёзнага стылю рускай класічнай оперы з беларускімі народна-песеннымі традыцыямі, да арганічнай узаемасувязі музычна-сцэнічных кампанентаў у выглядзе структуры сінтэтычнага тыпу з характэрным для яе спалучэннем нумарнай пабудовы са скразным развіццём.

?

1. Акрэсліце ролю опернага жанру ў творчасці Я. Цікоцкага.
2. Якім чынам у творы ўвасобіліся традыцыі рускай класічнай оперы XIX ст.?
3. Акрэсліце ролю выкарыстання фальклору ў творы.

Сімфонія ў творчасці Я. Цікоцкага

Адным з асноўных жанраў творчасці кампазітара стала сімфонія. Шэсць сімфоній — гэта своеасаблівы летапіс жыцця Беларусі, прысвечаны найважнейшым гістарычным падзеям краіны, барацьбе дзвюх сістэм, ідэалогій, адміранню старога, зараджэнню новага.

Першыя тры сімфоніі Цікоцкага прадстаўляюць героіка-драматычную манументальную сімфанічную трыяду на тэму барацьбы беларускага народа за незалежнасць.

Першая сімфонія (Мі мажор, 1924—1927) прысвечана 10-годдзю Савецкай улады. Цікоцкі так вызначыў змест яе частак: I частка — барацьба народа за сваё вызваленне, II — цяжкая доля народа да рэвалюцыі, III — барацьба з нямецкімі і польскімі акупантамі, IV частка — свята народа-пераможцы. Партытура твора была страчана падчас Вялікай Айчыннай вайны. Кампазітар аднавіў па аркестравых партыях, што выпадкова захаваліся, толькі першую частку сімфоніі.

Другая сімфонія (до мінор, 1939—1941) — прымеркавана да ўз'яднання Заходняй і Усходняй Беларусі. Напісаная ў класічных традыцыях рускай музыкі. Вытокі тэматызму сімфоніі — беларускія песенны фальклор і масавыя песні. Аднак тут упершыню ў сімфанічнай творчасці кампазітара з'яўляюцца тэмы-сімвалы абагульненага значэння,

якія адыгрываюць у драматургіі важную ролю (тэма закліка). Партытура сімфоніі, страчаная ў час Вялікай Айчыннай вайны, была адноўлена аўтарам.

Трэцяя сімфонія «Трыццаць год БССР» (Мі-бемоль мажор, 1949) — арыгінальны санатна-сімфанічны цыкл, у якім дзве скерцозныя часткі — II і III. Не дубліруючы адна адну па характары, кожная з іх дастаткова натуральна дапасуецца да I: II частка — жыццярэадасныя жанравыя сцэны; III частка, у якой таксама па задуме аўтара раскрываюцца эпизоды мірнага жыцця савецкіх людзей, — працяг драматургічнай лініі. У фінале Трэцяй сімфоніі кампазітар зноў вяртаецца да героіка-драматычных вобразаў, карыстаецца тэмамі рэвалюцыйных песень, сярод якіх «Смела, таварышы, у ногу».

Чацвёртая сімфонія (Фа мажор, 1955) пачынае новы цыкл, у якім кампазітар звяртаецца да філасофска абагульненага адлюстравання найважнейшых тэм сучаснасці.

Пятая сімфонія (Рэ мажор, 1958) — праграмны твор у трох частках з падзагалоўкамі: «Стварэнне», «Чалавечнасць», «Жыццесцвярджэнне». У сімфоніі праз тэмы рэвалюцыйных песень (ці блізкія да народных) увасоблена складаная філасофска-этычная канцэпцыя.

Шостая сімфонія (Ля мажор, 1963) — праграмны твор, эпіграфам для якога сталі вядомыя словы М. Горкага: «Чалавек — гэта гучыць горда». Назву атрымала кожная з частак твора: I частка — «Наперадзе чалавек», II — «Труд. Мір. Новы труд», III — «Свабода. Роўнасць. Братэрства», IV частка — «Шчасце людзей». Тэматычны матэрыял сімфоніі звязаны з беларускімі народнымі песнямі самага рознага зместу і характару, а таксама з тэмамі іншых твораў Я. Цікоцкага (сярод іх песня камсамольскага падполля Заходняй Беларусі «Браты мае, ужо час настаў», французская «Карманьёла», партызанская песня).

Сімфонія № 4 Фа мажор у 4 частках для сімфанічнага аркестра (1955)

Чацвёртая сімфонія — адно са значных дасягненняў беларускай сімфанічнай музыкі 1950-х гг. Яна стала своеасаблівай кульмінацыяй у сімфанічнай творчасці Я. Цікоцкага. З аднаго боку, у ёй адбілася ўсё лепшае, што было знойдзена раней, з другога — у творы ў зародку знаходзіцца шмат новых шляхоў, якія абраў кампазітар для далейшай творчасці.

Сімфонія ўпершыню была выканана ў Мінску ў 1956 г. Дзяржаўным сімфанічным аркестрам БССР пад кіраўніцтвам Б. Афанасьева.

Праграмная задума твора — барацьба за мір і дружбу паміж народамі — выявіла яго жанр — лірыка-драматычная сімфонія.

Драматургія сімфоніі будуецца на прынцыпе кантрасту:

I частка — паказ драматычных вобразаў;

II частка — раманс, лірычны цэнтр сімфоніі, увасабленне мары пра мір, дружбу;

III частка — скерца, жанравая карціна народнага свята;

IV частка — фінал, марш, шэсце абаронцаў міру.

Тэматызм сімфоніі ахоплівае шырокае кола вобразаў і прадстаўлены тэмамі разнастайнага характару: энергічна-валявымі, мужнымі, шырока распаўнёнымі, лірычна-ўсхваляванымі, сузіральнымі, скерцознымі, танцавальнымі. Жанравыя вытокі тэматызму — раманс (крайнія раздзелы II ч.), песня (III I ч., эпизод скерца, III IV ч.), танец (III ч.), марш (фінал).

Кампазітар стварае мелодыі ў духу народных песень (тэмы скерца: танцавальная, партызанская, масавая паходная), а таксама выкарыстоўвае цытаванне з захаваннем

першакрыніцы, далейшым уключэннем гэтых тэм у развіццё побач з уласнымі тэмамі, так званыя прарастанні народна-песеннага матэрыялу ў аўтарскі тэматызм (выразная вальсавая «Божа мой, спаць хачу», дынамічная «Дзіця маё дарагое» тэмы ў III ч., песня англійскіх маракоў у II ч.).

Раскрыццю мастацкай задумы твора спрыяе выкарыстанне скразных тэм, якія маюць лейтматыўнае значэнне (напрыклад, тэма барацьбы).

I частка (*Allegro moderato*, рэ мінор — Фа мажор, санатная форма з уступам і кодай).

У гэтай частцы, дзе аўтар задумаў раскрыць імкненне людзей усяго свету да міру, супрацьпастаўляюцца два вобразы — барацьбы і мары.

Сімфонія пачынаецца з *устуну*. Яго апавядальная, крыху трывожная тэма развіваецца з кароткіх папевак, якія раней служылі фонам. Яна гучыць спачатку ў кларнета і альтоў, пры вар'іраваным паўторы — у партыі скрыпак.

ГП (рэ мінор), па вызначэнню аўтара, — тэма барацьбы. У першым правядзенні яна блізкая да эпічных, а ў двух наступных дынамізуецца, набывае рысы марша:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. I ч., ГП



Дасягаецца гэта аркестравымі (першае правядзенне — кларнет, бас-кларнет і валторны на фоне альтоў і віяланчэляў, трэцяе — *tutti* аркестра) і фактурнымі сродкамі. На кульмінацыі тэма абрываецца дысаніруючым акордам.

ПП (Фа мажор) у адпаведнасці з аўтарскай праграмай увасабляе адвечную мару людзей пра мір. Партыя кантрасна ГП — мае светлы пастаральны характар. Паэтычная лірыка раскрываецца ў гучанні пентатоннай мелодыі ў сола кларнета, потым перафарбоўваецца гукамі скрыпак, драўляных духавых, трубы і трамбона, акрэсліваецца кароткімі найгрышамі ў высокім рэгістры з усходнім каларытам:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. I ч., ПП



На аснове ПП на арганым пункце будуецца ЗП (Рэ-бемоль мажор).

Распрацоўка вяртае дынаміку руху, асноўныя тэмы экспазіцыі трансфармуецца, набываючы гераічны характар, праз жанравыя рысы марша, аркестравыя *tutti*. У кульмінацыі распрацоўкі ў нізкіх духавых гучыць тэма барацьбы.

У *рэпрызе* тэма ГП так і не набывае свайго ранейшага характару. Яна больш змрочная, трывожная. Не прыўносіць спакою і тэма ПП, якая гучыць у асноўнай танальнасці.

Толькі *кода* выводзіць з трывожнага настрою першай часткі. У ёй прадстаўлены больш светлыя вобразы ўступу і ПП. Апошнія такты коды падрыхтоўваюць музыку другой часткі сімфоніі.

II частка (Andante cantabile, Рэ мажор, складаная трохчасткавая форма).

У аснове часткі — дзве новыя тэмы. Асноўная тэма, лірычная, напеўная, гучыць у сола кларнета і флейты:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. II ч., 1-я тэма



Па меры выкладання яна абрастае падгалоскамі, невялічкімі папеўкамі, што кантрапункціруюць ёй. У яе развіцці прасочваюцца прыёмы народнай падгалоскавай поліфаніі, хоць аснова тэмы тыпова рамансная з дакладна падкрэсленым гамафонным складам. На гэтай тэме пабудаваны *крайнія раздзелы часткі*.

У *сярэднім раззеле* (Росо рiu mosso, Сі-бемоль мажор) Цікоцкі цытуе вядомую ў той час песню англійскіх маракоў: выразная мелодыя падкрэслівае квартовыя інтанацыі і рытмічныя асаблівасці марша. Тэма пагрозы парушае агульны настрой музыкі і прыносіць элемент драматычнага напружання:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. II ч., 2-я тэма



У *рэпрызе* вяртаюцца лірычныя вобразы, асноўная тэма гучыць больш насычана, пяшчотна.

III частка (Presto, Сі-бемоль мажор, ронда, падвойная трохчасткавая форма).

Агульная кампазіцыя — a b a₁ b₁ a₂.

Раздзел «а» ўключае дзве тэмы. Першая — яскравая, энергічная, танцавальная, якая інтанацыйна блізкая да адной з тэм скерца Дзявятай сімфоніі Бетховена і да беларускіх народных танцаў:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. III ч., «а», 1-я тэма



Яе змяняе вальсавая лірычная тэма, заснаваная на інтанацыях беларускай народнай песні «Божа мой, спаць хачу»:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. III ч., «а», 2-я тэма



Першая тэма вяртаецца, надае гэтаму раздзелу скерца рысы трохчасткавай формы з пашыранай і дынамізаванай рэпрызай.

Раздзел «b» выводзіць яшчэ адну песенную тэму, якую сам Цікоцкі вызначыў як партызанскую песню суролага, стрыманага характару. Першапачаткова яна гучыць у рэ міноры ў партыі альтуі і віяланчэляў, у кожным наступным куплеце змяняецца яе тэмбравае вырашэнне:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. III ч., «b»



Раздзел «a₁» вяртае ўжо вядомыя тэмы, але насычаецца рысамі распрацоўкі. Так, на фоне асноўнай тэмы двойчы праходзіць у павелічэнні тэма барацьбы з I часткі, што здымае танцавальнасць і надае ёй трывожны, напружаны характар.

Тэма партызанскай песні — **раздзел «b₁»** — пасля такога раскладу гучыць у партыі саліруючага габоя як успамін. Аднак вяртаючыся зноў да бесклапотнай і радаснай тэмы скерца ў першасным яе сэнсе — **раздзел «a₂»**, кампазітар аддалае трывожныя вобразы. Менавіта гэта тэма рыхтуе фінал, задуманы Я. Цікоцкім як урачыстае шэсце прыхільнікаў міру, як сімвал перамогі над сіламі вайны.

IV частка (Moderato, рэ мінор — Фа мажор, санатная форма з эпізодам замест распрацоўкі).

У невялікім **уступе** аўтар быццам звяртаецца да чалавецтва з заклікам.

Працягвае ўступ тэма ГП (Allegro energico), вырашаная ў жанры марша. Яна атрымлівае развіццё, падкрэсліваюцца яе то лірычныя, то драматычныя рысы:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. IV ч., ГП



Пасля кароткай СП, пабудаванай на тэме барацьбы з I часткі, гучыць ПП (Фа мажор); яна не кантрасна ГП, хутчэй, дапаўняе яе: мелодыя песні пераходзіць ад кларнета да скрыпкі:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. IV ч., III



Тэма атрымлівае развіццё, у выніку якога дынамізуецца, узбагачаецца выразнымі падгалоскамі.

На кульмінацыі з'яўляецца барабанны пошчак, які пераводзіць слухача ў невялікі **цэнтральны эпізод** (*piu largo*), пабудаваны на інтанацыях тэмы барацьбы. Няўстоўлівая па характары, музыка ўносіць нейкую трывогу, хваляванне:

Я. Цікоцкі. Сімфонія № 4 Фа мажор. IV ч., цэнтральны эпізод



Напружанасцю ахоплена і **рэпрыза**, у якой у кантрапункце з ГП гучыць тэма барацьбы. Яна заяўляе аб сабе ўсё больш драматычна ў гучанні трамбонаў і ўсяго аркестра.

Толькі **кода** фіналу прыносіць устойлівасць: трансфармаваная тэма барацьбы набывае рысы масавых песень і гучыць як песня-гімн.

У цэлым Чацвёртая сімфонія з'явілася этапным творам і выявіла працэсы, якія адбываліся ў музычным мастацтве Беларусі пачатку 1960-х гг. Гэта праявілася ў наступным:

- ✓ перавага ілюстрацыйнасці, знешняга пафасу;
- ✓ падкрэсленая аб'ектыўнасць выказвання, што адсунула на другі план індывідуальны пачатак, асабістае ўспрыманне кампазітарам выяў сучаснасці;
- ✓ перавага экспазіцыйнасці над развіццём тэматычнага матэрыялу;
- ✓ значная роля гамафонна-гарманічнай фактуры, якая не заўсёды ўзгадняецца з канфліктна-драматычным зместам твора.

Неабходна адзначыць наватарскае для беларускай музычнай культуры засваенне ў сімфоніі новых інтанацыйных пластоў — рэвалюцыйнай і масавай песні.

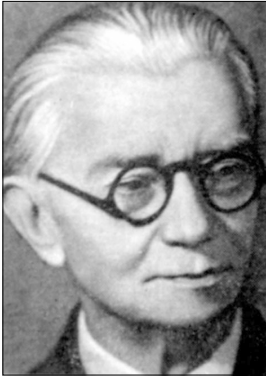
?

1. Прасачыце, як у сімфоніях Цікоцкага адбывалася змена тэматыкі — ад героіка-драматычнай да філасофска абагульненай.
2. Акрэсліце ролю Чацвёртай сімфоніі ў развіцці беларускай сімфанічнай музыкі 1950-х гг. і ў сімфанічнай творчасці Цікоцкага.
3. Якім чынам праграмная задума твора выявіла жанр лірыка-драматычнай сімфоніі?

**Літаратура для чытання**

1. *Ануфрыев, Г.* Беларускі союз кампазітараў : 7 юбілейных «*нотак*» [Электронны рэсурс]. — Режим доступу : <http://7days.belta.by/7days.nsf/last/EC50BFA73307DD5742256DF8002C6BFB?>. — Дата доступу : 30.12.11.
2. *Ворушыло, Н.* Казус Тикоцкаго [Электронны рэсурс]. — Режим доступу : http://www.jurnal.by/list/2952/kazus_tikoskogo.html. — Дата доступу : 30.12.11.
3. *Глушэнка, Г. С.* 4-я сімфонія Е. Тикоцкаго / Г. С. Глушэнка // 55 савецкіх сімфоній. — Л., 1961.
4. *Гусін, І. Л.* Евгений Карлович Тикоцкий : очерк жизни и творчества / И. Л. Гусин. — М.-Л., 1965.
5. *Журавлев, Д. Н.* Союз кампазітараў БССР : Краткі бібліяграфічны справочнік / Д. Н. Журавлев. — Мінск, 1978.
6. *Кроз, В.* Шчырая музычная душа / В. Кроз // ЛіМ. — 2000. — № 8. — С. 10—11.
7. *Куляшова, Г. Р.* Музычны тэатр Беларусі : 1917—1959 гг. / Г. Р. Куляшова [і інш.]. — Мінск, 1993.
8. *Лісава, А.* Выстаяць у гонцы дасягненняў, альбо Яшчэ раз пра першыя беларускія оперы / А. Лісава // Музычная культура Беларусі на скрыжаванні эпох : навук. працы Бел. дзярж. акадэміі музыкі / БДАМ; склад. М. С. Якіменка. — Вып. 26. Серыя 1 : Беларуская музычная культура. — Мінск, 2011. — С. 295—306.
9. *Нісневіч, С. Г.* Яўген Цікоцкі / С. Г. Нісневіч. — Мінск, 1972.

Васіль Андрэевіч Залатароў
(1873, Таганрог — 1964, Масква)



*Прафесар Маскоўскай дзяржаўнай кансерваторыі,
прафесар Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі,*

*заслужаны артыст РСФСР,
народны артыст БССР (1949),*

лаўрэат Сталінскай прэміі (1950).

*Узнагароджаны ордэнамі Леніна, Працоўнага Чырвонага Сцяга
і медалямі.*

Асноўныя творы

Сцэнічныя творы:

- 3 оперы, у тым ліку «Дзекабрысты» (1925; новая рэдакцыя «Кандрат Рылееў», 1957);
- балет «Князь-возера» (1949; Сталінская прэмія СССР, 1950).

Аркестравыя творы:

для сімфанічнага аркестра:

- 7 сімфоній (1902—1962);
- Узбекская рапсодыя (1932);
- Сюіта на таджыкскія народныя песні (1932);
- Уверцюра-фантазія на беларускія тэмы;
- Святочная ўверцюра;
- 3 фартэпіянных канцэрта.

Камерна-інструментальныя творы (сярод іх 6 струнных квартэтаў).

Кантаты, хары, рамансы, зборнікі народных песень (напрыклад, «Зборнік таджыкскіх мелодый»).

Тэарэтычныя працы:

- Фуга. Кіраўніцтва да практычнага вывучэння (3-е изд. — М., 1965);
- Успаміны аб маіх вялікіх настаўніках, сябрах і таварышах (М., 1957).

Асноўныя даты жыцця і творчасці

В. А. Залатароў нарадзіўся 8 сакавіка 1872 г. у Таганрогу ў сям'і рабочага.

1883 г. — залічэнне выхаванцам Пецябургскай Прыдворнай пеўчай капэлы, кіраўніком якой быў М. А. Балакіраў; там жа працаваў і М. А. Рымскі-Корсакаў. Спевы ў хоры (быў салістам), ігра на скрыпцы, у аркестры. Вывучэнне акрамя цыкла агульнаадукацыйных дысцыплін тэорыі музыкі, сальфеджыа, гармоніі. Першыя спробы сачынення музыкі пад кіраўніцтвам А. К. Лядава.

1898 г. — паступленне ў Пецябургскую кансерваторыю ў клас прафесара **М. А. Рымскага-Корсакава**.

1900 г. — плённая кампазітарская дзейнасць, першыя поспехі: прэмія імя А. Рубінштэйна за дыпломную кантату «Рай і Перь» (1900), прэмія імя М. І. Глінкі за Першую сімфонію, «Сімфонію гневу», прысвечаную П. І. Чайкоўскаму (1902), Беляеўская прэмія за Другі струнны квартэт (1903).

1909 г. — пачатак педагагічнай дзейнасці ў Маскоўскай кансерваторыі ў якасці выкладчыка тэарэтычных дысцыплін.

1918 г. — прысваенне навуковага звання прафесара. Працяг педагагічнай дзейнасці ў Растове-на-Доне, Краснадары, Адэсе, Кіеве (у музычна-драматычным інстытуце імя М. В. Лысенка).

1931—1933 гг. — праца ў Свядлоўску ў музычным тэхнікуме імя П. І. Чайкоўскага; яго вучні — Барыс Гібалін, Пётр Падкавыраў, Георгій Носаў.

1932 г. — прысваенне ганаровага звання заслужанага артыста РСФСР.

1933 г. — пераезд у Мінск, праца ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі на пасадзе прафесара і некаторы час — загадчыка тэарэтыка-кампазітарскай кафедры. Ажыццяўленне двух выпускаў беларускіх кампазітараў і музыкаведаў, у іх ліку М. Е. Крошнер, Д. А. Лукас, У. У. Алоўнікаў і А. В. Багатыроў, які працягнуў справу настаўніка па фарміраванню беларускай кампазітарскай школы. Стварэнне сімфоніі «Беларусь».

1936 г. — пераезд у Маскву, прафесар Маскоўскай кансерваторыі, запрошаны прафесар па класу кампазіцыі Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (да 1939 г.).



Клас прафесара В. А. Залатарова. Мінск, 1939 г.
ніжні рад: (справа — налева) — Мечыслаў Вайнберг, В. А. Залатароў, Сіма Нісневіч;
угары (злева — направа) — Уладзімір Алоўнікаў, Дзмітрый Лукас,
Леў Абеліевіч, Рышард Сяліцкі.

1949 г. — прысваенне ганаровага звання народнага артыста Беларускай ССР.

1950 г. — прысуджэнне Сталінскай прэміі за музыку да балета «Князь-возера» ў пастаноўцы Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета.

1960-я гг. — дзейнасць у кіруючых органах Саюза кампазітараў СССР. Да 90-годдзя кампазітара ў Вялікай зале Маскоўскай кансерваторыі і Саюза кампазітараў СССР і РСФСР, на Усесаюзным тэлебачанні і радыё прайшлі юбілейныя вечары. Для ўшанавання юбіляра ў Маскву прыехалі дэлегацыі з Украіны, Урала, Ленінграда, Беларусі. У апошні год свайго жыцця, нават за некалькі месяцаў да смерці В. Залатароў працягваў пісаць музыку і марыў пра новы твор на беларускую тэму.

В. А. Залатароў памёр 25 мая 1964 г. у Маскве ва ўзросце 92 гадоў. Пахаваны ў Маскве.

?

1. Якія жанры з'яўляюцца вядучымі ў творчасці кампазітара?
2. Вызначце ролю Залатарова-педагога, назавіце яго тытулаваных вучняў.

Балет «Князь-возера» ў 3 дзях, 7 карцінах (1949) (лібрэта і харэаграфія К. Мулера)

Значэнне балета, гісторыя стварэння. Тэатральная музыка не стала галоўнай у творчасці В. Залатарова, між тым балет «Князь-возера», створаны кампазітарам у Маскве, азнаменаваў значную падзею ў беларускай музычнай культуры.

Ідэя стварыць балет з'явілася яшчэ перад вайной, калі, будучы прафесарам Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі, Залатароў дапамагаў свайму вучню М. Крошнеру ў працы над балетам «Салавей». Партытура твора стваралася паралельна з Пятай і Шостаі сімфоніямі, таму праца ішла марудна і была завершана толькі ў 1946 г.

Балет быў пастаўлены 18 студзеня 1949 г. на сцэне Беларускага дзяржаўнага тэатра оперы і балета. Мастацкае вырашэнне балета «Князь-возера» было настолькі высокім, што група стваральнікаў і ўдзельнікаў спектакля (кампазітар і балетмайстар, мастак С. Мікалаеў, артысты балета С. Дрэчын і А. Мікалаева) былі ў 1950 г. ганараваны Сталінскай прэміяй.

Пазней, з перапрацаваным лібрэта, балет быў пастаўлены з іншымі назвамі: «Аповесць пра любоў» (1953) і «Палымяныя сэрцы» (1955).

Лібрэта. У аснову лібрэта пакладзены легенды пра палескае Князь-возера. Возера з такой назвай мы не знойдем на картах Беларусі: пасля ўсталявання савецкай улады яго пераназвалі ў Чырвонае возера. Адно з самых вялікіх азёр Беларусі знаходзіцца ў Жыткавіцкім раёне Гомельскай вобласці паміж рэкамі Случ і Арэса і сілкуецца галоўным чынам балотнымі водамі.

Паводле народнага падання, што дагэтуль захавалася ў навакольных вёсках, калісьці возера належыла князям Алелькавічам-Слуцкім. Адзін з іх зненавідзеў роднага брата і пасадзіў яго ў замак, пабудаваны для гэтага пасярэдзіне возера. Велізарная паводка разбурыла гэты замак, пахаваўшы пад яго руінамі зняволенага князя. Адсюль і паходзіць першая назва — Князь-возера. Інакш возера называлася Жыд. Наконт гэтага таксама існуе паданне: адзін з князёў Радзівілаў у другой палове XVII ст. пасадзіў тут у замак сваю палубоўніцу-яўрэйку (жыдоўку), якую потым спасціг трагічны лёс — яна загінула пад руінамі замка, які абрушыўся ў паводку.

У лібрэта легенды былі значна перапрацаваны і прыбліжаны да беларускага фальклору.

Возера з’явілася знакам тых сіл прыроды, якія дапамагаюць двум закаханым — Васілю і Надзейке — перамагчы жорсткага «чорнага князя», які гіне разам са сваім замкам і ўсёй баявой дружнай у возеры.

Кароткі змест. На беразе палескага возера стары дзядуля распавядае моладзі легенду пра паходжанне яго назвы. Шмат гадоў назад у гэтых месцах у глухім лесе стаяла старая хата, дзе жыла бабуля Хмара, якую лічылі вядзьмаркай, і яе ўнучка Надзейка. Кахаў Надзейку сялянскі хлопец Васіль, і яны былі шчаслівыя.

Адночы падчас палявання сюды зазірнуў Князь. Ён быў зачараваны прыгажосцю Надзейкі і вырашыў забраць яе ў свой палац. Але Надзейка ўцякае ад Князя на бераг возера, дзе дзяўчаты і хлопцы сустракаюць русальны тыдзень. Тут і жаніх Надзейкі — Васіль. Але Хмара, падкупленая Князем, прыводзіць яго на ігрышча. Па загаду Князя яго дружыннікі выкрадаюць Надзейку. Дарма Князь дамагаецца кахання Надзейкі — яна гатова памерці, каб не належыць Князю.

Спраба Васіля і яго сяброў выратаваць Надзейку застаецца беспаспяховай. Угневаны Князь загадвае кінуць дзяўчыну ў воўчыю яму і жадае дамагчыся кахання Надзейкі пры дапамозе прываротнага зеля. Але бедная дзяўчына ад перажытога страчвае розум.

Тым часам збіты дружнай Князя Васіль уцякае на возера. Стомлены, ён засынае на беразе. Яму сняцца фантастычныя сны: з возера выходзяць русалкі, расцвітае папараць-кветка.

Сон Васіля перапыняе прыход сялян, якія вырашаюць адпомсціць Князю. Яны ўрываюцца ў замак, Васіль забівае Князя і кідае яго цела ў возера. Пачынаецца бура, возера выходзіць з берагоў і затопляе замак.

Да Надзейкі вяртаецца розум, народ святкуе збавенне ад Князя.

З тых часоў возера, якое паглынула Князя, стала звацца Князь-возерам.

Драматургія балета падпарадкоўваецца законам эпічнага жанру.

Пачынае і канчае спектакль аповед дзядулі: у пралогу — пра справы мінулых дзён, у эпілогу — услаўленне галоўных герояў. Сюжэт развіваецца праз супрацьпастаўленне рэальнага і фантастычнага свету, прямо псіхалагічна-тонкіх альбо напружаных сольных і ансамблевых нумароў і масавых сцэн, якія па пастаноўцы набліжаюцца да харэаграфіі народных танцаў.

Асаблівасці музычнай мовы балета. Значную ролю ў балете іграе музыка, якая раскрывае *нацыянальны беларускі каларыт*. Выразна вырашаны народна-бытавыя сцэны І дзеі, у якіх абыгрываецца купальскі абрад. У першым эпізодзе выкарыстана народная песня «Дзеўкі хмеля садзілі», у трэцім эпізодзе («Карагод») — купальская песня «Купалінка». У гэтай дзеі кампазітар звяртаецца і да танцавальных мелодый, слухач пазнае інтанацыйныя звароты беларускіх народных танцаў «Юрочка» і «Крыжачок», а ў фінальнай сцэне балета — «Лявоніхі» і «Полькі-Янкі».

Кампазітар шырока карыстаецца цытаваннем, але стварае і ўласныя тэмы, блізкія па характары да народных. Такімі выступаюць тэма Надзейкі, тэма ўступу да 5-й карціны, якая ўвасабляе вобраз прыроды (трыхордавыя папеўкі, фактурныя вырашэнні ў звароте да падгалоскавай поліфаніі).

Партрэтная характарыстыка герояў, што здзяйсняецца ў скончаных танцавальных нумарах, спалучаецца са скразным прынцыпам развіцця. Гэтаму спрыяе *сістэма лейтматываў*, якія суправаджаюць герояў напрацягу ўсяго балета.

Галоўнай дзеючай асобай балета выступае Надзейка; у адрозненні ад іншых герояў па меры развіцця сюжэта яе чысты, нежны вобраз драматызуецца. У якасці лейттэмы выступае лірычная мелодыя народна-песеннага складу ў дарыйскім ладзе, насычаная трыхордавымі папеўкамі. Тэмбравая афарбоўка ў высокіх драўляных духавых інструментах набліжае яе да найгрышу жалейкі.

Вобраз Васіля раскрываецца праз тэму мужага, узнятага характару, блізкую да марша. У фінале балета яна выкладаецца ў павелічэнні і набывае гімнічнае гучанне.

Лейттэмай з'яўляецца і тэма кахання Васіля і Надзейкі, якая ўпершыню гучыць ва ўверцюры, — пшчотная, лірычная, песенная.

Вобраз Князя — неўтаймаваны, змрочны — раскрываецца праз імпатную тэму, у якую прасочваюцца ўсходнія інтанацыі. Агучваюць тэму Князя ў нізкім рэгістры фагот, саксафон, трамбон, віяланчэль, у залежнасці ад сцэнічнай сітуацыі.

Лейттэму, блізкую па музычнаму рашэнню да тэмы Наіны з оперы Глінкі «Руслан і Людміла», мае і вядзьмарка Хмара: вуглаватую, зласліва-саркастычную, прадстаўленую шэрагам павялічаных трохгучнасцяў, якія акрэсліваюць павялічаны лад. Тэма даручаецца бас-кларнету, контрафаготу, віяланчэлям.

Сімфанізм балета ўвасабляецца не толькі ў развітай сістэме лейттэм, але і ў разгорнутых танцавальных сцэнах, у антрактах і ўверцюры. Цікавыя музычныя антракты балета, якія малююць карціны прыроды. Яскрава вырашаны фантастычныя вобразы. Кампазітар працягвае традыцыі Рымскага-Корсакава: праз вобразы русалак адлюстроўваецца туга па зямным жыцці, праз вобраз Вадзяніка ўвасабляецца справядлівасць.

Вобраз старога дзядулі звязаны з эпічным апавядальнікам. У яго запеве адчуваецца стрыманы пафас і мужная прастата. Аповед вядзецца ў суправаджэнні «гусельнай» фактуры (арфы з раялем).

Асобныя нумары балета.

Вобраз Надзейкі нарадзіўся як бы на мяжы дзвюх сфер — народнай творчасці і акадэмічнай харэаграфіі. Пластычныя матывы, уласцівыя класічнаму танцу, зліваюцца з лексікай тыпова фальклорнай, балетныя адажыя і варыяцыі насычаюцца бытавымі рухамі, паэзіяй народнай творчасці.

І дзея. Дуэт Васіля і Надзейкі (Andante, сі мінор). Разгорнутая характарыстыка галоўных герояў. У першай частцы — экспазіцыя вобраза Васіля. Тэма маршавага характару выкладаецца драўлянымі духавымі інструментамі і гучыць натхнёна ў актаўнай дубліроўцы ў крайніх рэгістрах аркестра. Сі мінор прысутнічае толькі ў першых тактах нумара; па ходу развіцця тэмы высвечваюцца мажорныя краскі (Рэ мажор, Фадыез мажор), пашыраецца дыяпазон гучання. Але апошнія такты першай часткі здымаюць напружанне; узнікае тэма, якая будзецца на шматрадова паўтараемай кароткай папеўцы.

Сярэдняя частка дуэта (Poco più animato, фа-дыез мінор) звязана з вобразам Надзейкі. У партыі англійскага ражка гучыць тэма кахання ў чатырохдольным памеры; яна набывае рысы гавота. Выразныя падгалоскі дапаўняюць гучанне, а грацыёзны акампанемент падкрэслівае пшчотны вобраз.

Динамізаваная рэпрыза вяртае тэму Васіля, якая гучыць ярка, падобна гімну кахання.

У дадзеным нумары складана вылічыць рысы народнай музыкі, таго асяроддзя, у якім выраслі і Васіль, і Надзейка. На жаль, музыка трапляе ў рэчышча рамантычных традыцый прафесійнага мастацтва.

І дзея. 3-я карціна. Адажыя Князя і Надзейкі (Andante, Ля мажор). У класічным балете адажыя з'яўляецца пераважна танцам лірычным, танцам каханя. У дадзеным выпадку пачуццё каханя адчувае толькі Князь, які выкраў Надзейку. Тэма Князя, што адыгрывае ў гэтым нумары вядучую ролю, вырашана ў лепшых традыцыях класічнага адажыя: экспрэсіўна-выразная, шырокага дыхання, яна гучыць у віяланчэляў на фоне арпеджыраванага акампанемента.

У сярэдняй частцы на кароткі час на першы план выходзіць тэма Надзейкі (Poco più animato), якая гучыць у пяшчотным тэмбры флейт. Паўтараемыя ў трыельным рытме ў высокім рэгістры акорды драўляных духавых інструментаў перадаюць збянтэжанасць дзяўчыны. У музыку вяртаецца тэма Князя, у якой адбыліся змены: заяўляе аб сабе актыўны рытмічны малюнак, настойліва гучаць пагрозлівыя інтанацыі. У меладычных фігурацыях, якія суправаджаюць тэму Князя, ледзь адчуваецца асобныя матывы тэмы Надзейкі.

У рэпрызе В. Залатароў звяртаецца да поліфанічнай фактуры. Ён выкарыстоўвае поліладавую структуру: тэмы Надзейкі і Князя пададзены ў дваіным кантрапункце. Такім чынам вызначаецца супрацьпастаўленне герояў балета.

Вальс русалак (Tempo di valse, Фа мажор) з'яўляецца адным з лепшых нумароў балета. Ён гучыць у той час, калі стомлены Васіль, які ўцёк ад дружны Князя, засынае на беразе возера. Яму сняцца фантастычныя сны — пад гукі вальса з возера выходзяць русалкі.

Вальс прадстаўлены трыма раздзеламі, якія раскрываюць розныя грані вобразаў русалак.

Першы раздзел (Фа мажор) лірычны па характары, асноўная тэма гучыць у англійскага ражка. Вальсавыя мадэлі спалучаюцца ў ёй з беларускім фальклорам, у прыватнасці з карагодам; русалкі нібы набываюць воблік беларускіх дзяўчат. Развіта поліфанізаваная фактура аркестравай тканіны.

Другі раздзел (сі-бемоль мінор — Рэ-бемоль мажор) — пяшчотна выразны, гучыць як успамін аб каханай. Таму садзейнічае і тонкая інструментуўка: тры саксафона, віяланчэлі і фартэпіяна.

Трэці раздзел (Ля мажор), безумоўна, раскрывае фантастычныя вобразы. Гучанне засурдзіненых труб, металафона, арфы падобна журчэнню ручаёў.

Поспех балета «Князь-возера» быў абумоўлены не толькі асаблівасцямі музыкі, але і логікай харэаграфічнай драматургіі: ад светлай лірыкі народнага гуляння (І дзея) праз драматызм сцэн у замку Князя да масавага свята ў фінале балета. Асновай лексікі харэаграфіі выступілі класічны і беларускі народны танец, асабліва беларускі карагод (танцавалі на пуантах), які выкарыстоўваўся ў народна-бытавых і фантастычных сцэнах.

Сёння балет не значыцца ў рэпертуары Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета Рэспублікі Беларусь, асобныя нумары балета існуюць у выглядзе аркестравых сюіт.

?

1. Назавіце вядомыя вам творы беларускіх кампазітараў у розных жанрах, змест якіх заснаваны на народных паданнях і легендах.
2. Якім чынам у балете «Князь-возера» ўвасобіліся традыцыі Рымскага-Корсакава, Лядава, іншых рускіх кампазітараў XIX ст.?
3. Акрэсліце суадносінны музычнага матэрыялу з фальклорам.
4. Ахарактарызуйце сістэму лейтматываў балета.



Літаратура для чытання

1. *Дречина, Л.* Пионер белорусского балета (К 90-летию со дня рождения народного артиста БССР Семена Дречина) [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://www.homoliber.org/gu/xx/xx030202.html>.
2. *Дулова, Е. Н.* Малоизвестные страницы прошлого : Василий Андреевич Золотарев / Е. Н. Дулова // Современный мир и национальные музыкальные культуры : материалы Междунар. науч. конф. «Национальные традиции и современность» (г. Минск, 5—7 октября 2004 г.) / науч. ред. В. П. Скороходов, Р. И. Сергиенко. — Минск, 2004. — С. 113—123.
3. *Золотарев, В.* Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах : автобиограф. очерк / В. Золотарев; под ред. В. Н. Римского-Корсакова. — М., 1957.
4. *Лисова, Е. В.* Штрихи к послевоенной биографии В. А. Золотарева (по материалам писем к А. В. Богатыреву / Е. В. Лисова // Весці БДАМ. — 2011. — № 18. — С. 91—95.
5. *Нисневич, С. В.* А. Золотарев / С. Нисневич. — М., 1964.
6. *Стасюк, Н. Н.* «Пишите больше и лучше. Да не очень мудрите!» К вопросу о педагогической деятельности В. А. Золотарева / Н. Н. Стасюк // Весці БДАМ. — 2011. — № 18. — С. 83—90.

Пётр Пятровіч Падкавыраў (1910, Чалябінск — 1977, Мінск)



*Член Саюза кампазітараў БССР (1935),
дацэнт кафедры кампазіцыі
Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (1969),
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1957).
Узнагароджаны ордэнам «Знак Пашаны» (1955),
медалямі.*

Асноўныя творы

Опера «Павел Карчагін» па раману М. Астроўскага «Як гартавалася сталь» (1937—1941, 2-я рэдакцыя — 1958).

Аркестравыя творы:

для сімфанічнага аркестра:

- сімфоніі: № 1 «Юнацтва» (1940, 2-я рэдакцыя — 1946); № 2 (1947, 2-я рэдакцыя — 1970); № 3 «Дружба народаў» (1949, 2-я рэдакцыя — «Мая радзіма», 1964); № 4 (1972);
- Калгасная сюіта № 2 у 4 частках («Перад жнівом», «Вясёлы танец», «Вечарком ля ваколіцы», «Хлеб ідзе»; 1950);
- інструментальныя канцэрты: 3 — для скрыпкі з аркестрам (1941, 1955, 1975); для віяланчэлі з аркестрам (1966);

для духавога аркестра:

- Марш «Радасць перамогі» (1945);
- Канцэртны марш (1957).

для аркестра беларускіх народных інструментаў:

- Калгасная сюіта № 1 у 4 частках («У полі раніцой», «Песня трактарыстаў», «У клубе», «На вяселлі»; 1948);
- Беларуская рапсодыя (1948);
- апрацоўкі беларускіх народных песень і танцаў (каля 15) (1946—1952).

Кантаты:

- «Ваявода», словы А. Пушкіна (1937);
- «Піянерскае вогнішча свету», словы Э. Агняцвет (1951);
- «Балада пра чатырох закладнікаў», словы А. Куляшова (1954).

Камерна-інструментальныя творы:

- Фартэп'яанны квінтэт (1946);
- 5 струнных квартэтаў (1941, 2-я рэдакцыя — 1970; 1957, 1970, 1971, 1975);

- Квартэт для 4 флейт (1966);
- Квартэт для 4 кларнетаў (1972);
- Кадрыль для секстэта домр (1950);
- для фартэпіяна: санаты, 24 прэлюдыі (1943), праграмныя п'есы.

Вакальныя творы:

харавыя творы, рамансы і песні, вакальныя цыклы.

Асноўныя даты жыцця і творчасці

П. П. Падкавыраў нарадзіўся 16 кастрычніка 1910 г. у Чалябінску ў сям'і пекара. Першым музычным уражаннем стала бацькоўская ігра на гармоніку і гітары — менавіта гэтыя інструменты хлопчык асвоіў самастойна. Музыкальная адукацыя пачалася са спеваў у школьным хоры ў якасці саліста і заняткаў на скрыпцы ў касцёльнага арганіста Юрыя Міхайлавіча Слоўцава.

1928 г. — паступленне пасля заканчэння школы-дзевяцігодкі ў Свядлоўскі музычны тэхнікум, куды быў накіраваны па камсамольскай пуцёўцы як актыўны ўдзельнік мастацкай самадзейнасці. Набыццё практычных навыкаў: канцэртныя паездкі па Уралу з квінтэтам домр, дырыжыраванне духавым аркестрам, хорам. Заняткі кампазіцыяй у вучня М. А. Рымскага-Корсакава і М. А. Балакірава прафесара В. А. Залатарова, першыя творы (рамансы для голасу з фартэпіяна «Блакiтнае возера», «На Далёкім Усходзе») і першыя поспехі.

1933 г. — залічэнне ў Беларускаю дзяржаўную кансерваторыю пасля запрашэння Залатарова ў якасці прафесара ў Мінск. Фальклорная экспедыцыя на Палессе, музычныя ўражанні ад яе — п'есы для скрыпкі з фартэпіяна «Працяжная», «Плясавая».

1935 г. — прыняцце ў Саюз кампазітараў БССР, сумесна з вучобай работа спачатку ў якасці інспектара Галоўрэпертэкама БССР, потым ва ўпраўленні па справах мастацтваў. Стварэнне Санаты № 1 для фартэпіяна, сюіт, рамансаў, Сімфоніі № 1 у гонар камсамольцаў (партытура згiнула ў час вайны). Заняткі з вольнымі слухачамі, у ліку якіх быў і знакаміты ў будучым выканаўца, кіраўнік першага ў рэспубліцы аркестра народных інструментаў Іосiф Жыновiч.

1937 г. — атрыманне дыплама кампазітара. Стварэнне да 100-годдзя з дня смерці А. С. Пушкіна кантаты «Ваявода» для хору, тэнара, баса і сімфанічнага аркестра, раманса «Салавей». Захапленне творчасцю беларускіх паэтаў (раманс-баллада на словы Я. Купалы «Алеся»). Апрацоўкі беларускіх народных песень. Дзейнасць па арганізацыі музычнага жыцця ў далучаных абласцях Заходняй Беларусі, удзел у канферэнцыі кампазітараў Грузіі ў Тбілісі, потым — у Ленінградзе. Зварот да вобраза Паўла Карчагіна: стварэнне музыкі да драматычнага спектаклю «Як гартавалася сталь» па рамане М. Астроўскага ў Тэатры юнага глядача, потым — оперы «Павел Карчагін».

1941 г. — вымушаная эвакуацыя ў Майкоп (Падкавыраў прасіўся на фронт, але яму было адмоўлена з-за дрэннага зроку), праца настаўнікам у музычнай школе, хормайстрам Дома Чырвонай Арміі, арганізацыя салдацкай самадзейнасці, канцэртаў для тых, хто ішоў на фронт. Стварэнне Канцэрта для скрыпкі з аркестрам, прысвечанага подзвігу капітана Гастэлы, струннага квартэта. Пасля вызвалення горада ад нямецкай акупацыі — прыняцце пасады дырэктара музычнай школы, аднаўленне яе працы. З'яўленне цыкла «Дваццаць чатыры прэлюдыі» і 5 нацюрнаў для фартэпіяна.

1944 г. — **вяртанне ў Мінск, узнаўленне творчай дзейнасці:** раманы і песні для голасу з фартэпіяна, апрацоўкі беларускіх народных песень. Увасабленне партызанскай тэматыкі: вакальны цыкл «Партызаны», песня на словы Я. Купалы «Беларускім патрызам», 3 песні на верш Я. Коласа «Засада», 2 харэаграфічныя эцюды для сімфанічнага аркестра — «Партызанская ноч», «Сустрэча».

1946 г. — **зварот да жанру сімфоніі,** стварэнне 3 буйных твораў на працягу 3 гадоў: сімфоній № 1 «Юнацтва», якая раскрывае вобразы маладосці; № 2, прысвечанай Кастрычніцкай рэвалюцыі; № 3 «Дружба народаў», пабудаванай на народных песнях і танцах рэспублік Савецкага Саюза. Выкананне твораў (у тым ліку Другога канцэрта для скрыпкі і сімфанічнага аркестра) у Кіеве, Харкаве, Адэсе, Маскве, Ленінградзе, Вільнюсе, іншых гарадах СССР у час гастроляў Дзяржаўнага сімфанічнага аркестра БССР.

1945—1958 гг. — **праца над аднаўленнем лібрэта і музыкі оперы «Павел Карчагін»,** запіс яе ў лютым 1962 г. на Беларускім радыё, пастаноўка сіламі ўдзельнікаў опернай студыі Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі.

1948 г. — **пачатак педагагічнай дзейнасці ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі,** выкладанне музычна-тэарэтычных дысцыплін, кампазіцыі (выпускнікі класа — кампазітары Валерый Іваноў, Алег Залётнеў, Валерый Карэтнікаў, Ларыса Мурашка); з 1969 г. — дацэнт кафедры кампазіцыі. Прызнанне творчых заслуг — узнагарода ордэнам «Знак Пашаны», медалямі СССР, прысваенне ганаровага звання заслужанага дзеяча мастацтваў Беларускай ССР.

1969—1971 гг. — **выбранне дэпутатам Мінскага гарадскога савета працоўных,** выкананне абавязкаў у сферы культуры.

П. П. Падкавыраў памёр 25 лістапада 1977 г. у Мінску ва ўзросце 67 гадоў. Пахаваны ў Мінску.

?

1. Ахарактарызуйце шлях П. Падкавырава ў музыку.
2. Якім чынам, на ваш погляд, грамадскія абавязкі паўплывалі на творчую дзейнасць кампазітара?

Цыкл «Дваццаць чатыры прэлюдыі для фартэпіяна» (1943)

Значную ролю ў творчасці П. Падкавырава займае камерна-інструментальная музыка. Сярод твораў асабліваю папулярнасць атрымаў цыкл «Дваццаць чатыры прэлюдыі» для фартэпіяна (1943), прысвечаны першаму выканаўцу і сябру П. Падкавырава, яркаму беларускаму піяністу М. Бергеру.

Цыкл напісаны ў гады Вялікай Айчыннай вайны, калі большасць беларускіх кампазітараў працавала ўдалечыні ад роднай зямлі. Менавіта ў гэты перыяд узнік тэматычны кірунак, злучаны з увасабленнем эстэтыкі гераічнага, з адлюстраваннем трагічных падзей рэчаіснасці. Не стаў выключэннем і фартэпіяны цыкл «Дваццаць чатыры прэлюдыі» П. Падкавырава. А яшчэ раней, у 1941 г., быў напісаны Першы скрыпічны канцэрт-паэма, прысвечаны подзвігу лётчыка Гастэлы. У далейшым да ваеннай тэматыкі кампазітар вернецца не раз; яна знойдзе сваё асэнсаванне ў розных жанрах — у вакальным цыкле «Пар-

тызаны» (словы Я. Купалы, П. Панчанкі, М. Танка, 1944) і кантаце «Балада пра чатырох закладнікаў» (словы А. Куляшова, 1954), маршы для духавога аркестра «Радасць перамогі» (1945) і 2 харэаграфічных эцюдах («Партызанская ноч» і «Сустрэча», 1947).

У сувязі з абранай тэматыкай П. Падкавыраў выходзіць далёка за рамкі жанру прэлюдыі і піша фартэп'янным п'есы, у якіх знайшлі адлюстраванне суровасць часу, гераічная барацьба народа, яго боль, пакуты, высокая грамадзянскасць.

Прэлюдыі цыклу ў змястоўным аспекце выбудоўваюцца ў лагічны рад, кіруючыся прынцыпам «ад цяжкіх да святла». Такая паслядоўнасць выяўляе гуманістычную ідэю — ідэю барацьбы са злом.

Увесь цыкл падзяляецца на 4 сшыткі па 6 прэлюдыі у кожным:

- ✓ першы сшытак (прэлюдыі № 1—6) — падзеі пачатку Вялікай Айчыннай вайны, разважанні пра Радзіму ў гады цяжкіх выпрабаванняў;
- ✓ другі сшытак (прэлюдыі № 7—12) — успаміны пра мірнае жыццё савецкага народа;
- ✓ трэці сшытак (прэлюдыі № 13—18) — апавед пра гераічную барацьбу савецкага народа з фашыстамі;
- ✓ чацвёрты сшытак (прэлюдыі № 19—24) — выяўленне ўпэўненасці ў перамозе розуму, добра.

Пры аналізе «Дваццаці чатырох прэлюдыі» узнікае пытанне суадносін танальнасцей у сярэдзіне цыкла. У кампазітарскай практыцы склаліся дзве мадэлі танальных суадносін: чаргаванне танальнасцей па храматычнай гаме (цыкл І. С. Баха) і па кварта-квінтаваму колу (прэлюдыі Ф. Шапэна, А. Скрабіна). Адзначым, што Падкавыраў не паўтарае вызначаныя мадэлі. Ён прапануе сваё танальнае вырашэнне, абумоўленае змястоўным аспектам: самыя «цёмныя, змрочныя» танальнасці засяроджаны ў першых прэлюдыях, далей яны чаргуюцца ў залежнасці ад развіцця дзеяння, вобраза; завяршаюць цыкл прэлюдыі, напісаныя ў «светлых», мажорных танальнасцях.

Як адзначае С. Лісковіч, «стылістычныя вытокі прэлюдыі Падкавырава прасочваюцца без вялікіх намаганняў. Аналогіі са скрабінаўскімі зваротамі ўзнікаюць увесь час, асабліва ў першых двух сшытках. Ключ да фартэп'яннага майстэрства Падкавыраў знаходзіць і ў Рахманінава: у яго рускай песеннасці, шырокіх меладычных разлівах, насычанай фактуры, распрацоўцы сярэдніх «барытонавых» рэгістраў фартэп'яна, масіўных паследаваннях акордаў. Спецыфічна нацыянальная беларуская мелодыка, часта “апанутая” ў скрабінаўскі, рахманінаўскі “ўбор”, успрымаецца цалкам арганічна»¹³ (пераклад наш. — *Аўт.*).

Можна вызначыць і іншыя ўплывы: празрыстасць фактуры спалучаецца з яе насычанасцю, дынамічныя бахаўскія нарастанні — з шапэнаўскай чуласцю і пяшчотай.

Прэлюдыя № 2 соль-дыез мінор (перыяд з пашыраным другім сказам). Суровы вобраз фарміруецца ў першых тактах прэлюдыі, двухтактавай фразе, якая пачынаецца шырокім сыходным ходам; ён запаўняецца вяртаннем храматычнага матыву з актыўным рытмічным малюнкам у зыходную кропку. Гэта тэма, змешчаная ў нізкім рэгістры, падобна дакучлівай думцы і гучыць на працягу ўсёй прэлюдыі:

¹³ Цыт. па: Лісковіч, С. Произведения П. Подковырова / С. Лискович // Фортепианные произведения белорусских композиторов : сб. ст. / ред. Т. Е. Лемешева. — Минск, 1973. — С. 26.

П. Падкавыраў. 24 прэлюдыі для фартэпіяна. Прэлюдыя № 2



Кантрапунктам ёй выступае другая тэма — стрыманая, песеннага характару, якая выкладаецца ў акордавай фактуры. Выразную ролю іграюць паўзы, якія адлучаюць адну думку ад другой. Калі першая фраза музычнай пабудовы гучыць у асноўнай танальнасці, то другая пераносіцца на кварту вышэй (квартавы крок секвенцыі сустракаецца ў прэлюдыях ор. 11 Скрабіна: мі мінор, до-дзеш мінор).

Стрыманы тон апавядання паступова драматызуецца і пераходзіць у гарачае выказванне. У кульмінацыі прэлюдыі пашыраецца дыяпазон гучання, узмацняецца дынаміка: дзве тэмы нібы зліваюцца адна з другой. Не ўносяць заспакаення і апошнія такты — прэлюдыя канчаецца пытаннем.

Прэлюдыя № 4 рэ мінор (перыяд з пашыраным першым сказам) раскрывае тэматычныя вобразы, адрозніваецца экспрэсіўным тонам выказвання. Вакальная па прыродзе першая тэма, якая гучыць у крайніх галасах фактуры, прасякнута моўнымі інтанацыямі:

П. Падкавыраў. 24 прэлюдыі для фартэпіяна. Прэлюдыя № 4



Экспрэсію ўносяць другая тэма: кароткія звароты, якія паўтараюцца на працягу ўсёй прэлюдыі з аднолькавым рытмічным малюнкам. Прынцып выкладання гэтых тэм нагадвае дыялог двух людзей, якія шукаюць выйсце са складанай сітуацыі. Эмоцыі напружаны да мяжы і вырываюцца ў сваёй роспачы ў актаўныя ўзыходзячыя пасажы ў кульмінацыі прэлюдыі (канчатка першага сказа).

У далейшым больш разгорнутай і выразнай з пункту гледжання інтанацыйнага напаўнення становіцца кожная з прадстаўленых тэм. І ўсё ж сумненні не атрымліваюць вырашэння. Прэлюдыя заканчваецца гучаннем другой тэмы на няўстойлівай інтанацыі пытання.

Прэлюдыя № 5 сі-бемоль мінор (перыяд з двух сказаў) адзначана патэтычна-прыўзнятым, прасякнутым грамадзянскім гучаннем тонаў выказвання. Для яе Падкавыраў выбірае танальнасць сі-бемоль мінор, танальнасць жалобных маршаў. Вытрыманы гук у нізкім рэгістры мерна паўтараецца на працягу амаль усяго гучання музыкі і падобны ўдару звана. Выразная мелодыя ў сярэднім рэгістры набліжана да чалавечай гаворкі, узбуджаны характар ёй надае рытмічны малюнак:

П. Падкавыраў. 24 прэлюдыі для фартэпіяна. Прэлюдыя № 5

Значная роля адводзіцца дынаміцы, якая нарастае да кульмінацыйнага правядзення тэмы ў дубліроўцы актавамі ў завяршэнні першага сказа і гасне на *pp* у канчатку прэлюдыі.

Прэлюдыя № 6 ля мінор (складаны перыяд) завяршае першы сшытак. Музыка дадзенай прэлюдыі адрозніваецца цэпльней, рамантычным характарам. Тэма выткана з выразных матываў просьбы, што паўтараюцца ў нязменным рытмічным афармленні на фоне сыходнага шэрага акордаў, у паслядоўнасці якіх ледзь улоўліваецца асноўная танальнасць:

П. Падкавыраў. 24 прэлюдыі для фартэпіяна. Прэлюдыя № 6

У прэлюдыі завуалюваны жанравыя рысы вальса, калыханкі. У выніку просьба паступова перарастае ў гарачае выказванне.

Пры паўторы музычнага матэрыялу тканіна поліфанізуецца, уводзяцца выразныя падгалоскі, якія паўтараюць матывы тэмы, пашыраецца дыяпазон гучання. У кульмінацыі прэлюдыі ажывае ўся фактура, знікаюць мерныя акорды, нібы з'яўляецца надзея. Прэлюдыя завяршаецца ціхім гучаннем устойлівай танічнай гармоніі.

Прэлюдыя № 23 Фа мажор (перыяд з трох сказаў) уваходзіць у апошні, чацвёрты сшытак, у якім пераважае пазітыўны настрой. Першыя такты прэлюдыі задаюць бархатнае гучанне. У фартэпіянай мініяцюры Падкавыраў зноў звяртаецца да дыялагічнай формы выказвання:

П. Падкавыраў. 24 прэлюдыі для фартэпіяна. Прэлюдыя № 23

Allegro sostenuto (♩=168)

Аднак у адрозненні ад прэлюдыі № 2 і № 4 тут няма кантрастнага тэматычнага матэрыялу; галасы гарманічна дапаўняюць адзін аднаго. Гэтаму спрыяе і абраны кампазітарам тып фактуры: выразная мелодыя ўпісваецца ў арпеджыраваныя фігурацыі. Значную ролю ў творы выконвае маляўнічае супастаўленне танальнасцей¹⁴.

Гімнічны канчатак прэлюдыі невыклікае сумненняў у сцвярджэнні пазітыўных эмоцый, якія перапаўняюць чалавека.

Такім чынам, «Дваццаць чатыры прэлюдыі» П. Падкавырава з’яўляюцца яркім узорам ранняга стылю кампазітара, адлюстраваннем яго рамантычнай скіраванасці, якая выяўляецца на ўзроўні музычнай мовы. У гэтым опусе сфарміравалася тая асаблівасць аўтарскага стылю, якая стане вызначальнай у далейшай творчасці кампазітара: умерне думачы ярка, вобразна, арганічна спалучаючы лірыка-драматычную вобразнасць і тонкую эмацыянальнасць, што ідзе парой ад па-дзіцячаму чыстага светаўспрымання.

?

1. Акрэсліце месца ваеннай тэматыкі ў творчасці кампазітара.
2. У чым арыгінальнасць мадэлі танальных суадносін у цыкле Падкавырава?
3. Адзначце стылістычныя вытокі прэлюдыі.
4. Назавіце вядомыя вам падобныя цыклы для фартэпіяна, для іншых інструментаў еўрапейскіх (у тым ліку і беларускіх) кампазітараў.



Літаратура для чытання

1. Жураўлёў, Д. Пётр Падкавыраў / Д. Жураўлёў. — Мінск, 1971.
2. Лискович, С. Произведения П. Подковырова / С. Лискович // Фортепианные произведения белорусских композиторов : сб. ст. / ред. Т. Е. Лемешева. — Минск, 1973. — С. 26—37.
3. Подковыров, П. Автобиографическая повесть / П. Подковыров // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі : навук.-тэар. часопіс. — 2010. — № 16. — С. 110—127; 2010. — № 17. — С. 31—142.
4. Сергиенко, Р. И. Петр Петрович Подковыров. К 100-летию со дня рождения / Р. И. Сергиенко // Музыкальные skarбы беларускай зямлі : да 15-годдзя музычна-гістарычнага праекта Нацыянальнага канцэртнага аркестра Беларусі / Мін-во культуры Рэсп. Беларусь, Мінскі аблвыканкам, Нясвіж. райвыканкам, Нац. канцэрт. аркестр Беларусі; склад В. У. Дадзіёвава. — Нясвіж, 2010. — С. 55—61.

¹⁴ Магчыма гаварыць аб двух танальных цэнтрах: Рэ-бемоль мажор — Фа мажор.

Уладзімір Уладзіміравіч Алоўнікаў (1919, Бабруйск — 1996, Мінск)



Член Саюза кампазітараў БССР (1940),

прафесар Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (1980),

заслужаны артыст БССР (1955),

заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1957),

народны артыст БССР (1970).

Асноўныя творы

Сцэнічныя творы:

- музычна-харэаграфічная сцэнка «Чарадзей» для хору, салістаў-танцораў і двух баянаў (словы М. Клімковіча, 1979).

Вакальна-інструментальныя творы:

- араторыя «Партызанскія песні» для сімфанічнага аркестра, хору і салістаў (словы беларускіх паэтаў-партызан, 1988);
- кантата «Усім піянерам равеснік і брат» (памяці Марата Казея) для чытальніка, саліста, дзіцячага хору і аркестра (словы А. Вольскага, 1968).

Аркестравыя творы:

для сімфанічнага аркестра:

- Сімфонія № 1 (1941);
- паэмы «Партызанская быль» (1952), «Нарач» (1954);
- сюіта «Песні міру» (1958);
- Урачыстая прэлюдыя (1972);
- эскіз «Куранты Брэсцкай крэпасці» (1975);

для аркестра беларускіх народных інструментаў:

- сюіта «На Палессі» (1953);
- музычная карцінка «Зорка Венера» (1958).

Камерна-інструментальныя творы:

- струнныя квартэты: № 1 (1940), № 2 (1948);

для скрыпкі і фартэпіяна:

- Саната (1937);
- Гумарэска (1950);
- Карагодны напеў (1950);

для *фартэпіяна*:

- «Недагаворанае» (1937), «Маленькая балада» (1938), Прэлюд (1940), Саната (1940), 5 прэлюдый (1948), Эцюд (1948);
- апрацоўкі беларускіх народных песень для фартэпіяна ў чатыры рукі: «Заінька», «Пайшоў каток у лясок», «У чыстым полі яліначка», «Ясная зараначка»;
- Фартэпіяннае трыа (1939);
- Сюіта на тэмы беларускіх народных песень для квінтэта беларускіх дудак (1951);
- Песня-балада для кантрабаса з фартэпіяна (1988).

Вакальныя творы:

- хары на словы П. Броўкі, М. Танка, А. Русака, інш.; рамансы на словы В. Брусава, Э. Агняцвет, А. Астрэйкі, Я. Купалы, З. Бядулі, А. Пушкіна; песні.

Прыкладная музыка:

- да драматычных спектакляў: «Брэсцкая крэпасць» (К. Губарэвіч); «Выбух» (М. Алтухоў), «Маці сваіх дзяцей» (А. Афінагенаў);
- да кінафільмаў: «Міколка-паравоз» (1957), «Девочка ищет отца» (1959), «Весенние грозы» (1960), «Улица младшего сына» (сумесна з Ю. Бельзакім, 1962), «Дороги без привала» (1965), «Баллада о матери» (1966).

Асноўныя даты жыцця і творчасці

У. У. Алоўнікаў нарадзіўся 16 студзеня 1919 г. у Бабруйску ў сям’і служачага. Першыя музычныя ўражанні — гукі аркестра з гарадскога саду, гастролі Саратаўскай опернай трупы з «Кармэн» Ж. Бізэ.

1927 г. — паступленне ў музычную школу па класу фартэпіяна **Д. Карлінэр**, заняткі кампазіцыяй пад кіраўніцтвам выкладчыка тэарэтычных дысцыплін **Я. Цікоцкага**. Выступленні ў школьных канцэртах, удзел у культурным жыцці горада. Захапленне літаратурай, гісторыяй, філасофіяй.

1934 г. — вучоба ў Мінскім музычным тэхнікуме ў класе фартэпіяна **М. Бергера**, класе кампазіцыі **М. Аладава**.

1937—1941 гг. — вучоба ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі па класу кампазіцыі прафесара **В. Залатарова**. Першыя творчыя поспехі, выкананне Б. Школьнікавай фартэпіянных п’ес («Недагаворанае» і Прэлюд) у Малой зале Маскоўскай кансерваторыі на першай Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве. 1940 г. — першы адкрыты канцэрт з твораў маладога кампазітара, прыняцце ў Саюз кампазітараў БССР. Праца над творамі вялікай формы — Санатай для скрыпкі і фартэпіяна, Струнным кватэтам, Сімфоніяй. З’яўленне рамансаў «Летний день» і «Мне снилось» на вершы В. Брусава. 22 чэрвеня 1941 г., адразу пасля выпускных экзаменаў у кансерваторыі, залічаны добраахвотнікам на фронт.

1941—1945 гг. — франтавая служба на працягу ўсёй вайны: ад радавога салдата да гвардыі капітана, спачатку камандзір узвода, потым — батарэі і дывізіёна; атрыманне баявых узнагарод. Залічэнне ў полк пасля навучання ў Падольскім артылерыйскім вучылішчы. Удзел у баях на Сталінградскім, 3-м і 4-м Украінскіх франтах. Служба ў радах арміі ў мірны час.

1947 г. — вяртанне ў Мінск, праца ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі ў якасці выкладчыка тэарэтычных дысцыплін, а з 1962 па 1982 гг. — рэктара. У 1967 г. — прысвоена званне дацэнта, у 1980 г. — прафесара кафедры кампазіцыі. Кампазітарская творчасць была сканцэнтравана на вакальных жанрах — рамансах пра каханне («І зноў былое ажыло», «Ты прыйдзі», «Дазволь цябе любіць» і інш.), рамансах, звязаных з эпічнай традыцыяй («Дуб» і «Лес»). 1948 г. — напісанне першай песні «Разгарэлася зорачка ясная» да рэспубліканскага конкурсу. Пospех песні «Радзіма мая дарагая», пачатковы матыў якой стаў пазыўнымі Беларускага радыё. Узнаўленне работы ў іншых жанрах (Квартэт, 5 прэлюдыі для фартэпіяна).

1950-я гг. — стварэнне сімфанічных паэм «Партызанская быль», «Нарач» і сімфанічнай сюіты «Песні міру», якія зрабілі значны ўплыў на фарміраванне гэтых жанраў у рэспубліцы. Узнікненне пад уражаннем ад паездкі У. Алоўнікава з паэтам А. Русаком на Палессе, дзе было запісана больш за 30 народных песень, сюіты для аркестра беларускіх народных інструментаў «На Палессі». Стварэнне музыкі да кінафільмаў: «Міколка-паравоз», «Весенние грозы», «Улица младшего сына», «Дороги без привала», «Баллада о матери». За лепшую работу сцэнарыста, рэжысёра і кампазітара фільм «Девочка ищет отца» на міжнародных фестывалях у Венецыі і Аргенціне быў удастоены прэміі і прызоў.

1960-я гг. — актыўная музычна-грамадская дзейнасць Алоўнікава: член праўлення Саюза кампазітараў БССР, член праўлення Беларускага таварыства дружбы і культурных сувязей з замежнымі краінамі, дэпутат Вярхоўнага Савета БССР, член ЦК КПБ, пастаянны член журы многіх аглядаў, конкурсаў мастацкай самадзейнасці.

1982 г. — У. Алоўнікаў узнагароджаны залатым медалём імя А. В. Аляксандрава за песні на ваенна-патрыятычную тэматыку, што стала вынікам стварэння цыкла песень пра герояў вайны.

1987 г. — кампазітару прысвоена званне «Ганаровы грамадзянін горада Мінска».

У. У. Алоўнікаў памёр у 1996 г. у Мінску ва ўзросце 77 гадоў. Пахаваны ў Мінску.

Імя кампазітара носіць дзіцячая музычная школа № 2 у Бабруйску.

Музычныя традыцыі У. Алоўнікава працягвае сын — Ігар Уладзіміравіч Алоўнікаў, народны артыст Беларусі, саліст Беларускай дзяржаўнай філармоніі, кампазітар.

?

1. Якім чынам традыцыі рускай класічнай музыкі сталі адметнай рысай творчасці У. Алоўнікава?
2. Як падзеі асабістага жыцця кампазітара паўплывалі на пераважны выбар у творчасці ваеннай тэматыкі?

Жанр песні ў творчасці У. Алоўнікава

У. Алоўнікаў — аўтар кантаты і араторыі, сімфанічных паэм, харавой і камерна-інструментальнай музыкі. Але асаблівае месца ў яго творчасці займаюць песні, якія прынеслі кампазітару шырокую вядомасць. Пачатковы матыў адной з іх — «Радзіма мая дарагая» — стаў пазыўнымі Беларускага радыё.

Цэнтральнае месца ў песнях кампазітара належыць тэме Вялікай Айчыннай вайны. У пасляваенны час Алоўнікаў піша шэраг песень пра яе герояў. На думку кампазітара,

«кожны чалавек, які здзейсніў подзвіг, заслужыў, каб яго праславілі»¹⁵. Першай у цыкле стала «Песня пра Даватара», потым з’явіліся «Песня пра Заслонава», «Песня пра Брэсцкую крэпасць», «Песня пра Гастэла», «Песня пра падольскіх курсантаў», «Песня пра Веру Харужую» — больш за сорок твораў эпічнага і лірыка-драматычнага характару. Шырокую папулярнасць набыла «Лясная песня», якая з часам увайшла ў музычнае абыходжанне і як народная была запісана Г. Цітовічам. У 1982 г. за песні ваенна-патрыятычнай тэматыкі У. Алоўнікаў быў удастоены залатога медаля імя А. В. Аляксандрава.

У 1960—1970-я гг. у песнях Алоўнікава з’яўляецца новая тэма, якая раскрывае вобраз сучасніка. Так узніклі песні пад агульнай назвай «Мае сучаснікі».

Песням кампазітара ўласцівы цэласнасць і высокая ступень мастацкага абагульнення. Алоўнікаў творча развіваў традыцыі савецкай масавай песні, арганічна спалучаючы іх з асаблівасцямі нацыянальнай песеннай культуры.

«Лясная песня» (1950) (на словы А. Русака)

«Лясная песня» на словы А. Русака (1950) была напісана ў пасляваенны час і з’яўляецца адным з самых папулярных твораў. На працягу дзесяцігоддзяў яна гучала ў выкананні прафесійных і аматарскіх калектываў, самадзейных спевакоў, якія лічылі песню народнай. Так, вядомы беларускі этнамузыкалаг З. Я. Мажэйка ўзгадала: «Народныя певцы Тонежа упорно верят, што песня эта создана в годы войны партизанами. С фактом, что песню создал композитор Оловников уже в послевоенный период, они не соглашаются»¹⁶.

Як сцвярджае музыкавед І. Зубрыч, асобныя радкі песні далі назвы перадачам радыё і тэлебачання, артыкулам, зборнікам. Напрыклад, зборнік вершаў партызанскіх паэтаў «Лясныя песні». Дарэчы, гэтыя вершы ляглі ў аснову араторыі-сімфоніі У. Алоўнікава «Партызанскія песні»; апошнім нумарам гэтага твора стала «Лясная песня».

Песня створана ў пасляваенны перыяд двума франтавікамі — У. Алоўнікавым і паэтам А. Русаком, які жыў у невялікай палескай вёсцы, акружанай бярозавымі гаямі. Бярозы і натхнілі яго на напісанне верша:

Ой, бярозы ды сосны, партызанскія сёстры,
Ой, шумлівы ты лес малады.
Толькі сэрцам пачую тваю песню лясную,
І ўспомню былыя гады.

Ды ўспомню пажары, ды варожыя твары,
І завеі халодных вятроў,
І слату, і нягоды, і начныя паходы,
І агні партызанскіх кастроў.

Край любімы мой, родны, ты навекі свабодны,
За цябе я на бітву хадзіў,
Каб ніколі-ніколі ты не быў у няволі,
Каб заўсёды ў шчасці ты жыў.

Адышлі тыя годы, адгрымелі паходы,
Толькі пушча за полем шуміць.
Ой, бярозы ды сосны, партызанскія сёстры,
Вас ніколі ў жыцці не забыць.

Алоўнікаў працаваў над песняй каля года, шукаў праніклівую мелодыю, якая загучала б як успаміны былога партызана. З сямі варыянтаў быў выбраны той, які стаў сімвалам партызанскай Беларусі. Напеў адрозніваецца прастатой, бо, па задуме аўтараў, ён гучыць з вуснаў партызана, які прайшоў суровыя выпрабаванні вайны.

¹⁵ Цыт. па: *Мдзівані, Т. Г.* Алоўнікаў У. / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка // Кампазітары Беларусі. — Мінск, 1997. — С. 23.

¹⁶ Цыт. па: *Зубрыч, І.* Владимир Оловников / И. Зубрич. — Мінск, 1985. — С. 13—14.

Для песні кампазітар абраў куплетную форму. У запеве — тры музычныя фразы з гнуткай выразнай мелодыяй, якая сваім мерным рытмічным малюнкам, зменным памерам, ладавым супастаўленнем мінору і мажору (фа мінор — Ля-бемоль мажор) блізкая да народных песень. Прыпеў, у якім два апошнія радкі чатырохрадкоўя паўтараюцца двойчы, не кантрасны запеву. У ім таксама захоўваецца структура мелодыі (тры музычныя фразы), мерны рытмічны малюнак з затрыманнем на моцнай долі такта, яе лірычны характар. Разам з тым інтанацыйная пабудова мелодыі спрашчаецца: пачатковы скок запаўняецца паступовым рухам па гуках гамы.

У. Алоўнікаў. «Лясная песня»

Не спеша *p*

1. Ой, бя - ро - зы ды со - сны - па - рты - за - нскі - я

5 сё - стры, ой, шу - млі - вы ты, лес ма - ла - ды!

«Радзіма мая дарагая» (1950)
(на словы А. Бачылы)

Песня «Радзіма мая дарагая» на словы А. Бачылы (1950) стала прайвай пшчотнай любові да Радзімы.

Тэкст песні напісаны ў духу ўрачыстага гімна:

Радзіма мая дарагая,
Ты ў шчасці жаданым жыві!
Я сэрцам табе прысягаю
У шчырай сыноўняй любові!

Чужое зямлі нам не трэба,
Пачуцці ў нас сёння адны:
Мы хочам, каб мірнае неба
Не знала пажару вайны.

На рэках шырокіх і нівах,
Заводах, будоўлях — наўсцяж
Народ наш працуе руплівы
І край узвышаецца наш.

Мы дружбы народам жадаем
І шчырай брагэрскай любові.
Радзіма мая дарагая,
Красуйся і ў шчасці жыві!

Навокал жыццё расцвітае —
І песня ўзлятае сама:
Мне лепей ад роднага краю
Нічога на свеце няма.

Тэма песні раскрываецца ў двух куплетах з кодай, якая з'яўляецца кульмінацыйнай.

Кожны куплет прадстаўлены дзвюма часткамі: саліст (мажор) — хор (мінор). Пачынае песню саліст: пад мяккі акампанемент аркестра разгортваецца мажорная мелодыя (Мі мажор), прасякнутая шчырым цяплом, інтанацыйна блізкая да беларускіх лірычных

народных песень, якія былі знаёмыя Алоўнікаву з дзіцячых гадоў. Інтанацыйнай крыніцай паслужыла тэма беларускай народнай песні «Ой, не кукуй, зяюленька, рана», уплыў аказалі савецкія масавыя песні таго часу і рамансавая лірыка:

У. Алоўнікаў. «Радзіма мая дарагая»

Неторопливо, певуче

Ра - дзі - ма ма - я да - ра - га - я! Ты
 ў шча - сці жа - да - ным жы - ві!

Харавая частка песні гучыць больш стрымана (пачынаецца ў соль-дyez міноры), сурова, яна выконвае ролю распрацоўкі і дынамізаванай рэпрызы. Кода-гімн завяршае песню, а яе апошнія такты вяртаюць мяккае лірычнае гучанне, ціхую дынаміку.

?

1. Чаму менавіта жанр песні з'явіўся асноўным у творчасці кампазітара?
2. У чым, на ваш погляд, залог папулярнасці песень Алоўнікава?

Сімфанічная паэма «Партызанская быль» для сімфанічнага аркестра (1952)

Творы для сімфанічнага аркестра У. Алоўнікава з'явіліся важным этапам станаўлення беларускай сімфанічнай музыкі. Шмат якія з іх — праграмныя, уздымаюць тэмы, якія ўяўлялі цікавасць для кампазітара: гістарычную — старонкі гісторыі Беларусі (сімфанічная паэма «Нарач»), тэмы Радзімы (Урачыстая прэлюдыя), Вялікай Айчыннай вайны (сімфанічны эскіз «Куранты Брэсцкай крэпасці») і захавання міру (сюіта «Песні міру»). У іх кампазітар выяўляе сваю грамадзянскую пазіцыю: «Художник не может творить правдиво, не будучи в самой гуще жизни, не откликаясь на все то, что волнует современников»¹⁷.

Не стала выключэннем і сімфанічная паэма «Партызанская быль» (1952), пра значную ролю якой у творчасці Алоўнікава сведчыць той немалаважны факт, што да яе кампазітар звяртаўся тройчы¹⁸.

Твор уяўляе абагульнены тып праграмнасці — аўтар толькі даў назву твору. Разам з тым яркі тэматычны матэрыял дазваляе казаць пра сюжэтна-маляўнічы тып праграмнасці: партызанскі лес часоў Вялікай Айчыннай вайны, суровыя будні, бой, рэквіем памяці загінуўшых, аднаўленне боя, мірны пасляваенны час. Асноўная ідэя твора — адлюстраванне велічы чалавечага духу.

Змест сімфанічнай паэмы раскрываецца сродкамі санатнай формы з уступам і кодай¹⁹.

¹⁷ Цыт. па: Зубрич, И. Владимир Оловников / И. Зубрич. — Минск, 1985. — С. 19.

¹⁸ 1-я рэдакцыя сімфанічнай паэмы — 1952 г.; 2-я рэдакцыя — 1954 г.; 3-я рэдакцыя — 1960 г.

¹⁹ Кароткі аналіз твора выкананы па клавiры.

Уступ (*Andante con espressione*) выконвае ў паэме значную ролю: ён не толькі задае тон выказвання — суровы, стрыманы, але і фарміруе тэматызм, якому ў творы будзе наканавана заняць важнае месца. *Тэмай партызанскага лесу* можна назваць матэрыял уступу. Тэматычнае зерне першапачаткова гучыць у нізкіх струнных і адзначана прастай інтанацыйнай пабудовай; трыхордавыя папеўкі збліжаюць яго з беларускімі народнымі песнямі:

У. Алоўнікаў. «Партызанская бэль». *Уступ, тэма партызанскага лесу*

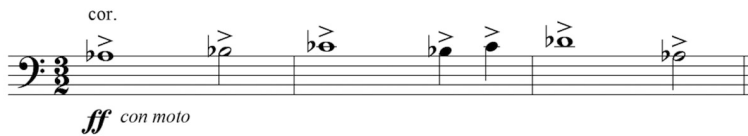


Дзякуючы прынцыпам выкладання матэрыялу, які часцей сустракаецца ў распрацоўках, тэма фарміруецца на працягу некалькіх тактаў і толькі пасля трох фраз пераносіцца ў высокі рэгістр і гучыць больш разгорнута ў скрыпак, а затым у трубы. Першапачаткова ўвесь матэрыял праводзіцца ў танальнасці сі-бемоль мінор, пры паўторы — у мі міноры.

Выкарыстоўваюцца кампазітарам і гукавыяўленчыя аркестравыя эфекты: секставы рух у скрыпак у дарыйскім ладзе (т. 3), глісанда аркестра з адначасовым падкрэсліваннем фактурнай дыяганалі нагадваюць завыванне мятеліцы.

У момант кульмінацыі ў аркестравай тканіне фарміруецца *тэма закліку*: яна мерна гучыць у медных духавых інструментаў на фоне пульсуючага акордавага акампанементу аркестра, падрыхтоўваючы з'яўленне ГП:

У. Алоўнікаў. «Партызанская бэль». *Уступ, тэма закліку*



Экспазіцыя (*Allegro adgitato*). ГП (фа мінор) — нагадвае слухачам ваенны час і малое вобраз партызан. Квартавы ўзыходзячы зварот, які служыць адпраўной кропкай ГП, тэматычна збліжае яе з тэмай уступу:

У. Алоўнікаў. «Партызанская бэль». ГП

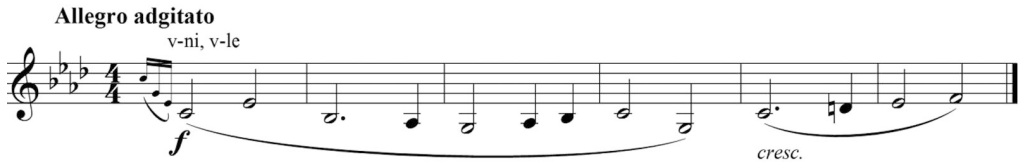


Рытмічны малюнак тэмы характэрны мелодыям песеннага тыпу, якія адрозніваюцца выразнымі моўнымі зваротамі. Тэма атрымлівае інтэнсіўнае развіццё: у музычную тканіну ўплятаюцца трубныя сігналы, пошчак барабана. Ушчыльненне фактуры дынамізуе тэму, апошні раз яна праводзіцца ў рытмічным павелічэнні.

ПП (до мінор) успрымаецца як лагічны працяг ГП. Гэта паходная песня партызан, якая спачатку выкладаецца ў сярэднім рэгістры ў скрыпак і альту, а пры паўторы аддаецца

драўляным духавым інструментам. Па сваёй інтанацыйнай будове яна блізкая да масавых савецкіх песень:

У. Алоўнікаў. «Партызанская быль». III



Кантрастам ёй успрымаецца ПП у фа міноры ў рытме паходнага марша. Яе развіццё вяртае тэме песеннасць. Завяршае твор светлая *кода* (фа мінор, Allegro vivace).

?

1. Прасачыце, якім чынам тэматычны матэрыял паэмы раскрывае сюжэтна-маляўнічы тып праграмнасці.
2. Назавіце вядомыя вам творы беларускіх кампазітараў розных жанраў на партызанскую тэматыку.



Літаратура для чытання

1. Глушчанка, Г. С. Сімфанічныя паэмы і сюіты / Г. С. Глушчанка // Гісторыя беларускай савецкай музыкі. — Мінск, 1971. — С. 450—455.
2. Зубрич, И. Владимир Оловников / И. Зубрич. — Минск, 1985.
3. Мдзівані, Т. Г. Алоўнікаў У. / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка / Кампазітары Беларусі. — Мінск, 1997. — С. 22—31.
4. Оловников, В. В. Произведения для фортепиано (предисловие) / В. В. Оловников. — Минск, 2010.

Анатоль Васільевіч Багатыроў (1913, Віцебск — 2003, Мінск)



*Член Саюза кампазітараў БССР (1933),
прафесар Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (1960),
заслужаны артыст БССР (1940),
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1944),
народны артыст БССР (1968),
народны артыст СССР (1981),
ганаровы член Міжнароднай Славянскай акадэміі навук,
адукацыі, мастацтваў, культуры (1995),
лаўрэат Сталінскай прэміі (1941),
лаўрэат Дзяржаўнай прэміі БССР (1969).
Узнагароджаны ордэнамі Леніна, «Знак Пашаны»,
Кастрычніцкай Рэвалюцыі, Дружбы народаў,
трыма ордэнамі Працоўнага Чырвонага Сцяга,
ордэнам і медалём Францыска Скарыны.*

Асноўныя творы

Оперы:

- «У пушчах Палесся» (па аповесці «Дрыгва» Я. Коласа; 1939);
- «Надзея Дурава» (1946, 2-я рэдакцыя — 1957).

Вакальна-інструментальныя творы:

- араторыя «Бітва за Беларусь», словы Г. Бураўкіна, Н. Гілевіча, А. Куляшова (1985);

кантаты:

- «Казка аб Мядзведзіхе», вершы А. С. Пушкіна (1937);
- «Беларускім партызанам», вершы Я. Купалы (1942);
- «Беларусь», вершы Я. Купалы, П. Броўкі, П. Труса (1949);
- «Беларускія песні», словы народныя і Н. Гілевіча (1967);
- «Малюнкi роднага краю», словы народныя і Н. Гілевіча (1987).

Аркестравыя творы:

для сімфанічнага аркестра:

- сімфоніі: № 1 соль мінор (1946); № 2 Мі-бемоль мажор (1947);
- канцэрты: для віяланчэлі з аркестрам (1962), для кантрабаса з аркестрам (1964).

Вакальныя творы:

харавыя творы, рамансы; 11 вакальных цыклаў на вершы Багдановіча, Купалы, Ахматавай, Лермантава, Шэкспіра; каля 100 харавых і вакальных апрацовак беларускіх народных песень.

Камерна-інструментальныя творы:

п'есы для скрыпкі, віяланчэлі, цымбалаў, фагота, тубы, альты, балалайкі; фартэпіяныя творы, у тым ліку цыкл «24 прэлюдыі».

Прыкладная музыка:

да драматычных спектакляў, кінафільмаў («Народны паэт Якуб Колас», «Канстанцін Заслонаў»).

Асноўныя даты жыцця і творчасці

А. В. Багатыроў нарадзіўся 31 ліпеня (13 жніўня) 1913 г. у Віцебску ў сям’і настаўнікаў.

«Маё радавое прозвішча было Багацька. Потым мой прадзед вырашыў змяніць яго на Багатыр. А гэта прозвішча ўжо перайначылі на рускі лад — Багатыроў» [4].

«Дзед мой быў просты рабочы, з сялян: малодшы сын у сям’і, дзе было 18 дзяцей. Спадчына дасталася старэйшым сынам, дзед жа мой пайшоў у Віцебск, уладкаваўся на кватэру да аднаго рабочага, пазнаёміўся з дзяўчынай, будучай маёй бабуляй, ажаніўся. Яна была вельмі рэлігійная, не хацела нават замуж выходзіць, збіралася застацца “хрыстовай нявестай”. Але пакахала дзядулю і нарадзіла яму 10 дзяцей» [1].

«Мой бацька быў сам з сям’і рабочых, але падчас вучобы ў Пецябургскім універсітэце (у мяне захаваўся нават яго атэстат, падпісаны вядомым вучоным Мусіным-Пушкіным) ён падрабляў статыстам у Марыінскім тэатры. І аднойчы, падаючы Шаляпіну капялюш, нават наважыўся запрасіць яго выступіць у родным Віцебску. На што той адказаў: “Віцебск мяне не вытрымае”» [4].

«Бацька скончыў Пецябургскі ўніверсітэт, выкладаў рускую мову ў Віцебскай мастацкай школе, якой кіраваў Марк Шагал. Потым яе дырэктарам стаў Казімір Малевіч. Ён часта бываў у нас — гэтакі вышкалены арыстакрат, заўсёды шыкоўна апрануты, з крыху напышлівай манерай гаварыць. А яшчэ бацька выкладаў рускую мову і латынь у гімназіі, дзе сядоў яго вучняў быў знакаміты сёння музыказнаўца Іван Салярцінскі.

<...>

У нашых музычных вечарах <...> прысутнічаў і Мікалай Малько — сусветна вядомы дырыжор, які прыехаў з Піцера, дзе працаваў у Марыінскім тэатры, і ў 1918—1921 гг. узначальваў Народную кансерваторыю ў Віцебску» [1].

«У 1929 годзе ён (*М. Малько. — Аўт.*) з’ехаў за мяжу, узначальваў Сіднейскі сімфанічны аркестр, які цяпер носіць яго імя... Дык вось, Малько быў сябрам нашага дома, мая маці брала ўрокі вакалу ў жонкі Малько, Вольгі Сцяпанавічы, якая была да гэтага салісткай Марыінскага тэатра, вучылася ў Паліны Віярдо. У Віцебску Мікалай Малько даў каля 250 канцэртаў» [7].

«У Народнай кансерваторыі вучылася мая маці. У яе быў добры голас, ёй прадказвалі вялікую будучыню, называлі “другой Маўрынай”. А сама Маўрына, знакамітая тады спявачка, угаворвала яе ехаць з ёй у Рыгу, у оперны тэатр, зрабіць кар’еру, выступаць на лепшых сцэнах свету. Але мая маці не змагла кінуць нас з сястрой» [1].

«У 1918 годзе ў Віцебск з Пецябурга прыехала нямала вядомых дзеячаў рускай культуры. Іх прыгнані голад і рэвалюцыя. І гэтыя дзеячы рабілі істотны ўплыў на мастацкае жыццё губернскага горада. ... Так, 5—6 гадоў Віцебск быў горадам мастакоў і музыкантаў. Ці не ўсе яны бывалі ў нашым доме, мы іх “падкормлівалі”. Мая маці была намесніцай дырэктара дзіцячага садка, а бабуля забірала харчовыя адыходы, і мы трымалі двух кабаноў па 10 пудоў. На Каляды іх калолі, мяса хапала на ўсю зіму» [7].

1921 г. — пачатак навучання ў Віцебскай музычнай школе па класу фартэпіяна.

«Калі мне было 8 гадоў, маці аддала нас да прыватнай настаўніцы фартэпіяна Тацыяны Кох — выпускніцы Пецябургскай кансерваторыі, якая вучылася разам з Пракоф’евым» [1].

«Шмат чаму навучыла яна (*Т. Кох. — Аўт.*) мяне, <...> і калі паступаў у музычную школу, нават іграў Сяргея Пракоф'ева: на той час гэта быў малавядомы кампазітар, але густ настаўніцы ацаніў будучую славатасць» [7].

«Пасля гэтага я паступіў у музычную школу-сямігодку, дзе займаўся, як ні дзіўна, у роднай пляменніцы знакамітага нямецкага кампазітара-рамантыка Роберта Шумана. Яўгенія Раманаўна Шуман была вельмі строгай настаўніцай, нават біла па руках.

<...>

А сачыняць я пачаў гадоў з 10—11. Я ў той час ужо ўсяго Гамера прачытаў. <...> Зачытваўся Байранам, Шэкспірам. Тады ж, у дзяцінстве, напісаў оперу паводле Байрана, сімфонію “Макбет” — праўда, усё ў клавiры. З аркестрам я пазней пазнаёміўся. І калі ў Маскве, у Саюзе кампазітараў, праводзілі “спаборніцтва” па чытанню партытур, дык пераможцамі былі прызнаны Дзмітрый Шастаковіч, я і Святаслаў Рыхтар.

<...>

У дзяцінстве мы з маці таксама часта ездзілі ў Маскву, бывалі ва ўсіх тэатрах, на канцэртах. Я бачыў Няжданаву і Собінава ў оперы “Лаэнгрын” Вагнера, Собінава ў “Анегіне” Чайкоўскага. Арыю Ленскага добра спявалі і іншыя, але сцэну ў Ларыных “У вашым доме” так не спяваў больш ніхто: у зале плакалі.

<...>

У 1926 годзе мы з маці былі на прэм'еры Першай сімфоніі Дзмітрыя Шастаковіча. І калі зайшлі за кулісы аддзячыць Малько за запрашэнне, ён нас пазнаёміў заўтарам. Мне было 13 гадоў, а Шастаковічу — 19: гэткі прасты, сціплы, знешне непрыкметны, але музыка яго мне спадабалася» [1].

1930 г. — паступленне ў Мінскі музычны тэхнікум у клас кампазіцыі прафесара М. І. Аладава. Праца канцэртмайстрам у опернай студыі, у Тэатры оперы і балета.

«Была сельскагаспадарчая выстаўка, <...> я, маці і бацька паехалі паглядзець яе. Было лета, ішоў прыём у музычны тэхнікум, я вырашыў праверыць свае веды, зайшоў: сядзяць Георгій Мікалаевіч Пятроў, Мікалай Ільіч Аладаў. Яны праверылі мяне, я добра адказаў на ўсе пытанні, бо ведаў гармонію, нядрэнна іграў на раялі. <...> Выйшаў на вуліцу і кажу бацькам, што вытрымаў іспыт і ўжо студэнт тэхнікума. Бацька пакрыўдзіўся, што я парушыў традыцыю і не паехаў у Ленінград, і адмовіў мне ў матэрыяльнай дапамозе» [7].

1932—1937 гг. — вучоба ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі імя А. В. Луначарскага па класу кампазіцыі прафесара В. А. Залатарова. Першыя творы (кантата «Казка аб Мядзведзіхе»).

«У 1932 годзе адкрылася кансерваторыя, куды мяне залічылі з 3 курса тэхнікума. Спачатку вучыўся ў Аладава, а калі ў Мінск прыехаў Залатароў, — у яго. Васіль Андрэвіч Залатароў — выхаванец Мілія Балакірава (сувязь з рускай музыкай, традыцыямі “Магутнай кучкі”), жыў у яго дома, але развітаўся з ім з-за рэлігійных поглядаў» [7].

1938 г. — уступленне ў Саюз кампазітараў БССР (1938—1949 гг. — старшыня праўлення). Праца над операй «У пушчах Палесся».

«Са Сталіным я сустракаўся некалькі разоў. Пасля пастаноўкі маёй оперы ў Маскве ён аднойчы запрасіў нас з жонкай да сябе ў ложу і размаўляў з намі каля дзвюх гадзін. Пасля мы некалькі разоў бывалі на яго прыёмах. Чэрчылю ён прадставіў мяне так: “Вось кампазітар, які піша правільную музыку”. Заўважу, што сам Сталін быў не такі абьякавы да музыкі, як гэта можа падацца. Ён скончыў духоўную семінарыю, ведаў і любіў харавую музыку і царкоўныя спевы. Вядомая пастанова ЦК заклікала нібыта ствараць чалавечую музыку, але ў той жа час ганьбіла такіх вялікіх людзей, як Шастаковіч, Пракоф'еў,

Мяскоўскі — якраз тых кампазітараў, якія пісалі чалавечую музыку. І я быў справядлівы, калі адразу потым выступаў у Маскве на першым сходзе Саюза кампазітараў і назваў “Кацярыну Ізмайлаву” Шастаковіча геніяльнай операй.

<...>

Між іншым, Анатоль Васільевіч тут крыху не дагаворвае. Бо на тым жа з’ездзе ён сказаў у сваёй прамове, што ў Беларусі кампазітараў-фармалістаў няма. Хто ведае, можа, менавіта таму ніводны наш кампазітар не пацярпеў у даваенныя гады ад рэпрэсій. Да таго ж, як вядома, за ўвесь час Багатыроў ні разу не падпісаў дакументы на арышт так званых “ворагаў народа”.

<...>

Падчас майго кіраўніцтва Саюзам кампазітараў Беларусі мы з жонкай — спявачкай Наталляй Сяргееўнай Навіцкай — дзесяць гадоў пражылі ў Маскве. Там мы пазнаёміліся, а потым вельмі блізка сябравалі з піяністам і дырыжорам Мікалаем Галаванавым і спявачкай Антанінай Няжданавай. На Вялікдзень мы заўсёды бывалі ў іх. Акрамя нас яшчэ там збіраліся Аляксей Талстой, Мяскоўскі, Пракоф’еў, Казлоўскі і іншыя» [4].

«Мая жонка, як і маці, была спявачкай — вельмі прыгожае лірыка-драматычнае сапрадна. ...Наталля Сяргееўна была незвычайны чалавек — вельмі інтэлігентны, і ў 30-я гады многія яе проста не разумелі, лічылі схільнай да буржуазных уплываў, для нашага часу яна была быццам чужая... Паехала вучыцца ў Мінск, стала студэнткай вакальнага аддзялення кансерваторыі... Як мы ажаніліся, яе хацелі ўзяць у оперны тэатр, але я яе не адпусціў, сказаў: “Я цябе так кахаю, што не дазволю, каб цябе абдымалі ўсялякія там Балоцін ды Дзянісаў [гагачасныя оперныя прэм’еры]. Я не змагу на гэта глядзець!”. І яна спявала на радзі, я ёй акампаніраваў.

Астатняе ж яе жыццё ўсё было прысвечана мне: я быў крыху эгаіст. Пасля яе смерці мне нявест падшуквалі, але дарма: я ніяк не мог уявіць побач з сабой іншую жанчыну — гэта проста не ўкладвалася ў галаве» [1].

1941—1944 гг. — эвакуацыя ў Свядлоўск і Маскву. Стварэнне кантат «Ленінградцы», «Беларускім партызанам».

«...Багатыроў пасля няўдалай спробы пайсці на фронт добраахвотнікам (яго камісавалі па зроку, хоць падчас фінскай вайны ён адслужыў 5 месяцаў у дзеючай арміі) дабраўся з жонкай да Масквы і амаль адразу ж быў накіраваны намеснікам дырэктара ў Свядлоўскую кансерваторыю, выкладчыцкі склад якой быў узмоцнены вядучымі педагогамі Маскоўскай і Кіеўскай кансерваторый. Гэтае прызначэнне сведчыць пра высокі аўтарытэт беларускага музыканта, якому на той момант не споўнілася яшчэ і 28 гадоў. У Свядлоўску ён папрацаваў 2 няпоўныя вучэбныя гады і быў выкліканы беларускім урадам у Маскву для аднаўлення дзейнасці Саюза кампазітараў БССР, старшынёй якога Анатоль Васільевіч быў з 1938 г.

<...>

...Падрабязнасці таго сумнага падарожжа вядомы мне з першых вуснаў, а не вельмі ёмісты пацёрты скураны партфельчык, які ўмясціў усё, што Багатыровы ўзялі з сабою, і цяпер захоўваецца ў доме як сямейная рэліквія. Але ж адсутнасць дакументаў, грошай, неабходных рэчаў было яшчэ не самым страшным у новым жыцці мінчан, што сталі бежанцамі.

У самога Багатырова былі дзве “болевыя кропкі”: лёс бацькоў, што засталіся ў Віцебску, і сястры — у Ленінградзе. <...> Толькі пасля вызвалення Віцебска А. В. даведаўся, што бацька памёр на пачатку вайны, а іхні дом згарэў» [8].

«Ведаеце, мне вельмі пашанцавала ў жыцці. Я сустракаўся з вялікай колькасцю цікавых людзей. Сярод іх былі не толькі музыканты. Так, напярэдадні вайны ў Мінску гастраліваў

МХАТ. Я пазнаёміўся з некаторымі яго артыстамі. А потым мы ўсе разам пешшу выходзілі з палаючага Мінска. Наступная наша сустрэча адбылася ўжо ў Свядлоўску, дзе я працаваў у час вайны. Дарэчы, адзін з кіраўнікоў МХАТа — Уладзімір Іванавіч Неміровіч-Данчанка — збіраўся ставіць маю оперу “У пушчах Палесся”, у гэтым ён нават апярэдзіў Вялікі тэатр. Але ж вайна не дазволіла гэта зрабіць. А ў 1943 годзе Неміровіч-Данчанка нечакана памёр...” [4].

«Выкладаць А. Багатыроў пачаў у гады Вялікай Айчыннай вайны ў Свядлоўску, дзе быў прарэктарам кансерваторыі. Разам з ім працавалі Дзмітрый Кабалеўскі, Давід Ойстрах, Леў Аборын. Прыехаў у Свядлоўск і Генрых Нейгауз, але рэктар не захацеў яго браць на працу, бо той, як казалі, “сядзеў на Лубянцы”. А рэч вось у чым. Знайшлі нібыта загад Гітлера, у якім ён прызначаў урад на выпадак узяцця Масквы. У гэтым загадзе Генрых Нейгауз прызначаўся міністрам культуры. Вось яго і арыштавалі, Эміль Гігельс узяўся за яго хадатайнічаць. Нейгауза вызвалілі, але саслалі ў Свядлоўск. Урэшце загад аб залічэнні гэтага выдатнага музыканта на працу ў Свядлоўскую кансерваторыю падпісаў прарэктар — Анатоль Багатыроў. Ён жа дамогся праз абкам партыі, каб эвакуіраваныя сем’і музыкантаў пасялілі ў саўгасе: яны там троху працавалі і атрымлівалі бясплатнае харчаванне» [7].

1944 г. — вяртанне ў Мінск. Праца над операй «Надзея Дурава», над сімфоніямі.

«Анатоль Васільевіч напісаў жонцы, калі пасля бясконца доўгага расстання зноў наведаў родныя мясціны: “18.10.1944. Дарагая Наташачка, пішу табе з Мінска, куды прыбыў 13-га ўвечары. У Віцебск я дабраўся паспяхова 9-га дзякуючы Віцебскаму тэатру, які ўзяў мяне ў свой эшалон у Смаленску. Сваіх знайшоў пасля доўгіх пошукаў дый толькі дзякуючы мамінай сужыцельцы, якую я выпадкова сустрэў на вуліцы. Жывуць яны ў напаўзруйнаваным доме побач з нашай Сянной пляцоўкай. Жыццё ў Віцебску цяжкае з-за спусташэння ўсяго наваколля, і таму на рынку набыць амаль нічога нельга. За тое, што я прывёз, былі вельмі ўдзячныя. Бабуля ледзь не памерла ад радасці. Знешне яна ўсё тая ж, толькі вельмі схуднела, але па-ранейшаму імкнецца ўсё рабіць дома. Маці таксама змянілася і схуднела...”

У Мінску пачаў займацца справамі Саюза. ...Пасля Віцебска Мінск зрабіў на мяне даволі станоўчае ўражанне, ідзе энергічная работа па расчыстцы і аднаўленні горада, з’явілася шмат народу, адчуваецца жыццё...” [8].

1948 г. — пачатак педагагічнай працы ў кансерваторыі (клас кампазіцыі; з 1948—1962 гг. — яе рэктар). Набыццё сталасці, росквіт кампазітарскага таленту (кантаты «Беларусь», «Беларускія песні», «Малюнкi роднага краю», «Юбілейная», сімфанічныя, камерна-інструментальныя і харавыя творы, вакальныя цыклы).

«Больш за ўсё я задаволены сваімі вучнямі. Справа, вядома ж, не ў іх колькасці, а ў тым, што зараз яны складаюць аснову беларускай кампазітарскай школы. Генрых Вагнер, Яўген Глебаў, Андрэй Мдзівані — гэта ж усё мае выхаванцы. Але найбольш таленавітым, лічу, быў Уладзімір Солтан, які так рана пайшоў ад нас. Гэта быў талент на мяжы геніяльнасці. За сваё кароткае жыццё ён паспеў напісаць тры оперы. Гэта вельмі складаны жанр, опер у нас зараз амаль не пішуць. Мабыць, таму, што ў наш час адбываецца нейкі крызіс меладызму. А Солтан быў сапраўды цудоўным меладыстам. Яго мастацтва зыходзіла менавіта ад сэрца» [4].

«На занятках мы не шмат часу аддавалі, што называецца, тэхналогіі. ...Падчас заняткаў Багатыроў мог, напрыклад, расказваць пра свае сустрэчы з Шастаковічам, Галаванавым,

Няжданавай, пра Сталіна і Берыю. Мабыць, менавіта гэтымі гутаркамі і стваралася атмасфера мастацтва, творчасці, выхоўвалася цікавасць і любоў да гісторыі, у тым ліку да гісторыі Беларусі.

<...>

Вельмі часта Анатоль Васільевіч іграў класічныя музычныя творы. І вельмі важна, што ён ніколі не вучыў на тых творах, якія напісаў сам.

<...>

Заўважу, што ўсе вучні Багатырова — вельмі розныя, адметныя творцы. Сярод іх Яўген Глебаў і Ігар Лучанок, Генрых Вагнер і Юрый Семяняка, Дзмітрый Смольскі і Сяргей Картэс, Андрэй Мдзівані і Рыгор Сурус, Уладзімір Буднік і Віктар Войцік, Уладзімір Солтан і Леанід Захлеўны, Мікалай Літвін і Пётр Альхімовіч. Усе — таленавітыя. І не падобныя адзін да аднаго, таму што Багатыроў ніколі не ламаў творчыя індывідуальнасці, не імкнуўся вылепіць з іх да сябе падобных. І ў гэтым галоўная заслуга Анатоля Васільевіча Багатырова, выдатнага кампазітара і таленавіцейшага педагога. Настаўніка з вялікай літары» [10].

«Мне пашанцавала, я аб'ехаў усю Еўропу, пабываў ва ўсіх яе краінах, акрамя Партугаліі. Не быў таксама ў Амерыцы (пабаяўся ляцець праз акіян). У гэтым сэнсе я заўсёды быў удзячны Ціхану Хрэннікаву за тое, што ён стварыў замежную камісію ў Саюзе кампазітараў, якая дапамагла нам убачыць шмат з таго, што для іншых убачыць было амаль немагчыма. У Англіі мяне запрашаў застацца лонданскі праваслаўны мітрапаліт Антоній. Ён абяцаў добрыя заказы, нават на оперу. Дарэчы, я напісаў для яго некалькі духоўных твораў, але ж застацца жыць там не згадзіўся, бо для мяне здаецца немагчымым пакінуць месцы, дзе пахаваныя мае родныя.

<...>

Мне заўсёды падабалася мастацтва італьянскіх жывапісцаў. Я быў у Рыме, Венецыі, Фларэнцыі і лічу Леанарда да Вінчы, Рафаэля і Мікеланджэла самымі геніяльнымі мастакамі. З літаратуры, як ні дзіўна, люблю Дзюма. Ну, а з сур'ёзнай літаратуры — Пушкіна, а яшчэ больш — Лермантава. Канешне, люблю Талстога і Дастаеўскага. Але на першае месца ў свеце стаўлю англійскую літаратуру. Вышэй пісьменнікаў за Шэкспіра і Байрана я не ведаю. Вальтэра Скота таксама лічу геніяльным» [4].

А. В. Багатыроў памёр 19 верасня 2003 г. у Мінску ва ўзросце 90 гадоў. Пахаваны ў Мінску на Усходніх могілках.

?

1. Назавіце сучаснікаў А. Багатырова, якія садзейнічалі фарміраванню асобы кампазітара.
2. Ахарактарызуйце дзейнасць А. Багатырова на пасадзе кіраўніка праўлення Саюза кампазітараў БССР.
3. Пералічыце фактары, якія сталі вызначальнымі ў прыярытэтнасці вакальнай музыкі ў творчасці кампазітара.
4. Вызначце ролю Багатырова-педагога, назавіце яго тытулаваных вучняў.

Характарыстыка творчасці

У беларускай музыцы імя А. В. Багатырова — кампазітара, педагога, грамадскага дзеяча сімвалізуе эпоху, суадносна з найважнейшым перыядам фарміравання і станаўлення прафесійнай кампазітарскай школы. За яго плячыма 70 гадоў творчасці, плённай працы над операмі і сімфоніямі, кантатамі і інструментальнымі канцэртамі, творамі камернай музыкі. Шмат якія з гэтых твораў былі першымі прафесійнымі ўзорамі жанру; яны ўпершыню прадставілі беларускую музыку на ўсесаюзнай і замежнай сцэне.

Панарамны агляд творчасці Багатырова сведчыць аб рознабаковасці яго мастацкіх памкненняў: кампазітар стварае творы амаль ва ўсіх класічных жанрах буйной і малой форм. У шырокім жанравым спектры музыкі Багатырова несумненны прыярытэт належыць сачыненням, дзе галоўным носьбітам музычнага сэнсу выступае вакальная інтанацыя: операм, вакальна-сімфанічным творах, харам, рамансам.

Выяўляецца і іншая тэндэнцыя: этапы творчага шляху кампазітара характарызуюцца своеасаблівай жанравай «манаполіяй», калі вядучую ролю пачынае іграць адзін з жанраў як найбольш адпаведны вобразна-змястоўным ідэям, што хвалююць творчую свядомасць аўтара. Так, оперы «У пушчах Палесся» і «Надзея Дурава» былі створаны ў 1939 і 1946 гг., дзве сімфоніі — у 1946 і 1947 гг., два інструментальныя канцэрты (для віяланчэлі і для кантрабаса) — у 1962 і 1964 гг., і ў далейшым да гэтых жанраў кампазітар не звяртаўся. Выключэнне складае камерна-вакальная музыка, жанр раманса, які становіцца для Багатырова «скразной» формай выказвання.

Опера «У пушчах Палесся» ў 3 дзях, 6 карцінах (1937—1939) (лібрэта Я. Рамановіча па аповесці Я. Коласа «Дрыгва»)

Значэнне твора. Опера А. В. Багатырова «У пушчах Палесся» — адзін з першых буйных твораў кампазітара. Для айчыннага мастацтва 1930-х гг. яна стала значнай падзеяй, з'яўляючыся, нарэне з «Кветкай шчасця» А. Туранкова і «Міхасём Падгорным» Я. Цікоцкага, важным звяном на шляху стварэння беларускай нацыянальнай оперы. Высокую ацэнку опера атрымала ў 1940 г. У выніку паспяховай прэм'еры на Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве Багатыроў, адзін з нешматлікіх маладых кампазітараў, быў удастоены ганаровай Сталінскай прэміі.

Захоўваючы фармальныя арыбуты мастацтва савецкага рэалізму — сучасны сюжэт і нацыянальны каларыт, Багатыроў знайшоў тонкі кампраміс паміж пануючай ідэалогіяй і сапраўдным мастацкім сэнсам, пераадолеў некаторыя ўмоўнасці героіка-патрыятычнай оперы і стварыў твор, які адлюстроўвае час, мае яркі нацыянальны характар і адпавядае творчым устаноўкам аўтара.

Гісторыя стварэння. У 1937 г., пасля заканчэння кансерваторыі, Багатыроў бярэцца за працу над першым буйным творах — операй «У пушчах Палесся», сюжэт якой прыцягнуў увагу яшчэ ў студэнцкія гады. Перад маладым кампазітарам стаяла, здавалася, непасільная задача — стварыць значны твор, які адпавядаў бы мастацка-светапоглядным запатрабаванням эпохі і ў той жа час рэпрэзентаваў нацыянальную самабытнасць. Разам з тым трэба было пазбегнуць распаўсюджаных у кампазітарскай практыцы стэрэатыпаў. Дапамагло глыбокае веданне і асэнсаванне Багатыровым гістарычнага вопыту мінулага, які малады аўтар чэрпаў у операх М. І. Глінкі, М. П. Мусаргскага, Н. А. Рымскага-Корсакава, Р. Вагнера і інш.

Опера была напісана ў 1939 г., прэм'ера адбылася 28 жніўня 1939 г. у Беларускаім дзяржаўным тэатры оперы і балета ў Мінску. У галоўных ролях выступілі: дзед Тарас — Мурамцаў, Андрэй — Лапін, Васіль Бусыга — Аўдзеенка, Аўгіння — Друкер, Саўка Мільгун — Засецкі, Кузьміч — Дзянісаў.

Пастанавачны лёс твора складаўся няпроста — ён пастаянна падвяргаўся праўкам і зменам. Першая рэдакцыя ўключала чатыры дзеі і пяць карцін. Пасля прэм'еры оперы на Дэкадзе беларускага мастацтва ў Маскве ў 1940 г. кампазітар уносіць у тэкст некаторыя папраўкі для далейшай пастаноўкі на сцэне нацыянальнага опернага тэатра, аднак яна не была здзейснена. Другая рэдакцыя ўключала ўжо тры дзеі і пяць карцін; былі перапрацаваны некаторыя сцэны, створаны новы фінал — але і на гэты раз опера не ўбачыла святла рампы. На Беларускаім радыё запіс оперы быў ажыццёўлены на аснове новай партытуры.

Яшчэ на працягу некалькіх гадоў опера падвяргалася бясконцым карэкціроўкам. Так, адзін з варыянтаў быў зроблены для пастаноўкі опернага спектакля ў тэлевізійнай версіі. Нарэшце, у 1986 г., на аснове папярэдняй рэдакцыі быў выдадзены клавір з нязначнымі купюрамі. Тэкст у ім быў перакладзены на рускую мову, што прывяло да «згладжвання» нацыянальнай арыгінальнасці.

Кароткі змест оперы.

І дзея. Падзеі оперы адбываюцца на Палессі вясной 1920 г. Лясны пагорак, ручай, непадалёк — вёска. Дзяўчаты беляць палотны. Здалёк даносіцца песня аб горкай людскай долі — *хор дзяўчат «Ты прыйдзі, вясна жаданая»*. Яны звяртаюцца да сіл прыроды, сонца, матухны-вясны з просьбай абудзіць зямлю і народ ад цяжкага глыбокага сну. Сумее дачка парабка Саўкі Аўгіння — *арыёза «Не пытайце, не прасіце светлых песень у мяне»* прасякнута пачуццём горычы і пакуты. Асабісты лёс Аўгінні, як і лёс яе народа, беспрасветны: «Не шукайце кветак ў полі, бо вясна да нас не прыйшла». Дзяўчына выйшла замуж за кулака Бусыгу супраць сваёй волі, каб выратаваць жыццё бацькі-п'яніцы, але гэта аказалася дарэмным. Замужжа ей ненавісна: Аўгіння па-ранейшаму любіць Андрэя — паднявольнага парабка, які працаваў на кулака Бусыгу.

Шумным натоўпам на пагорку з'яўляюцца дзеці. Дзед Тарас, бацька Андрэя, расказвае ім казку *«Жыў-быў Змей-багацей»* аб тым, як Змей трымаў у страху ўсіх людзей і што перамагчы ворага здолеў мужны і адважны чырвоны маладзец разам з усім народам. Гэта алегарычнае апавяданне пра перамогу добра над злом, ключавымі фігурамі ў якім з'яўляюцца Бусыга (Змей-багацей) і Андрэй (чырвоны маладзец). Задаволеныя казкай, дзеці пусціліся ў скокі.

Кузьміч, камісар партызанскага атрада, які назіраў за дзецьмі і Тарасам, падыходзіць да іх. Ведаючы пра несалодкае жыццё людзей ў вёсцы, ён прыйшоў, каб стварыць народнае апалчэнне для барацьбы з акупантамі-белапалякамі. У чаканні Андрэя, якому ён павінен перадаць лістоўкі, Кузьміч акідае позіркам навакольныя прасторы, пранікаецца шчырым пачуццём любові да свайго краю — *арыя «Люблю я прыволле шырокіх палёў»*. Кузьміч сустракае Саўку, бацьку Аўгінні, п'яніцу і небараку, — *песня Саўкі «Выніў, Саўка, чарку ты»*. Паміж імі завязваецца кароткі дыялог, з якога камісар разумее, што за п'янай весалосцю Саўкі схавана глыбокая душэўная рана.

З'яўляецца Андрэй, Кузьміч перадае яму лістоўкі. За гэтай сустрэчай здалёк назірае Бусыга. Ён ведае пра даўнюю любоў Андрэя і Аўгінні, ненавідзіць парабка і, жадаючы адпомсціць, даносіць на яго белапалякам. Як толькі парабак з'яўляецца ў вёсцы, яго арыштоўваюць. Пачуцці адчаю, нянавісці да ворагаў і Бусыгі раскрываюцца ў *арыі Андрэя «Дзе ж ты, сонца»*.

Каб даведацца, дзе знаходзяцца партызаны, Бусыга распрацоўвае хітры план. Разам з Саўкам ён інсцэніруе забойства вартавога. Бацька Аўгінні дапамагае Андрэю збегчы з палону ў надзеі, што парабак нічога не заподозрыць і пад выглядам сябра прывядзе яго да партызан.

II дзея. Далейшае разгортванне сюжэта перамяшчае слухача ў іншую атмасферу — у лес, дзе знаходзіцца лагер партызан. Сюды кожны дзень прыходзіць новае папаўненне з розных месцаў Беларусі. *Хор «Гэй у лесе»* раскрывае абагульнены вобраз беларускіх партызан, поўных рашучасці і нястрыманай сілы ў барацьбе за свой народ. Дзед Тарас паведамляе аб арышце Андрэя і просіць партызан дапамагчы вызваліць яго. Сябры гатовы пайсці на вырчку, але Кузьміч спыняе іх. Разумеючы адчай і бацькоўскі боль, камісар усё ж угаворвае дачакацца Чырвонай Арміі, каб вызваліць не толькі Андрэя, але і ўвесь народ, які знаходзіцца пад прыгнётам палякаў.

Аўгіння здагадваецца, што яе муж Бусыга задумаў хітрасць. Не ў сілах больш трываць боль і прыніжэнне, яна раскрывае свае сапраўдныя пачуцці — нянавісьць да мужа-злыдня і каханне да Андрэя. У парыве гневу Бусыга зларадна паведамляе аб рыхтуемым рашучым наступе. Аўгіння бяжыць у лес, каб папярэдзіць партызан.

У лагеры з'яўляюцца Андрэй і Саўка. Андрэй даўно здагадаўся, што Саўка — здраднік, і расказаў пра гэта партызанам. Яны вырашаюць адпусціць Саўку: няхай вядзе ворагаў у лес, а атрад прывабіць іх у балота і знішчыць.

III дзея. Даведаўшыся ад бацькі аб небяспецы, што пагражае партызанам, Аўгіння вяртаецца ў лес, каб папярэдзіць іх. Але атрад акупантаў ужо ўступіў у пушчу. Андрэй, які застаўся затрымаць палякаў, гіне, аднак акупанты церпяць паражэнне. Падаспеўшыя салдаты і партызаны бяруць іх у палон. Аўгіння аплаквае каханага ў *арыі «Маё сонейка яснае»*. Тарас, Кузьміч і ўвесь народ даюць клятву адпомсціць за смерць Андрэя — *хор «Мы будзем змагацца»*. Урачыстай песняй-клятвай заканчваецца опера.

Лібрэта і літаратурная першакрыніца. У музычным мастацтве Беларусі 1930-х гг. адбывалася асабліва моцнае ўздзеянне савецкай ідэалагічнай сістэмы, якая запатрабавала ад аўтараў творы на актуальныя тэмы, перш за ўсё героіка-патрыятычныя, раскрытыя з пазіцыі нацыянальных асаблівасцей. У большасці сачыненняў гэтага перыяду захоўваліся стэрэатыпныя сюжэты, у якіх ставіліся праблемы сацыяльнай няроўнасці, класавай барацьбы, канфлікту старога і новага ладу, станаўлення новага тыпа героя. У гэтым сэнсе змест оперы «У пушчах Палесся» Багатырова з'яўляецца сучасным і актуальным для свайго часу.

У аснове оперы — аповесць Я. Коласа «Дрыгва» (1932—1933). У творы, заснаваным на рэальных фактах, апісаны падзеі часоў белапольскай акупацыі Заходняй Беларусі ў 1919—1920 гг. Цэнтральны вобраз — просты беларускі селянін дзед Талаш. У свае ўжо немалядыя гады ён далучыўся да рэвалюцыйнай барацьбы, узначаліў партызанскі атрад, які ваяваў супраць польскіх войскаў на Палессі.

Кампазітара прыцягнула ўласцівая аповесці шматпланаваць. Асноўная героіка-патрыятычная лінія, якая выяўляе галоўную фэбулу сюжэта Коласа, у оперы Багатырова арганічна спалучаецца з нацыянальна-бытавой і лірыка-псіхалагічнай. Гэта дае магчымасць раскрыць глыбіню вобразаў галоўных персанажаў.

Сюжэт Коласа ў оперы атрымаў новае жыццё: былі зменены імёны і характары герояў, апушчаны некаторыя дэталі сюжэтнай канвы, скарачана колькасць дзеючых асоб. Гэтыя змены адбыліся ў сувязі з асаблівасцямі опернага жанру. Аўтары оперы сканцэнтравалі

ўвагу на дзвюх асноўных лініях сюжэта: героіка-драматычнай, звязанай з гісторыка-палітычнымі падзеямі (канфлікт партызан і акупантаў), і лірыка-псіхалагічнай, раскрытай у лёсах галоўных герояў — Аўгінні, Андрэя, Тараса і Саўкі Мільгуна.

У тэкст шматлікіх харавых і сольных эпізодаў лібрэціст Я. Рамановіч уключыў асобныя вершы Коласа, якія арганічна пераплятаюцца з падзеямі сюжэта і дапаўняюць іх. Так, у першай дзеі ў хоры дзяўчат выкарыстаны верш «Закліканне вясны», у арыі Кузьміча — «На полі вясна», у арыі Аўгінні — «Дзе б ні быў я» і г. д.

У раскрыцці характараў галоўных персанажаў велізарную ролю адыгрывае псіхалагічная дэталізацыя. Аўтары пазбеглі механічнай стэрэатыпнасці і раскрылі вобразы герояў больш глыбока. Мудрасць, дабрыва і чуласць дапаўняюць першапачатковае гераічнае аблічча Тараса (дзед Талаш у аповесці). У вобразах камісара Кузьміча і Андрэя, персанаж якога аб'ядноўвае рысы характараў Марціна Рыля і малодшага сына Тараса — Панаса ў аповесці Коласа, выяўлены лірычны бок іх унутранага свету. Вобраз Саўкі Мільгуна ў оперы — адзін з самых складаных. Аб гэтым казаў сам Багатыроў: «Асабліва цяжка было працаваць над вобразам Саўкі. <...> Я і аўтар лібрэта неаднаразова перапрацоўвалі характарыстыку гэтага персанажа і доўга не маглі прыйсці да пэўнай высновы <...> У рэшце рэшт мы вырашылі трактаваць Саўку Мільгуна як вобраз станоўчы»²¹.

Жанр твора. Опера «У пушчах Палесся» была задумана як народна-гераічная драма. Першапачатковым узорам для яе стала савецкая песенная опера як разнавіднасць больш буйной гістарычнай оперы.

Разбор асобных нумароў²².

І дзея, 1-я карціна (прыгорак у лесе). *Першая сцэна* оперы адкрываецца невялікім *аркестравым уступам*. Няспешная тэма апавядальнага характару, выкладзеная ў выглядзе актаўных унісонаў у струнных інструментах, выконвае функцыю эпічнага зачыну. Яна звязана з вобразам народа, адным з цэнтральных у оперы, які, з аднаго боку, поўны мужнасці і сілы, з другога — бяздольны. Суровае гучанне аркестравых унісонаў, што абапіраюцца на тэрцавыя натуральна-ладавыя папеўкі, супрацьпастаўляецца голасу саліруючага габоя, падобнага да плачу жалейкі. На заключным этапе, які падводзіць вынік усяго тэматычнага развіцця, у партыі віяланчэлі і кантрабаса праводзіцца пачатковая тэма жаночага хору, які прагучаў адразу пасля ўступу.

Хор «Ты прыйдзі, вясна жаданая, прыйдзі» (фа-дyez мінор) — народна-бытавая сцэна, якая пачынае сюжэтнае апавяданне оперы. Песня дзяўчат, поўная смутку і жалю, блізкая да жанру вяснянкі, мае глыбінны сэнс. Цэнтральнымі ў ёй з'яўляюцца вобразы вясны і сонца, якія адлюстроўваюць мары аб новым шчаслівым жыцці, і сімвал сну («Сон цяжкі наш разбудзі»), што ўвасабляе думкі аб цяжкай людскай долі.

Куплетна-варыяцыйная форма складаецца з трох строф і невялікай коды. Пачатковая тэма хору па сваім інтанацыйным ладзе і характары блізкая да беларускіх песень — бытавой «Ой, прыехаў наш ойчанька» і рэкруцкай «Ой, выходзіць чорная хмара». Яе інтанацыйным зернем выступаюць варыянтныя натуральна-ладавыя трыхордавыя папеўкі;

²¹ Цыт. па: Музыкальны тэатр Беларусі 1917—1959 гг. / Г. Р. Куляшова [і інш.]; навук. рэд. Т. Г. Мдзівані. — Мінск, 1993. — С. 143.

²² Разбор оперы ажыццяўляецца па 2-й рэдакцыі, у адпаведнасці з якой быў выдадзены клавір (*Багатыроў, А.* Опера «У пушчах Палесся»: клавір / А. Багатыроў. — Л., 1986) і зроблены запіс на Беларускай радыё.

кожны голас харавой фактуры блізка адзін да аднаго. Такі гетэрафанічны склад набліжае матэрыял хору да фальклорнай традыцыі.

Вялікая роля пачатковага напева хору «Ты прыйдзі, вясна жаданая» ў наступных нумарах оперы. Яго элементы ўзгадваюцца ў хоры партызан з II дзеі «Гэй, у лесе», у сярэднім раздзеле песні партызан «Праз лясы, палі, загоны», хоры «Гэй, з-за лесу» з III дзеі.

Арыёза Аўгінні «Не пытайце, не прасіце светлых песень у мяне» (рэ мінор) пабудавана як поўны суму дыялог галоўнай гераіні з хорам. Заклучныя словы арыёза «Не ўзышлі кветачкі ў полі, ой, вясна да нас не прыйшла» гучаць прысудам сабе і бясконцаму гору народа.

Вобраз Аўгінні ў оперы ўяўляе лірычную лінію сюжэта. Яе драматычны лёс раскрывае адну з тыповых тэм фальклору — тэму няшчаснай жаночай долі. Вакальная партыя арыёза, блізкая інтанацыям плачу, нібыта выткана з невялікіх трыхордавых матываў папярэдняга жаночага хору.

Казка Тараса «Жыў-быў Змей-багацей» (мі-бемоль мінор) — заключны раздзел першай сцэны, важны ключавы момант у драматургіі оперы. Ён з’яўляецца праекцыяй усяго наступнага развіцця сюжэта. Менавіта словамі мудрага і дасведчанага чалавека раскрываецца народная праўда: дабро заўсёды перамагае зло.

Казка Тараса ўяўляе форму са скразным развіццём. Шэраг кантрасных эпізодаў падпарадкаваны логіцы сюжэтнага апавядання. Казка ўвасабляе тыповы фальклорны сюжэт, заснаваны на канфлікце добра са злом, і традыцыйны дуэт казачных тыпажоў: чырвоны маладзец — Змей-багацей, у якіх адгадваюцца вобразы-антаганісты оперы Андрэй — Бусяга. Для паказу персанажаў казкі Багатыроў выкарыстаў кантрасныя музычна-выразныя сродкі. Рашучасць і адвага чырвонага малайца перададзена праз жанр марша і выразны пункцірны рытм аркестравага суправаджэння. Змяняецца і вакальная партыя апавядальніка: у ёй з’яўляюцца ямбічныя кварта-квінтавыя інтанацыі.

Змей-багацей абмаляваны іншымі сродкамі: вакальная партыя Тараса насычаецца плаўнымі маласекундавымі хадамі (магчыма, гэта маленне аб літасці). А пачатковая квартавая інтанацыя, якая адлюстроўвае рысы чырвонага малайца, пераўтвараецца ў паменшаную кварту. Хвалепадобны меладычны малюнак суправаджэння з апорай на гукі храматычнай гамы мае гукавыяўленчы эфект злыдня-паўзуна.

У гэтым нумары оперы Багатыроў звяртаецца да рэчытатыўна-декламацыйнага тыпу мелодыкі, блізкай інтанацыям народнай гаворкі. Гэта падкрэслівае паходжанне Тараса з народа. У далейшым развіцці оперы Тарас, кіраўнік партызанскага атрада, будзе паказаны ў іншым плане — лірыка-псіхалагічным і героіка-драматычным.

Драматургічная функцыя *другой сцэны* оперы — завязка сюжэта; кожны з персанажаў (Кузьміч, Саўка, Андрэй) адыгрывае ў яго развіцці ключавую ролю.

Сярод рэчытатыўных эпізодаў сцэны вылучаюцца два вакальныя нумары — экспазіцыя вобразаў Кузьміча і Саўкі.

Арыя Кузьміча «Люблю я прыволле» (до-дyez мінор) раскрывае вобраз камісара партызанскага атрада. Ён увасабляе тыпаж станоўчага героя, характэрны для большасці опер савецкага часу, — сумленны, смелы, адважны. Аднак у гэтай арыі Кузьміч паказаны як персанаж лірычнага плана. У яе аснову пакладзены верш Я. Коласа «На полі вясною», праз пейзажныя матывы якога раскрываецца вобраз роднага краю. Арыя, афарбаваная ў пастаральны тон дзякуючы празрыстай фактуры, гучанню саліруючага габоў ў аркестравым уступе і трыхордавым інтанацыям, прасякнута песенным меладызмам.

Тэма любові да роднага краю, прадстаўленая ў крайніх раздзелах складанай трохчасткавай формы, адцяняецца ў сярэдняй частцы драматычнай тэмай народнага гора — скраз-

ной ва ўсіх нумарах першай дзеі. У ёй адбываецца рэзкая змена каларыту: інтэнсіўны рух па мінорных танальнасцях (cis, fis, gis) і кантылена вакальнай партыі ўступаюць месца рэчытатыўна-дэкламацыйным інтанацыям.

Песня Саўкі «Вытў, Саўка, чарку ты» (соль мінор) — драматургічны кантраст папярэдняй сцэне. Супастаўляючы два супрацьлеглыя па жанры нумары — лірыка-пастаральную арыю і скамароховую песню, кампазітар падкрэслівае кантраст на ўсіх узроўнях музычнай мовы. Блізкасць танцавальнай музыцы перадаецца выразным двухдольным метрам, перыядычнымі пабудовамі, адсутнасцю шырокай распеўнасці; у партыі аркестра вылучаюцца тэмбры драўляных духавых інструментаў — габаяў і кларнетаў, якія пераймаюць гучанне скамароховых інструментаў — народных гудкоў.

Аднак у дыялогу з Кузьмічом вобраз разгульнага і бесшабашнага п'яніцы раскрываецца з новага боку (сон Саўкі «А памятаю, быў і я багатым»). За іранічным тонам хаваецца вобраз зняважанага і няшчаснага чалавека, які страціў мэту жыцця. Словы Кузьміча «Галота спакутаваная, галота непрыхаваная. Бедная, цёмная галота» гучаць як спагада да бедняка.

Трэцяя сцэна раскрывае лірыка-драматычную лінію сюжэта. На першым плане — пачуццёва-эмацыянальны свет Аўгінні і Андрэя.

Арыя Аўгінні «Я хачу аб табе» (ля мінор) — адкрытае прызнанне ў каханні да Андрэя, напісаная ў двухчасткавай форме з аркестравым уступам. Музыкальная характарыстыка Аўгінні заснавана на народнай песеннасці. Першая частка арыі падобная да інтанацый арыёза з 1-й карціны.

У другой частцы падкрэслены больш усхваляваны характар, выкарыстаны інтэнсіўны танальны рух, мелодыка насычаецца храматызмамі. У кодзе праз алегорыю, характэрную для фальклору, прадказваецца далейшы лёс герояў: «У чыстым полі ўздоўж дарогі дзве сцяжынкі ўюцца, ды павек між сабою яны не сыдуцца».

I дзея, 2-я карціна (панская сядзіба). Цэнтральны нумар карціны — **арыя Андрэя «Дзе ж ты, сонца»** (сі-бемоль мінор). Першапачатковае аблічча галоўнага персанажа, прадстаўленага дагэтуль праз рэчытатыўныя рэплікі, было перададзена ў лірычным плане. Толькі ў канцы I дзеі Багатыроў змяшчае разгорнуты сольны нумар галоўнага героя оперы. У лірыка-драматычнай арыі паказана змена яго ўнутранага свету: ад зняважанага і паднявольнага чалавека, які адчувае расчараванне і сваё бяссілле з-за немагчымасці змяніць сталы парадак, да самаахвярнага, здольнага разарваць кайданы прыгнёту і несправядлівасці. Менавіта ў вобразе Андрэя адбудзецца кардынальная змена характару, і ў III дзеі прадстане змагар, гатовы на подзвіг. Гэта важная ключавая лінія станаўлення новага героя, моцнага духам, з'яўляецца адметнай рысай большасці героіка-патрыятычных опер савецкага часу.

II дзея, 3-я карціна. Наступнае развіццё сюжэта ў большасці сцэн II і III дзей адбываецца ў лясной глушы, у лагеры партызан. Асноўны характар апавядання — героіка-драматычны. Дамінуючая роля адводзіцца харавым эпіздам, якія ўвасабляюць агульны вобраз партызан — мужны і гераічны. Менавіта гэтыя нумары найбольш поўна адлюстроўваюць асноўную ідэю оперы.

Хор партызан «Гэй, у лесе» (ля мінор) напісаны для чатырохгалоснага мужчынскага хору, інтанацыі якога спалучаюць розныя вытокі: яны блізкія да былінных сказаў, сялянскіх і салдацкіх песень. Складаную трохчасткавую форму прадугадвае невялікі аркестравы ўступ.

Асноўная яго тэма інтанацыйна звязана з тэмай жаночага хору «Ты прыйдзі, вясна жаданая, прыйдзі» з I акта; яе змена дэманструе эвалюцыю вобраза народа. Хор партызан рэалізаваны ў іншым жанры, блізкім да марша: ён больш актыўны, рашучы па характары, рухавы па тэмпе, з актаўнымі ўдваеннямі і яркай дынамікай, выконваецца ў больш высо-

кай тэсітуры. Змяняецца і характар аркестравага акампанемента: галоўная роля адводзіцца акцэнтаванаму напорыстаму пункцірнаму рытму.

Сярэдняя частка праз метрычную структуру верша ў памеры 6/4 і меладычны малюнак дэманструе сувязь з традыцыямі суровых эпічных сказаў і салдацкіх песень.

III дзея, 6-я карціна. Драматургічная роля 6-й карціны — развязка сюжэтнага апавядання, раскрыццё галоўнай ідэі оперы. У цэнтры — вобраз Андрэя, мужа і моцнага духам чалавека. У фінале оперы ён гіне, аднак яго самаадданасць, ахвярнасць маюць вышальнае значэнне ў сюжэтным апавяданні.

Маналог Андрэя «Як добра тут, як хараша ў лесе» (соль мінор). Прадсмертны маналог галоўнага персанажа, які падкрэслівае больш лірычныя рысы яго характару, нібы адцяняе непазбежны рашаючы момант оперы — сутыкненне дзвюх варажых сіл: партызан, далучанай да іх Чырвонай Арміі і польскіх легіянераў. Скрызная форма будзеца з некалькіх эпізодаў, аб'яднаных адзінай ідэяй — гэта ўспамін аб сваім жыцці, аб асабістым, самым драгім і любімым.

У першым раздзеле маналога пануе дух спакою, замірэння. Акварэльны гукапіс, прыглушаная дынаміка (*pp*), празрыстая фактура, імітацыя птушыных галасоў падкрэсліваюць рысы пастаралі.

Далей, у сярэднім раздзеле, нітка ўспамінаў цягнеца ў дзяцінства. Тут паўтараюцца фрагменты з казкі Тараса пра Змея-багацея, але ў дадзеным кантэксце яна ўспрымаецца не як алегорыя, а як частка пражытага рэальнага жыцця Андрэя. У заключным эпізодзе, дзе герой успамінае каханую Аўгінню, вакальная партыя становіцца больш усхваляванай, парывістай.

Плач Аўгінні «Маё сонейка светлае» (соль-дыез мінор) завяршае развіццё лірыка-псіхалагічных вобразаў оперы. Праз фінальны нумар раскрыты глыбокі трагізм гэтай жанчыны. Кампазітар звярнуўся да жанру плачу, які з'яўляецца неад'емнай часткай славянскага фальклору. У кантэксце оперы ён узнімаецца да ўзроўню філасофскага абагульнення адвечнай тэмы лёсу простага народа.

Клятва партызан «Мой любы сыноч, я клянуся над ранай тваёю» (до-дыез мінор) — ключны нумар оперы. Героіка-драматычны характар гэтага хору адлюстроўваецца праз жанр савецкай масавай песні-маршу: клічныя, прызыўныя інтанацыі, тыповая акордавая фактура харавых галасоў увасабляюць ідэю згуртаванасці і сілы, гераізму і непераможнасці народа.

?

1. Супастаўце сюжэт і лінію развіцця галоўнага героя ў операх Я. Цікоцкага «Міхась Падгорны» і А. Багатырова «У пушчах Палесся».
2. Назавіце прыклады выкарыстання фальклорнага матэрыялу ў оперы.
3. Выявіце ў оперы ролю масавых сцэн.

**«Беларускім партызанам» (1942).
Кантата для саліста, змешанага хору і сімфанічнага аркестра
на верш Я. Купалы «Партызаны, партызаны»**

Жанр кантаты займае адно з цэнтральных месцаў у творчасці А. В. Багатырова: да яго кампазітар звяртаўся на працягу ўсяго жыццёвага шляху, адлюстроўваючы хвалюючыя тэмы. Адною з першых стала кантата для саліста, змешанага хору і сімфанічнага аркестра «Беларускім партызанам» (1942) на верш Я. Купалы «Партызаны, партызаны», створаная маладым кампазітарам у эвакуацыі ў Свярдлоўску.

Гісторыя стварэння, выканання. «У той час я жыў у Свярдлоўску, куды нас з жонкай адправілі з Масквы, і працаваў намеснікам дырэктара кансерваторыі. <...>Да нас даходзілі страшныя весткі пра зверствы гітлераўцаў у акупаванай Беларусі. Я часта ездзіў у Маскву. Менавіта там, у ЦК, мне і далі тэкст гэтага купалаўскага твора, парэкамендавалі напісаць песню, а я напісаў кантату. Мае пачуцці былі падобны тым, што вельмі дакладна выказаў Янка Купала ў вершы “Беларускім партызанам”», — успамінаў кампазітар.

У час Вялікай Айчыннай вайны кантата была выканана ў Маскве і запісана хорам і сімфанічным аркестрам радыё. Твор кожны дзень заказвалі з партызанскіх атрадаў — прасілі, каб яго перадавалі ў эфіры. Гучала кантата і на франтавых канцэртах, удзельнікам якіх не раз быў і А. Багатыроў. У 1944 г. за кантату «Беларускім партызанам» кампазітар быў удастоены высокай узнагароды — ордэна Леніна.

У пасляваенныя гады гэты твор быў уключаны ў рэпертуар харавых калектываў Беларусі і не страціў сваёй актуальнасці як знак гераізму беларускага народа, адлюстраванне памяці аб страшных падзеях, якую павінна захаваць і падрастаючае пакаленне.

Літаратурная першакрыніца. У кантаце Багатыроў звярнуўся да аднаго з самых папулярных у гады Вялікай Айчыннай вайны верша Я. Купалы. Верш быў напісаны паэтам у верасні 1941 г., у час яго знаходжання пад Масквой, і апублікаваны 28 верасня на старонках газеты «Чырвоная зорка». Перакінутая за лінію фронту, газета з хуткасцю маланкі абляцела ўсю акупаваную Беларусь. Паўсюдна партызаны спявалі верш, прытым у кожнай мясцовасці на розныя напевы. Верагодна, верш з’явіўся адлюстраваннем нязгаснага пачуцця помсты за смерць нявінных людзей. Яго жорсткі, «рублены» склад шмат у чым нагадваў шырока распаўсюджаныя ў ваенныя гады плакаты з патрыятычнымі надпісамі, такія як «Радзіма-маці кліча». А ў 1980-я гг. верш Я. Купалы выклікаў да жыцця адну з арыгінальных работ беларускага мастака Сямёна Пятровіча Геруса (1925—1998, Мінск), які ажыццявіў сваё бачанне твора ў літаграфіі «Я. Купала. Партызаны, партызаны...» (1982).



Іраклій Таїдзэ
(1902—1985).
Плакат
«Радзіма-маці кліча»
(чэрвень 1941 г.)



С. П. Герус
(1925—1998).
Літаграфія «Я. Купала.
Партызаны, партызаны...»
(1982; 60x80)

Кароткі разбор. Кантата «Беларускім партызанам» А. Багатырова напісана ў складанай трохчасткавай форме з уступам і кодай (до мінор).

Павольны *аркестравы ўступ* (до мінор) нібыта малое карціну цяжкіх выпрабаванняў і бедстваў у пачатку Вялікай Айчыннай вайны. Ён змяшчае дзве кантрастныя тэмы — суровы вокліч трубы на фоне змрочных акордаў медных духавых інструментаў у нізкім рэгістры і журботную лірычную мелодыю габоя, якая сімвалізуе тэму Радзімы і выклікае асацыяцыі з гучаннем пастуховага ражка.

Асаблівы каларыт надае і абраны кампазітарам лад: натуральны до мінор з элементамі фрыгійскага. Тэмы выкладаюцца ў выглядзе дыялогу. Калі першая з іх захоўвае сваё аблічча, то другая, якая гучыць першапачаткова ў высокім рэгістры, у трэці раз праводзіцца ў малой актаве, што надае ёй рысы рэчытатыва-разважання.

Першая частка кантаты напісана ў простаай трохчасткавай форме з сярэдняй тыпу развіцця і вар’іраванай рэпрызай. Яе адкрывае хор «Партызаны, партызаны, беларускія сыны!», дзе гучыць асноўная тэма твора, падрыхтаваная дамінантавым прэдыктам.

Першы раздзел (ц. 1) вытрыманы ў рамках куплетнай формы (2 куплеты), мае яркую дынаміку. Пачатковая фраза праходзіць толькі ў тэнараў і басоў, потым далучаюцца сапрапа і альты. Тэма, якая паўстае з секундавай інтанацыі, атрымлівае шырокае песеннае развіццё, набывае рысы марша, масавых паходных савецкіх песень, гучыць у шчыльнай акордавай фактуры. Асобныя меладычныя звароты набліжаюць яе да напева беларускіх народных рэкруцкіх песень. У прыватнасці, выяўляецца інтанацыйная блізкасць з песнямі «Ой, прыехаў наш ойчанька...» і «Ой, выходзіць цёмна хмара...».

Невялікі аркестравы «звязак» на змененым тэматычным матэрыяле інструментальнага найгрышу ўступу прыводзіць да *сярэдняга раздзела*, які заснаваны на развіцці галоўнай тэмы і акрэслівае танальныя цэнтры фа мінор — сі-бемоль мінор. Яна выкладаецца ў выглядзе канона з чарговым падключэннем галасоў (бас — тэнар — альт — сапрапа), якія зліваюцца ў акордавай фактуры. Два куплеты будуецца па прынцыпе дынамічнага нарастання. Змяняецца і фактура аркестра, якая ў пэўнай меры ілюструе вербальны тэкст.

У *рэпрызе* простаай трохчасткавай формы ў партыі хору ў до міноры вяртаецца галоўны музычны матэрыял.

Другая частка кантаты — экспрэсіўнае сола меца-сапрапа, якое нібы гучыць з вуснаў маці. Асноўная тэма не кантрасная папярэдняй частцы, яна гучыць гэтак жа ўпэўнена ў танальнасці Фа мажор. Адцяняюць агульны каларыт словы, якія адраджаюць памяць аб загінуўшых родных; яны вымаўляюцца эмацыйна ў ціхай дынаміцы (другі сказ перыяду).

Вяртаецца першапачатковы тэкст, які праводзіцца на музыку 1-й часткі. Аднак дадзеная страфа па тыпу развіцця ўключана ў сярэдняе пастраенне: голас маці падхопліваецца ўсім народам, а сольная партыя, якая праводзіцца ў кантрапункце хору, набывае рысы дэкламацыйнасці, мужнасці.

Скарочаная *рэпрыза* складанай трохчасткавай формы (ц. 7) пачынаецца з Allegro moderato і пабудавана на скандзіраванні хорам прызыўных воклічаў. Тут зноў паўтараецца папярэдняй страфа верша з музыкай 1-й часткі, захоўваючы толькі два куплеты.

Разгорнутая *кода* завяршае кантату. Кампазітар адыходзіць ад верша, вяртаючы радкі, якія ўжо прагучалі. Кода паўстае ў двух раздзелах.

Першы раздзел (ц. 8, Agitato, фа мінор) першапачаткова быў пабудаваны на тэксце, які пасля смерці Сталіна перастаў быць актуальным; у наступных выкананнях ён быў заменены на словы, што адкрывалі маналог маці:

Першы варыянт (клавiр)

Вашы бiтвы ўвесь свет бача,
 Бача Сталiн родны наш,
 Як фашыстаў зброд сабачы,
 Людарэзаў зброд смярдзячы
 Нiшчыць ваша варта-страж.

Другі варыянт (аўдыязапіс)

Клiчу вас я на пабеду,
 Хай вам шчасцем свецяць днi,
 Выразайце людаедаў,
 Каб не стала iх i следу
 На святой нашай зямлi.

iншым становiцца метрарытм твора (памер 6/8), губляецца яго маршавы характар. Асаблiва пранiкнёна, як памяць аб загiнуўшых, гучаць пры паўторы на пiяна ў запаволеным тэмпе радкі другой страфы «I схiснуцца, як калiсьцi, для нас нашыя каласы».

Другi раздзел коды (ц. 11, Andante con moto, до мiнор) успрымаецца як гiмн велiчы чалавечага духу, памяць аб яким захавае час: роўная пульсацыя ў нiзкiм рэгiстры шаснаццатымi сiмвалiзуе вечнасць, а ясныя гарманiчныя ўстойлiвыя фарбы — цвёрдасць духу.

Такiм чынам, кантата «Беларускiм партызанам» Багатырова, напiсаная маладым кампазітарам у ваенныя гады, выяўляе сталае кампазітарскае мысленне. Яна прасякнута дынамізмам, адрознiваецца выбудаванай драматургiяй, умелым валоданнем поліфанiчнымi прыёмамi развiцця тэматычнага матэрыялу, арганiчным спалучэннем аркестравай, харавой i сольнай партый.

?

1. Пeraliчыце творы беларускiх кампазітараў у iншых жанрах, прысвечаныя партызанскаму руху.
2. Вызначыце ролю кантаты ў творчасцi кампазітара, арыгiнальнасць верша Я. Купалы.
3. Супастаўце драматургiю кантаты з прынцыпамi формаўтварэння твора.
4. Акрэслiце тэматызм кантаты, розныя метады работы з iм.

«Беларускiя песнi» (1967).

Кантата для салiста, змешанага хору i сiмфанiчнага аркестра,
 словы народныя i Н. Гiлевiча

Гiсторыя стварэння. Кантата «Беларускiя песнi» для салiста, змешанага хору i сiмфанiчнага аркестра (1967) прымеркавана да 50-годдзя заснавання БССР. У гэты перыяд пошукi кампазітараў Беларусi былі накіраваны на iншыя прынцыпы працы з нацыянальным фальклорам, якi становiцца крынiцай абнаўлення прафесiйнага стылю. Напiсанню папярэднiчаў вялiкi вопыт працы Багатырова з беларускай народнай музычнай творчасцю, стварэнне рэпертуару для народнай капэлы пад кiраўнiцтвам Р. Шырмы, арыгiнальных твораў для розных выканальнiцкiх складаў. «Беларускiя песнi» — этапны твор не толькi для Багатырова, але i для беларускай культуры ўвогуле, паколькi з'яўляецца першай у нацыянальнай музыцы фальклорнай кантатай. Яе высокi ўзровень быў адзначаны прысуджэннем кампазітару ў 1969 г. Дзяржаўнай прэміі БССР.

Лiтаратурная першакрынiца. У кантаце Багатыроў звяртаецца да розных жанраў беларускiх народных песень, узятых са зборнiка Р. Шырмы, i верша Нiла Гiлевiча «Край мой беларускi, край».

Выбраныя народныя песні і верш паэта адлюстроўваюць найбольш характэрныя для беларускай культуры тэмы і вобразы, якія адпавядаюць агульнай канцэпцыі кампазітара пра лёс роднай зямлі:

I частка «Зашумела сасонушка» (салдацкая) — вобраз беларускай жанчыны, што аплакавае загінуўшага мужа;

II частка «Ой, не вылятай» (лірычная восеньская) — успамін гераіні аб мінулым;

III частка «А ў полі азярэчка» (танцавальная казацкая) — жартаўлівы дыялог казака і дзяўчыны;

IV частка «Ой, выходзіць цёмна хмара» (рэкруцкая) — суровы мужчынскі свет, няпростая вайсковая доля;

V частка «Там, дзе круты явар уецца» (любоўна-лірычная) — тэма сацыяльнай няроўнасці, якая выяўляецца ў немагчымасці сватаўства беднага хлопца да багатай дзяўчыны;

VI частка «Край мой беларускі, край» (тэкст Гілевіча, аўтарская музыка) — адлюстраванне пачуцця прыналежнасці да нялёгкага лёсу айчыны, гімн шматпакутнай зямлі;

VII частка «Зялён гай» (траецкая) — абнаўленне ў жыцці чалавека.

Галоўнай гераіняй у кантаце выступае беларуская жанчына, праз успрымання якой адлюстраваны навакольны свет. Яе трагічны лёс становіцца сімвалам лёсу Радзімы.

Кароткі разбор.

I частка («Зашумела сасонушка»; Andantino, соль мінор) драматычная па сваім змесце. Незвычайная трактоўка хору, згодна з якой харавыя групы выступаюць у якасці дзеючых асоб: змешаны хор выказвае аўтарскую думку, жаночы выступае ад асобы ўдавы, мужчынскі — салдат. Складаная трохчасткавая форма (першая частка: 4 куплеты, сярэдзіна кантраснага тыпу, скарочаная рэпрыза — 1 куплет), апраўленая інструментальным уступам і кодай, ствараюць цэласную карціну.

Невялікі **аркестравы ўступ** як бы прадвешчае дзеянне, прадказвае падзеі, якія павінны адбыцца. *Першы куплет* першай часткі пераймае інтанацыі плачу-галашэння: на танічнай аркестравай педалі «спаўзаюць» храматычныя акорды, у чатырохгалоснай харавой фактуры мужчынская група галасоў дубліруе жаночую; паступова дынаміка ўзмацняецца, дэманструючы гнеў і пратэст:

А. Багатыроў. «Беларускія песні». I ч. «Зашумела сасонушка»

The musical score shows the vocal parts and piano accompaniment. The Soprano part has a melodic line with a fermata. The Alto part has the lyrics 'Ой! За - шу - ме - ла са - со - ну'. The Tenor and Bass parts provide harmonic support. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in the right and left hands.

У *другім куплеце* жаночы хор уступае на кантрасна ціхай дынаміцы: усхваляваны «голас» альта то аддзяляецца ад асноўнай мелоды, то «спявае» разам з ёй; гучанне хору на фоне нізкіх струнных (кантрабасы) і флейты, якая імітуе народны інструмент, становіцца ўсё больш напружаным.

Зашумела сасонушка, плакала масковушка:

— Усе салдаты з войска ідуць, майго мужа не відаць.

Гэты рух працягваецца ў *трэцім куплеце*, дзе стварэнню напружання спрыяе поліфанічны выклад асноўнай тэмы (канон у актаву); як бы перабіваючы адзін аднаго, харавыя партыі жаночага хору на фоне ўсхваляванага пульсуючага рытму струнных «пятаюцца»:

— Салдацікі, браткі мае, не бачылі мужа майго?

Адказ салдат у *чацвёртым куплеце* суровы:

— Мы відалі, мы там былі, з тваім мужам гаварылі, гаварылі.

Глісанда валторны і трамбона, пульсуючы рытм струнных ствараюць злавеснае трыельнае гучанне. Усё гэта падводзіць да кульмінацыі, з якой пачынаецца другая частка. Драматызм дасягаецца ўзрастаннем дынамікі, глісандзіруючым аркестравым туці, настойлівай пульсацияй мелодыка-рытмічнага асціната. Мужчынскі хор, партыя якога цалкам пабудавана на сыходных інтанацыях уступу, на фоне спалоханага «Ой!» жаночага хору паведамляе гераіні аб гібелі яе мужа:

— Твайго мужа коні ўбілі, пад сабою схаранілі.

Нібыта заварожаны, пад уражаннем ад пачутага, фразу паўтарае жаночы хор:

— Майго мужа коні ўбілі, пад сабою схаранілі. Схаранілі. Ой!

У *рэпрызе* напружанасць паступова расейваецца, спакойнае, сумнае гучанне жаночых галасоў і храматычныя інтанацыі плачу ў аркестры ўспрымаюцца як свайго роду пасляслоўе:

Зашумела сасонушка, заплакала масковушка.

II частка («Ой, не вылятай»; *Moderato*, мі мінор) працягвае апавяданне пра лёс жанчыны. Гэта ўспамін гераіні аб мінулым, аб замужжы. Яе драматургічная роля — пераход ад драматычна насычанай I часткі да жыццярэадаснай, хуткай III. Песня напісана ў куплетна-варыяцыйнай форме, у якой 1-шы і 2-гі куплеты выступаюць у значэнні экспазіцыі (мі мінор), 3-ці і 4-ты выяўляюць рысы распрацоўкі-кульмінацыі (сі мінор), а апошнія два куплеты ўспрымаюцца як рэпрыза (мі мінор). Яе выконвае трохгалосны жаночы хор; вобразная кампазіцыя пабудавана ў тыпічнай для многіх беларускіх песень форме дыялогу.

Частка пачынаецца мерным калыханнем кварта-квінтавых злучэнняў драўляных духавых з «мігаценнем» мажорнай тэрцыі фагота. Аснову задае танічны арганні пункт, на які накладваюцца паміж партыямі паралельныя кварты, квінты, сексты; у акордавай фактуры пераважаюць трохгучнасці натуральных ступеняў (III, VI, VII). На гэтым фоне нараджаецца асноўная тэма — у *першым куплеце* аднагалосна яна гучыць у альтоў, у *другім* абрастае падгалоскамі. Аўтэнтычнасць гучання падкрэслена несіметрычнай структурай фраз (7+6 тактаў):

А. Багатыроў. «Беларускія песні». II ч. «Ой, не вылятай»

Moderato

A.

— Ой, няхай ляцяць, ой, няхай глядзяць, то я іх не баюся —
у вішнёвым саду, у зялёным лісту, то я там схаваюся.

Пачатак *трэцяга куплета* пазначаны ўвядзеннем у харавую партыю новай тэмы «Ой, не выглядай» (сі мінор), якая не кантрасна асноўнай, а арганічна дапаўняе яе, выяўляе новыя гарманічныя фарбы, уносячы некаторую актыўнасць за кошт больш высокага рэгістра (танальнасць мінорнай дамінанты):

— Ой, не выглядай, малада дзеўка, з баценькавага двара —
бо едуць сваты, музыкі йграюць, хочучь цябе ўзяці.

Асноўная ж тэма гучыць у аркестры ў струнных інструментаў, адыходзячы на другі план. Яна вяртаецца ў харавую партыю ў наступным, *чацвёртым куплеце*, у каноне альтоў і сапран:

— Ой, няхай едуць, ой, няхай граюць, то я іх не баюся —
у майго баценька нова камора, то я там схаваюся.

Поліфанічнае гучанне, падтрыманае ўсхваляванымі трывалымі струнных, прыводзіць да кульмінацыі, якая перадае эмацыйны стан дзяўчыны, яе трывогу.

У *пятым куплеце* разам з галоўнай танальнасцю вяртаецца спакойны тон апавядання, што перадае безнадзейнае становішча гераіні, пакорнасць перад лёсам. Два наступныя куплеты развіваюць гэты вобраз — сумны ўспамін аб бацькоўскім доме, аб каханым, з якім ніколі не быць разам:

— Нова камора, нова камора, замочкі нутраныя,
у майго мілага ўюцца кудзеркі, пярсцёнкі залатыя.

Дуэт альтоў, што праводзяць асноўную мелодыю, і сапрана, якія выконваюць выразны падгалосак, падтрыманы мяккім аккордам струнных. Вакальныя партыі то сыходзяцца, то разыходзяцца, увасабляючы лёс закаханых.

Заклучная фраза хору «Ой, не вылятай, сіва зязюлька» ўспрымаецца як сумнае разважанне пра жаночы лёс. Вобраз зязюлі падкрэслены высокай дарыйскай секстай у віяланчэляў і гукавыяўленчымі інтанацыямі кларнета і флейты.

У цэлым частка напісана ў традыцыях народна-песенных харавых спеваў з выкарыстаннем характэрных для гэтага віду рысаў лентачнага шматгалосся, паралельнага руху галасоў у тэрцыю, кварту, квінту. Кампазітар умела злучае фарбы хору і аркестра, дасягаючы тэмбравага ансамбля.

III частка («А ў полі азярэчка»; Allegretto scerzando, рэ мінор) — дыялог паміж казаком і дзяўчынай, працяг успамінаў гераіні пра маладыя гады. Куплеты песні складаюць трохчасткавую форму.

Першую частку адкрывае невялікі аркестравы ўступ, пабудаваны на асноўнай тэме танцавальнага характару; яе падхопліваюць жаночы і мужчынскі хары. У кожным куплеце песні кампазітарам вытрымана структура «запеў—прыпеў», у якой прыпеў паўтараецца двойчы:

А ў полі азярэчка, там плавала вадзярэчка,
Сасновы клёпкі, дубовае дэнца, не чурайся, маё сэрца (2 разы).

У прыпеве *другога куплета* ўступае саліст-тэнор, а пры паўторы тэксту тэму падхоплівае мужчынскі хор. Рытм з акцэнтам на другую долю ў памеры $\frac{3}{4}$ нагадвае мазурку:

Яно плавала, плавала трое сутак і з водою.
— Выйдзі, дзяўчына, выйдзі, кахана, пагаворым з табою (2 разы).

Адказ дзяўчыны казаку (сола сапрана) пачынае другую частку песні. Ён заснаваны на новай напеўнай мелодыі мажорнага гучання, якая нагадвае веснавыя заклічкі з-за квартавага ходу ў пачатку тэмы, мягкага фону квінтава-квартавых спалучэнняў у габоа, прывістаў флейты-пікала.

— Ох, і рада выхадзіці, з табой рэчы гаварыці —
край мяне маці палажыла спаці, я й баюся разбудзіці.

А ты казак маладзенькі, у цябе конік вараненькі,
Сядлай ты каня, з'езджай са двара, ты не мой, я не твая.

Да рэпрызы падводзіць злучальны эпізод, які характарызуе гнеў казака, яго рашучасць, перададзеныя сыходнымі тэрцыямі ўсяго хору:

Казак коніка сядлае, з канём рэчы размаўляе:
— Рысю, мой кося, рысю, вараненькі, аж да ціхага Дунаю.

У двух куплетах **рэпрызы** разважанні казака перададзены бадзёрым напевам казацкай песні — гэта сола тэнара, падтрыманае мужчынскім хорам; гукавыяўленчыя элементы ў аркестры падобныя да тупата каня:

— Каля ціхага Дунаю стану, гляну, падумаю,
ці мне ўтапіцца, ці мне з каня ўбіцца, ці да дому вараціцца (2 разы).

Я ўтапіцца не ўтаплюся і з конікам не заб'юся.

Бывай, дзяўчына, бывай, кахана, больш да цябе не вярнуся (2 разы).

Прыгнечаны стан героя адлюстраваны ў апошніх тактах: на фоне ўнісона саліста і хору ў аркестры ва ўзрастаючай дынаміцы гучаць сыходныя акорды.

IV частка («Ой, выходзіць цёмна хмара»; Allegro moderato, мі мінор) уводзіць у суровы мужчынскі свет, апавядаючы аб няпростай вайсковай долі. Складаная трохчасткавая форма (крайнія часткі — страфічная форма) з кантраснай сярэдняй (куплетная форма).

Яркі **аркестравы ўступ** вызначае жанр паходнага марша, які ўспрымаецца то як няўмольнае, грубае шэсце, то як рашучы, гнеўны прагэст. Так гучыць і сама песня, выкладзеная ў акордавай фактуры, — яе запявае на *f* увесь хор:

А. Багатыроў. «Беларускія песні». IV ч. «Ой, выходзіць цёмна хмара»

Allegro moderato

С
А
Т
Б

Ой, вы - хо - дзіць цём - на хма - ра з пая цём - на - е

сі - ня па - ра - дзі - ла ў до - вань - ка

пры - - - - - крас

Ой, выходзіць цёмна хмара з-пад цёмнае сіня —
парадзіла ўдованька прыкраснага сына.

У *другой страфе* тэма праводзіцца поліфанічна-імітацыйна ў розных харавых партыях. Імітацыі падкрэсліваюць тэматычны змест у іншым голасе, дынамізуюць меладычны рух. Ладавае развіццё асноўнай мелодыі ў харавой партыі ўзбагачаецца кантрапунктам у дарыйскім міноры:

Ой, не ўспела я на ёго на ручанькі ўзяці,
запісалі, зачыталі ў салдагы аддаци.

Трэцюю страфу песні ў адпаведнасці з тэкстам смела і рашуча пачынаюць мужчынскія галасы. Жаночы хор кароткімі рэплікамі, якія паўтараюць асобныя фразы мужчын, выказвае аднадушнасць. Толькі ў канцы куплета лінія жаночага хору становіцца самастойнай, вакалізуецца, пашыраецца ў дыяпазоне і, падтрыманая аркестрам, набывае сілу:

Няхай пішуць, няхай чытаюць, а я не баюся,
сам малыды, конь вароны, скоро выслужуся.

Злучальны аркестравы эпізод пазначаны нечаканым гучаннем медных духавых у новай танальнасці, якія груба, прамалінейна праводзяць асноўны напеў.

Сярэдняя частка (*Moderato*, Мі мажор), «Ой спраў, матко, тры дудкі», уносіць кантраст. Маршаваму шэсцю супрацьпастаўлена спакойнае, стрыманае гучанне ў баса-саліста песні (4 куплеты), заснаванай на новай тэме з характэрным для народнай музыкі пераменным памерам (2/4, 3/4). Другая і трэцяя фразы песні розныя па тэксце, але аднолькавыя па музыцы.

Песня суправаджаецца выразным гучаннем аркестра, які «ілюструе» змест тэксту:

Ой, спраў, матко, тры дудкі.
Ой, спраў, матко, тры дудкі.
Адну дудку медную.

Як зайграю ў медную,
як зайграю ў медную,
то коніка сядлаю.

Як зайграю ў срэбную,
як зайграю ў срэбную,
то з падвор'я з'язджаю.

Як зайграю ў залату,
як зайграю ў залату,
то з маткаю прашчаюся.

Мужчынскі хор пры трэцім правядзенні тэмы толькі стварае гукавы фон, а чацвёрты раз народная песня ў змененым выглядзе гучыць у яго выкананні. Гэтак жа, як мяняецца жыццё героя (ён пакідае родную хату), мяняецца і тэма: пазнаецца толькі рытмічная структура, мажор змяняецца мінорам. Аркестр развівае народны напеў, драматызуе яго. Выразна гучаць фанфары труб, што заклікаюць рэкрутаў.

У трох строфах *рэпрызы* апавяданне працягваецца:

Палівайце дарожаньку, штобы не пыліла.
Разважайце маю матку, штобы не тужыла.
Палівалі дарожаньку, а ўсё ж яна пыліць.
Разважалі яго матку, усё жа яна тужыць.

З новай сілай гучыць паходны марш, які ў кульмінацыі дасягае драматычнага напружання. Заканчваецца частка правядзеннем народнага напеву з заключнымі словамі ў мужчынскага хору, падтрыманага меладычным узорам кларнета — ціха, надламана, як зыход трагічных падзей:

Ой, выходзіць цёмна хмара з-пад цёмнага сіня —
парадзіла ўдованька прыкраснага сына.

У частка («Там, дзе круты явар уецца»; Moderato, Соль-бемоль мажор) працягвае лінію мужчынскіх вобразаў, апавядаючы аб неразделеным каханні казака. Куплетная пабудова стварае складаную трохчасткавую форму (1-я частка — 2 куплеты) з кантраснай сярэдзінай і сінтэзаванай рэпрызай.

Лірычнае выказванне героя даручана салісту-тэнару. У першай частцы пяшчотная тэма беларускай народнай песні нагадвае лірыка-гераічныя арыі з опер кампазітара і замыкае шэраг розных з'яў усіх папярэдніх частак кантаты, аб'яднаных адзіным псіхалагічным настроєм:

Там, дзе круты явар уецца, з-пад каліны б'е вада,
там дзяўчына Ганей завецца, чарнявая малада.

Дармо, дзеўка, кветкі сееш, яны табе не ўзыйдуць,
дармо бацька мацер мовіш, бо за мяне не дадуць.

Сярэдняю частку складаюць два раздзелы. Спачатку юнак выказвае разуменне сацыяльнай няроўнасці з каханай: музыка драматызуецца ўвядзеннем рэчытатыву, які развівае асобныя абароты песні, і пашырэннем дыяпазону мелодыі секвентнымі паўторамі:

Ой, дзяўчына, ты багата, у цябе бацька, матка ёсць,
род багаты, нова хата, а што ў хаце — усё тваё.

Тэма другога раздзела, дзе герой вызначае свой лёс, узгадвае аб баявым мінулым, становіцца вострай, рашучай з-за пункцірнага рытму, трылёлей і дысаніруючых акордаў у суправаджэнні:

Шабля вострая — дружина, конь сівенькі — то мой брат.
Успомні, успомні ты, мой коню, дзе то ўрэмя, дзе той час.

Нагледзячы на вяртанне першапачатковай музычнай тэмы і танальнасці *Ges dur*, **рэпрыза** замацоўвае змест і эмацыянальны тон другой часткі:

Успомні, успомні ты, мой коню, дзе то ўрэмя, дзе той час
і, калісь былі мы разам, ворагі ўсе зналі нас.

Заклучная фраза афарбавана фрыгійскім ладам. Аркестр выконвае ролю акампанемента, і толькі асобныя аркестравыя «ўспышкі» прадугадваюць настрой вакальнай партыі.

VI частка («Край мой беларускі, край»; Allegretto risoluto, C dur) — кульмінацыя ўсёй кантаты, яе лагічнае завяршэнне, сэнс, раскрыццю якога было падпарадкавана ўсё папярэдняе развіццё. Народныя песні, якія прагучалі ў творы, як бы звязаны разам, аб'яднаны пранікнёным вершам выдатнага беларускага паэта Ніла Гілевіча — своеасаблівым прызнаннем сыноўняй любові да Радзімы. У частцы пяць строф; кожная з іх будзеца па-новаму: у адпаведнасці са зместам кампазітар выкарыстоўвае розныя сродкі музычнай выразнасці.

Папярэдняе правядзенню асноўнай тэмы разгорнуты **інструментальны ўступ**, які малое карціны прыроды Беларусі: магутны, шырокі, эпічнага плана напеў перадае яе каларыт і сілу. Тэма не мае канкрэтнай лада-гарманічнай афарбоўкі, у працэсе развіцця праходзіць праз розныя танальнасці (пераважае ля мінор з IV нізкай ступенню, затым яна прагучыць у мі міноры).

Першую страфу пачынае жаночы хор, секвенцыйна ў кожным харавым голасе праводзячы дэлікатную, кранальную мелодыю. Поліфанічнае перапляценне галасоў імкліва вырастае ў агульны акорд, які гучыць зладжана і стройна:

Край мой беларускі, край!
 Дай мне прыгарнуцца, дай!
 Да твайго ляснога
 Вераснога долу,
 Дзе так шчасця многа
 Выпала на долю, —
 Дай жа прыгарнуцца, дай!

У *другой страфе* тэма ў вар’іраваным выглядзе гучыць у мужчынскіх галасах. Музыка набывае характар суровасці, мужнасці за кошт разрастання музычнай тканіны, пашырэння дыяпазону, запаўнення вытрыманых гукаў у адной партыі рухам іншых галасоў:

Край мой беларускі, край!
 Дай ты мне напіцца, дай!
 Той вады гаючай
 З той крыніцы вечнай,
 Дзе ад ран балючых
 Ты арлоў вылечваў, —
 Дай жа мне напіцца, дай!

Эпічнае апавяданне працягваецца ў *двух наступных строфах*, дасягаючы магутнага дыхання ўсяго змешанага хору, кантрасна адцененага пяшчотнымі фарбамі аркестра і харавой палітры:

Край мой беларускі, край!
 Дай ты мне паслухаць, дай!
 Як на лад пявучы
 Старажытнай мовы
 Тут гамоняць пушчы,
 Там шумяць дубровы, —
 Дай жа мне паслухаць, дай!

Край мой беларускі, край!
 Дай ты мне прайсціся, дай!
 Па тваіх прасторах,
 Па шляхах бясконцых,
 У начы — пры зорах,
 Раніцой — пры сонцы, —
 Дай жа мне прайсціся, дай!

Сімфанічны эпізод, які надыходзіць за чацвёртым куплетам, прыводзіць да кульмінацый часткі — светлага до-мажорнага правядзення асноўнай тэмы. Гэта яднанне чалавека з сіламі прыроды выліваецца ў радасны гімн роднай зямлі.

Гучнасць музыкі паступова сціхае, і ў ля міноры ціха гучыць *пятая, апошняя, страфа* песні, якую пачынае хор, а вынік падводзіць саліст-тэнор, абвешчаючы аўтарскую пазіцыю, выказваючы ад яго імя самае патаемнае:

Край мой беларускі, край!
 Дай мне наглядзецца, дай!
 На твае на пожны,
 На лугі і рэкі,

Каб у час апошні
Ўзяць з сабой навекі, —
Дай жа наглядзеца, дай!

Яскравы До мажор зацвярджае светлы аптымістычны настрой, раствараючыся ў фарбах высокага рэгістра і ціхай дынамікі аркестра, на фоне якога як рэчытатыў гучаць апошнія радкі верша.

VII частка («Зялён гай»); Allegro, Соль мажор) заснавана на першым запісе народнай песні, зробленым збіральнікам беларускага музычнага фальклору Р. Шырмам. Яна пранізана радасным настроем, бадзёрасцю, маладосцю, адчуваннем надыходзячага шчасця і нараджэння новага жыцця. Вырашана ў жанры, блізкім беларускай польцы, і напісана ў трохчасткавай форме з кантрасным эпізодам.

Інструментальны ўступ настройвае на жыццярадасны лад, падкрэсліваючы танцавальную структуру мелодыі. У першай частцы песні (2 куплеты) гучыць дыялог мужчынскага і жаночага хароў, пабудаваны на тыповай для песень вясковага цыкла імітацыйнай поліфаніі (антыфон). Чарговае ўступленне харавых партый перадае святочную мітусню і прыўзнятаць:

А. Багатыроў. «Беларускія песні». VII ч. «Зялён гай»

Allegro
f

Т.
Б.

Зя - лён гай — пад - мя - цён зя - лё - на - ю мят - ка - ю, —

7

дроб - нень - ка - ю рут - ка - ю — вы - сы - плён.

Зялён гай падмяцён зялёнаю мяткаю,
дробненькаю руткаю высыплён.
Хто ж яго падмятаў?
Падмятала дзеванька, падмятала малада сама адна.

Сярэдняя частка (Meno mosso), заснаваная на інтанацыях асноўнага напеву, праводзіцца ў танальнасці паралельнага мінору:

Хто ж да яе прыхадзіў?
Прыхадзіў малойчык, прыхадзіў малодзенькі сам адзін.

Бесперапынны рух **рэпрызы**, дзе зноў гучыць асноўная мажорная танальнасць, прыводзіць да разгорнутай **коды**:

Што ж ён ёй прынасіў?
Прынасіў чаравічкі, прынасіў невялічкі сам адзін.
Як жа ён ёй дараваў?
Ой, знімаў ён шапачку ды да ножак кланяўся, так дараваў!
Зялён гай падмяцён зялёнаю мяткаю, дробненькаю руткаю высыплён.

Завяршаецца кантата магутным звонавым гучаннем усяго хору і аркестра. Уключэнне тэмы «Край мой беларускі, край» надае завершанасць кампазіцыі, падводзячы лагічны вынік.

Кантата «Беларускія песні» Багатырова — яркае пацвярджэнне велізарнага патэнцыялу, які змяшчаецца ў нацыянальным музычным фальклору, і прыклад таго, як яго можна раскрыць, выкарыстоўваючы вопыт, майстэрства і высокі прафесіяналізм. У творы арганічна спалучаюцца сапраўдныя народныя напевы з аўтарскім тэматызмам, які не парушае інтанацыйнага ладу народнай песні, а падпарадкоўваецца яму, дапаўняе асноўны фальклорны напеў. Акрамя таго, жанр кантаты дазволіў па-новаму паказаць народную песню ў маляўнічасці, шматграннасці аркестравых тэмбраў, у шыраце сімфанічнай трактоўкі.

У цэлым кантата Багатырова адлюстравала пошукі кампазітараў таго часу (Г. Свірыдаў у «Курскіх песнях», некаторыя кампазітары «новай фальклорнай хвалі») у галіне іншага выкарыстання музычнага фальклору, калі ўсе элементы і формы мовы цалкам падпарадкаваны яго інтанацыйнай і вобразнай сферы.

?

1. Як у кантаце рэалізуецца прынцып кантраснай драматургіі?
2. Па змесце песень пабудуйце звязаны сюжэт, у якім галоўнай гераіняй стане беларуская жанчына.
3. Акрэсліце ролю заключнай часткі кантаты. З чым, на ваш погляд, звязаны выбар кампазітарам траецкай песні «Зялён гай» для фіналу?
4. На прыкладзе адной з частак прааналізуйце, як кампазітар сумяшчае аўтарскі тэматызм з фальклорным.
5. Абазначце ролю аркестра ў творы. Ці можна гаварыць аб выкарыстанні тэмбравай драматургіі?

Жанр раманса ў творчасці А. Багатырова

Раманс у творчасці А. В. Багатырова — любімы жанр, які стаў «скразной» формай вызначэння: менавіта праз яго кампазітар адчуваў неабходнасць самавыяўлення. На працягу 70-гадовага творчага шляху кампазітар стварыў асобныя рамансы і песні, 11 вакальных цыклаў, у тым ліку на вершы М. Лермантава (1940), М. Багдановіча (1945), Я. Купалы (1947, 1948), А. Пушкіна (1949), У. Шэкспіра (1955), А. Куляшова (1957), А. Ахматавай (1971), У. Карызны (1974), П. Броўкі (1979), С. Ясеніна (2001).

У гэтым жанры вычарпальна раскрываецца адна з ярка выяўленых граняў мастацкай натуры кампазітара — рамантычная прырода светапогляду. Уласцівыя музычнаму самавыяўленню Багатырова душэўная адкрытасць, эмацыйная шчодрасць знаходзяць тут якасна новую форму ўвасаблення. Праз рамансы ён уводзіць слухача ў свет вобразаў, якія адсутнічаюць у творах іншых жанраў. Камерна-вакальная музыка становіцца вобласцю музычнага даследавання розных станаў душы чалавека, тонкіх працэсаў развіцця эмоцый.

Пры ўсёй разнастайнасці зместу ў вакальных творах кампазітара можна пазначыць два напрамкі — любоўную і філасофскую лірыку. Любоўныя пачуцці раскрываюцца ў цыклах на вершы М. Лермантава, А. Пушкіна, У. Шэкспіра, А. Ахматавай, Я. Купалы (1948), У. Карызны. Філасофская лінія ў вакальнай творчасці Багатырова не вызначаецца так паслядоўна — толькі ў цыкле на вершы П. Броўкі кампазітар звяртаецца да яе.

У сваіх вакальных творах Багатыроў паўстае тонкім знаўцам паэзіі. Кожны з створаных ім вакальных цыклаў — сведчанне скупулёзнай працы па адбору паэтычных тэкстаў. Кампазітару ўласціва незвычайная інтанацыйная чуласць да ўспрымання слова.

Невыпадкова ён выбірае для «творчых зносін» такіх паэтаў, як У. Шэкспір, А. Пушкін, М. Лермантаў, А. Ахматава, А. Куляшоў, Я. Купала, У. Карызна.

Паэтычная аснова выступае ў рамансах Багатырова істотным арганізуючым фактарам. Яна аказвае актыўнае ўздзеянне на драматургію і форму раманса. Нярэдка кампазітар адмаўляецца ад традыцыйных для вакальнай музыкі формаў (куплетна-варыяцыйнай, трохчасткавай, двухчасткавай), звяртаючыся ў музычнай кампазіцыі да скразнага развіцця, да прыярытэту абнаўлення над пастаянствам.

Раманс «Смежая веки»

з вакальнага цыкла на санеты У. Шэкспіра, ор. 29, № 1 (1955)

Вакальны цыкл на тэксты Шэкспіра прадстаўляе адзіны выпадак, калі кампазітар звярнуўся да перакладной літаратуры. У якасці цэнтральнай выступае іскрыстая, шматгранная тэма кахання.

Раманс «Смежая веки» адкрывае цыкл і агортвае слухача далікатнымі марамі аб каханым, чыё аблічча ўзнікае толькі ў сне.

Для раманса Багатыровым абрана куплетна-скразная форма (тэрмін Т. Ляшчэні), якая перадае страфічнасць структуры і бесперапыннасць змястоўнага развіцця верша (AA¹BC).

Вакальная партыя шырокага дыхання пластычна, адлюстроўвае тонкія межы тэксту. Велізарную ролю выконваюць паўзы, якія арганізуюць фразіроўку. Фартэпіянны акампанемент падкрэслівае рамантычны вобраз раманса: арпеджыя змяняецца выразнай мелодыяй у барытонавым рэгістры, утвараючы свайго роду дуэт.

Тры страфы раманса (1-я, 2-я, 4-я) у мерным тэмпе гучаць як павольнае разважанне; выхад вакаліста ў высокі рэгістр завастрае экспрэсіўныя інтанацыі. Змена тэмпу ў 3-й страфе ў бок паскарэння (*Piu mosso*) падобна да ажыццяўлення мары — прагнуўшыся, убачыць каханую на самой справе. Рэ мажор, які прыйшоў на змену Фа мажору, успрымаецца як гімн каханню. Менавіта ў гэтай частцы змяшчаецца кульмінацыя ўсяго раманса: адкрыты доўгі гук «ля» другой актавы нагадвае прамень сонца... Але гэта толькі мара — і апошняя, чацвёртая, страфа, якая гучыць у рэ міноры, успрымаецца як пасляслоўе, што вяртае ў рэальнае жыццё.

1-я страфа (A)	F dur	Смежая веки, вижу я острей. Открыв глаза, гляжу, не замечая. Но светел темный взгляд моих очей, Когда во сне к тебе их обращаю.
2-я страфа (A ¹)	F dur	И если так светла ночная тень — Твоей неясной тени отраженье, — То как велик твой свет в лучистый день. Насколько явь светлее сновиденья!
3-я страфа (B)	D dur	Каким бы счастьем было для меня — Проснувшись утром, увидеть воочью Тот ясный лик в лучах живого дня, Что мне светил туманно мертвой ночью.
4-я страфа (C)	d moll	День без тебя казался ночью мне, А день я видел по ночам во сне.



1. Назавіце паэтаў, да вершаў якіх звяртаўся Багатыроў.
 2. Акрэсліце кола вобразаў рамансаў Багатырова.
-



Літаратура для чытання

1. *Бунцэвіч, Н.* Багатыроўская эпоха / Н. Бунцэвіч // *Культура*. — 2003. — № 32—33.
2. *Дубкова, Т. А.* Анатолий Богатырев / Т. А. Дубкова. — Минск, 1972.
3. *Дзядзюля, Т.* Кантата А. Багатырова «Беларускія песні» / Т. Дзядзюля // *Музыка наших дней* : сб. ст. — Мінск, 1971. — С. 71—84.
4. *Каўрова, А.* Багацька — багатыр — Багатыроў / А. Каўрова // *Культура*. — 1998. — № 42.
5. *Лещеня, Т. С.* О преломлении народно-песенной интонационности в хоровой музыке А. В. Богатырева / Т. С. Лещеня // *Весці БДАМ*. — 2001. — № 1. — С. 24—33.
6. *Лещеня, Т. С.* Поэтика жанра романса в творческом наследии А. В. Богатырева / Т. С. Лещеня // *Весці БДАМ*. — 2003. — № 4. — С. 4—14.
7. *Мільто, А.* Жывая легенда / А. Мільто // *Літаратура і мастацтва*. — 1998. — № 33. — С. 10—11.
8. *Саламаха, А.* «І ўсё не змаўкае ўва мне вайна...» Пісьмы саракавых-ракавых з архіва Анатоля Багатырова / А. Саламаха // *Мастацтва*. — 2005. — № 5.
9. *Сергіенка, Р. І.* Анатолий Багатыроў : Творчая асоба ў прасторы культуры / Р. І. Сергіенка // *Беларуская культура сёння* : 2003 : Гадавы агляд. — Мінск, 2004.
10. *Хадоска А.* Для мяне ён дагэтуль — загадка / А. Хадоска // *ЛіМ*. — 2003. — 1 жн.

Леў Майсеевіч Абеліевіч
(1912, Вільня — 1985, Мінск)



Член Саюза кампазітараў СССР (1940),

заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1963).

*Узнагароджаны ордэнам «Знак Пашаны»,
ганаровымі граматамі Вярхоўных Саветаў
БССР і СССР.*

Асноўныя творы

Аркестравыя творы:

для сімфанічнага аркестра:

- сімфоніі: № 1 (1962), № 2 (1964), № 3 (1967), № 4 «Віцебская» (1970, 2-я рэдакцыя — 1982);
- уверцюры: № 1 (1941), № 2 «Беларуская» (1955, 2-я рэдакцыя — 1968), уверцюры (1963, 1967);
- «Беларуская рапсодыя» (1954);
- «Гераічная паэма» (1957);
- Сімфанічныя карціны («Уверцюра», «Накцюрн», «Танец», 1958);
- Канцэрт для фартэпіяна з аркестрам (1977);
- Вакаліз для голасу з аркестрам (1976);

для эстраднага аркестра:

- Уверцюра, Інтэрмецца, Канцэртны вальс (1960);
- Арыя для скрыпкі і камернага аркестра (1973).

Камерна-інструментальныя творы:

- Струнны квартэт № 1 (1947);
- Фартэпіяннае трыа (1955);
- Уверцюра для секстэта домраў (1952);
- Саната для габоя і фартэпіяна (1950);
- п'есы для духавых інструментаў (1960—1970);

для фартэпіяна:

- 6 санат, з іх першыя дзве засталіся ў рукапісах (1944, 1945, 1953, 1957, 1960—1970, 1984);
- цыкл п'ес «Фрэска № 1» (1965), «Фрэска № 2» (1972);
- Варыяцыі (1939);
- 2 п'есы (Канцона, Экспромт, 1976);
- цыкл з 5 п'ес («У прыцемках», «Скамарохі», Інтэрмецца, «Мяцеліца», «Постлюдыя», 1970);
- 3 канцэртныя эцюды (1981);

для скрыпкі і фартэпіяна:

- санаты: № 1 (1940, 2-я рэдакцыя — 1960), № 2 (1946, 2-я рэдакцыя — 1961), № 3 (1948, 2-я рэдакцыя — 1969), № 4 (1950, 2-я рэдакцыя — 1958);

- Эцюд-карціна, «Калыханка», «Разважанні», 2 танцы (1950);
- Гумарэска, Інтэрмецца, Танец (1940—1950);
- Арыя, Накцюрн (1964);

для кларнета і фартэпіяна:

- Саната (1972);
- Інтэрмецца (1960—1970);

для цымбалаў і фартэпіяна:

- 20 прэлюдый (1949);
- Саната (1966);

для ксілафона і фартэпіяна:

- Інтэрмецца, Танец (1964).

Вакальныя творы:

харавыя творы, рамансы, вакальныя цыклы на вершы Р. Бёрнса, А. Пушкіна, Ф. Цютчава, А. Міцкевіча, М. Багдановіча, Я. Коласа, А. Астрэйкі, А. Русака, А. Бачылы, П. Броўкі, Н. Гілевіча, М. Танка, А. Пашкевіч, У. Дубоўкі, уласныя; харавыя і вакальныя апрацоўкі беларускіх народных песень.

Прыкладная музыка:

- да драматычных спектакляў «Каштанка» (1952), «Канёк-Гарбунок» (П. Яршоў, 1953), «Лясун» (М. Алтухоў, 1961), «Гербавая пячатка» (1961), «Цвёрды арэшак» (М. Алтухоў, 1964);
- да радыёпастановак «Пунцовыя ветразі» (1953), «Машанька і гарошынка» (1953), «Сказ пра газ» (Я. Пярмяк, 1961);
- да тэлефільмаў «Стары човен», «Пяцёрка адважных», «Хатынь».

Асноўныя даты жыцця і творчасці

Л. М. Абеліевіч нарадзіўся 6 студзеня 1912 г. у Вільні ў сям’і служачага; бацька працаваў у страхавым агенцтве, маці выхоўвала дзяцей. Вучоба ў гімназіі, паступленне ў Віленскі ўніверсітэт на юрыдычны факультэт.

«Аднак скончыць універсітэт яму не давялося. Хаця ў сям’і не было музыкантаў і юнак музыкай ніколі не займаўся, яна ўсё больш і больш вабіць яго. Яшчэ з дзяцінства яму вельмі падабаліся беларускія, літоўскія, польскія народныя песні, а ў гады юнацтва ён захапіўся шчырасцю і сардэчнасцю музыкі Чайкоўскага, Рахманінава, гераічным духам Бетховена, тонкасцю і паэтычнасцю Шапэна. Л. Абеліевіч шмат чытае аб кампазітарах, імкнецца як мага больш слухаць музычныя творы. Урэшце гэта захапленне становіцца настолькі моцным, што, да абароны дыплама, ужо на апошнім курсе ўніверсітэта, ён парывае з юрыдычнымі навукамі і прымае рашэнне цалкам прысвяціць сябе любімай справе» [8].

«Пакінуў універсітэт у 1935 годзе з-за 1) поўнай абьякавасці да вывучаемых навук, 2) непераадольнага захаплення заняткамі музыкай»²³.

1935 г. — самастойная музычная падрыхтоўка і кансультацыі па фартэпіяна і кампазіцыі. Вучоба ў Варшаўскай кансерваторыі на фартэпіянным факультэце ў класе прафесара Збігнева Джавецкага.

«Варшава в 1930-е годы была крупным музыкальным центром Польши, где работали и выступали знаменитые исполнители: И. Гофман, А. Шнабель, известный польский дири-

²³ Архив: БГАМЛИ, фонд № 119, оп. 2, дело № 22, л. 8.

жер Г. Фительберг. Центром музыкальнай культуры выступила Варшавская консерватория; здесь преподают выдающиеся исполнители и композиторы — А. Журавлев, К. Сикорский, З. Джевецкий, К. Шимановский»²⁴.

«Бацька, раззлаваўшыся на сына за такі свавольны ўчынак, адмаўляецца хоць чым-небудзь дапамагаць яму. Л. Абеліевіч аказваецца адзін у вялікім горадзе, без сродкаў на жыццё і да таго ж не маючы ніякай музычнай адукацыі, каб паступіць у кансерваторыю. Ён звяртаецца да прафесара Вітальда Малішэўскага, але той раіць яму паехаць дадому, таму што нічога, акрамя вялікага жадання вучыцца, хлопец не змог яму паказаць. І ўсё ж Л. Абеліевіч застаецца ў Варшаве — дае прыватныя ўрокі літаратуры, лацінскай мовы, робіць пераклады і адначасова самастойна займаецца музыкай. Ён разумее, што музыканту трэба перш за ўсё валодаць іграй на фартэпіяна. Свайго інструмента ў яго не было, і яму даводзілася займацца ў класах кансерваторыі па начах» [8].

«Как пианист Абелиевич учился у профессора Варшавской консерватории Збигнева Джевецкого. Этот блестящий музыкант и педагог воспитал таких всемирно известных пианистов, как Галина Черни-Стефаньска, Адам Харашевич, Ян Экер. По классу композиции Абелиевич обучался у профессора К. Сикорского, воспитавшего целую плеяду выдающихся польских мастеров искусства. Среди его учеников были Г. Бацевич, Т. Берд, Я. Экер, Я. Кренц, С. Киселевский, А. Малявский, М. Списак и др. К. Сикорский был и сильным теоретиком; известны его труды по гармонии и контрапункту»²⁵.

1938 г. — першыя сачыненні: рамансы, фартэпіяныя творы, Уверцюра для сімфанічнага аркестра.

1939 г. — вымушаны пераезд у Мінск пасля нямецкай акупацыі Польшчы, залічэнне на чацвёрты курс Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі ў клас кампазіцыі В. А. Залатарова.

«Трагические события сентября 1939 г., оккупация Польши, коренным образом изменили судьбу Абелиовича, который после летних каникул свое образование по рекомендации Комитета по делам искусств БССР продолжил в Белорусской консерватории, в классе проф. В. А. Золотарева. Здесь крепнут дружеские отношения студентов-варшавян — М. Вайнберга, Г. Вагнера, Э. Тырманд. Здесь Абелиович открывает для себя русскую классическую музыку, белорусский фольклор, становится членом Союза композиторов СССР (1940). Символична дата выпуска Абелиовича — 22 июня 1941 г., начало Великой Отечественной войны, с наступлением которой он попадает служить в г. Горький. Потрясения военных лет оставили неизгладимый след в жизни Абелиовича: к сожалению, он так и не смог увидеть своих родных и близких, ставших жертвами Холокоста (вероятно, они погибли в Виленском гетто)»²⁶.

«Шмат часу аддае ігры на фартэпіяна, хаця на фартэпіянным факультэце ўжо не займаецца. Часта ён звяртаецца за парадай да маладога выкладчыка кансерваторыі, таленавітага піяніста і кампазітара Аляксея Канстанцінавіча Клумава, вучня Г. Нейгаўза. Іх знаёмства перайшло потым у сапраўднае сяброўства, творчае і асабістае» [8].

1940 г. — прыняцце ў Саюз кампазітараў СССР. Кампазітарская дзейнасць: варыяцыі для фартэпіяна, Скрыпічная саната, Уверцюра для сімфанічнага аркестра (дыпломная работа).

²⁴ *Dvuzhlylnaya Inesa. Work of Lev Abeliovich (1912, Vilno — 1985, Minsk) in the history of musical culture of Belarus : reflecting on national self-identification // Principles of Music National Romanticism and Contemporary music. — Vilnius, 2011. — P. 178—183.*

²⁵ Там жа.

²⁶ Там жа.

1941 г. — прызыў у Савецкую Армію: вучоба ў школе артылерыстаў у Горкім, служба ў палкавым ансамблі і аэрагедэзічным атрадзе.

1944—1951 гг. — удасканаленне майстэрства ў Маскоўскай дзяржаўнай кансерваторыі ў класе кампазіцыі прафесара М. Я. Мяскоўскага.

«В июле 1943 г. молодой композитор получает вызов из Москвы: по рекомендации Мясковского он стажировается в его классе. Значительную роль в формировании Абелиовича-композитора сыграл Д. Шостакович, с которым Абелиович сближается благодаря М. Вайнбергу. В 1948 г. выходит постановление “О борьбе против формализма в музыке”; под удар попадает и Мясковский, и Шостакович. В Москве Абелиовича тяготит давление цензуры; и в 1951 г., после смерти Мясковского, композитор вынужден вернуться в Минск. Список произведений, созданных в этот период, обширен и разнообразен: 4 сонаты для скрипки и фортепиано, 2 сонаты для фортепиано, соната для гобоя, сюита для двух роялей, Концерт для фортепиано с оркестром, 10 вариаций на собственную тему, около 40 романсов, песен и дуэтов. Для детей композитор пишет 10 детских пьес (1950) — “Весёлая игра”, “Сказочка”, “Марш”, “Колыбельная”, “Скерцино” и др., созданных на основе собственного педагогического опыта работы в Москве»²⁷.

1951 г. — канчатковы пераезд у Мінск. Творчая сталасць.

«Прыехаўшы ў 1951 г. у Беларусь, Л. Абеліевіч стварыў арыгінальныя раманы на вершы М. Багдановіча, Я. Коласа, М. Танка, Р. Бёрнса, Ф. Цютчавы і інш. Не перапынялася праца і ў жанры песні. У 50-я гады было напісана Фартэпійнае трыа, у якім выступаюць характэрныя для Л. Абеліевіча рысы інтанацыйнага ладу, гарманічнай мовы, фактуры. Відавочнымі былі і поспехі ў вакальных жанрах. Цыклы раманаў на вершы М. Багдановіча і Ф. Цютчавы ўвасабляюць свет чалавечых перажыванняў, вобразы прыроды, філасофскага роздуму. Створаныя ў той час “Беларуская уверцюра”, “Сімфанічныя карціны” і “Гераічная паэма” былі важнымі крокамі на шляху да галоўнага — сімфоніі. Але да яе ён прыйшоў ужо сталым майстрам, напярэдадні свайго пяцідзесяцігоддзя.

<...>

У 60-я гады кампазітар напісаў чатыры сімфоніі. Усе яны маюць філасофскі сэнс, адзначаны глыбокім драматызмам, нават трагедыянасцю, звязаны з вобразамі напружанай барацьбы, складанага жыцця. <...> У сярэдзіне 60-х гадоў з’яўляецца цыкл фартэпійных п’ес «Фрэска № 1», змест якога мае грамадзянскую накіраванасць» [9].

Д. Смольскі: «У Л. М. был свой круг приверженцев-исполнителей, которые оставили записи его вокальных сочинений. Акомпаниатором его вокальных произведений была всегда Лариса Максимова. Фортепианные произведения исполнялись разными ведущими пианистами республики. Так, например, вторую тетрадь Фресок он посвятил Людмиле Малышевой, которая их и играла наряду с первой тетрадью. Он и сам довольно хорошо владел фортепиано, насколько я знаю, он сочинял за инструментом. Это видно по фактуре его фортепианных произведений, они пианистичны. Фортепиано был его любимым инструментом, который просто пронизывал все его творчество»²⁸.

«Творчасць Л. Абеліевіча 70-х гадоў звязана галоўным чынам з жанрамі інструментальнай і вакальнай музыкі. Разам з інструментальнымі мініяцюрамі напісаны санаты (для кларнета, для фартэпіяна), цыкл фартэпійных п’ес “Фрэска № 2”, а таксама Фартэпійны

²⁷ *Dvuzhlylnaya Inesa. Work of Lev Abeliovich.* — P. 178—183.

²⁸ Інтэрв’ю с Д. Б. Смольскім «Памяти Льва Моисеевича Абелиовича, человека большой духовности и нравственности» (Мінск, сакавік 2011 г.) падрыхтавана да друку І. Ф. Двужыльнай.

канцэрт. Шмат увагі надаваў Л. Абеліевіч і жанру раманса, дзе паступова фарміравалася вакальная стылістыка кампазітара.

<...>

Характэрнай асаблівасцю творчасці Л. Абеліевіча 80-х гадоў стала паглыбленне ў сферу вакальнай лірыкі: ён працаваў над другім сшыткам рамансаў на вершы Ф. Цютчава, паэзіяй якога захапляўся на працягу ўсяго жыцця» [9].

«Л. Абелиович кропотливо дорабатывал сочинение вплоть до момента его звукозаписи в студии, о чем красноречиво свидетельствуют воспоминания исполнителей. Одно из них принадлежит О. Кримеру, который совместно с певцом В. Скоробогатовым готовил романсы Абелиовича на сл. Тютчева к фестивалю в Таллинне: “Я окунулся в святая святых творческой лаборатории композитора. Он, как всегда, работал над каждой интонацией, нюансом, наклеивая заплатки на уже не один раз исправленные и снова перечеркнутые такты. Звонил по телефону и предупреждал, что та или иная нота должна быть залигована, иначе при повторении она может помешать раскрыть богатую выразительность интонации тютчевского слова... Такое трепетное отношение к слову помогло проникнуть в суть каждого стиха. Кто-кто, а Абелиович умел вовлечь нас, исполнителей, в творческий процесс и превращать наше с ним общение в праздник совместного творчества (творческого музицирования)”» [4].

Д. Смольскі: «У Л. М. был небольшой круг людей, с которыми он дружил, общался, мог доверять. Очень дружил с Вайнбергом, Вагнером, Эди Тырманд. Больше всех общался с Вайнбергом, с которым встречался в Москве. Вайнберг — композитор высочайшего профессионализма, через него он был знаком и с другими композиторами»²⁹.

«Дружба была проверена не только временем, но и сложными обстоятельствами. Среди этих событий — арест в 1953 году М. Вайнберга, как зятя великого еврейского актера Соломона Михоэлса, руководителя Еврейского антифашистского комитета, погибшего в 1948 г. Композитору были предъявлены обвинения в национализме, и только смерть Сталина прервала на 11-м месяце пребывания Вайнберга в застенках тюрьмы на Лубянке» [6].

Ц. Аліхановаў (аб выкананні ў канцэрте ў Вялікай зале ў Мінску санаты Абеліевіча): «Помню, что я был удивлен, когда он попросил меня после исполнения не вызывать его на сцену. Мне сразу показалось, что у него сложные отношения с композиторским сообществом в Минске и он не хочет “акцентировать” это исполнение. Однако, наряду с этим, я еще яснее понял, что Лев Моисеевич — человек, который не придает значения ничему внешнему, показному. Это еще более укрепило мое впечатление о человеческом облике Абелиовича, которое сложилось у меня в результате общения с ним. Впечатление как от человека, полностью погруженного в творчество и не обращающего внимания на внешние стороны композиторского бытия.

Начать хотя бы с его внешнего вида. По-моему я видел лишь однажды, чтобы на нем был бы одет костюм и рубашка с галстуком. Как правило, он был в какой-нибудь кофте или свитере. Зимой он не носил шапку, а на голове у него была вязаная лыжная шапочка. Он, видимо, не мог позволить себе курить хорошие сигареты, но он курил только “Беломор”. А это было уже в то время, когда люди из “мира искусства” шиковали друг перед другом “уровнем жизни”, покупали машины, электронную аппаратуру. Абелиовича это не интересовало.

²⁹ Інтэрв’ю с Д. Б. Смольскім «Памяти Льва Моисеевича Абелиовича, человека большой духовности и нравственности».

Такое же отношeнне у него было и к своему профессиональному существованию. Ни слова я не слышал от него о почетных званиях, наградах, почестях и т. д. В то время как прочие его коллеги только об этом и говорили, а главное — думали. Мне показалось, что в композиторском сообществе Минска он стоял особняком...» [6].

В. Скарабагатаў: «Мы жили со Львом Моисеевичем в одном подъезде. Во всей его квартире были кровать, стеллажи с книгами и старенькое пианино. Чтобы не докучать соседям, он его “усовершенствовал”: на струны сделал специальные накладки из шерсти. Получался даже не звук, а какое-то легкое, совсем не слышное шуршание» [1].

Г. Гарэлава: «Он жил в угловой однокомнатной “хрущевке”. В Союзе композиторов ему предлагали новую квартиру, но он отказался: мол, не сможет в другом месте работать. Ему действительно ничего не было нужно, кроме возможности заниматься творчеством — в обособленности от других и даже в одиночестве» [1].

Д. Смольскі: «Как композитор, как профессионал, мастер с большой буквы он состоялся только благодаря себе, своему труду, трудолюбию, таланту. Он сам говорил, что только с годами, под 50, он обрел то мастерство, которое позволило ему так глубоко выражать свои эмоции, свои чувства, свои образы. Я считаю, что это один из композиторов старшего поколения, который превосходит свое поколение благодаря своему мастерству, профессионализму» [4].

А. Крымер: «Определяющей чертой творческой личности Абелиовича, по мнению современников, выступает интеллигентность, глубокая порядочность, которая проявлялась в почтительном отношении к людям разного возраста — своим ровесникам и особенно — к молодежи. Свое мнение Абелиович имел о каждом человеке, с которым общался, но беседовал с людьми так, чтобы лишний раз не огорчить их.

<...>

Я не могу забыть, как однажды он подошел ко мне и сказал: “Алик, выучи, пожалуйста, сонату Нины Устиновой и сыграй на пленуме Союза композиторов”. Я в это время готовил его сонату. Зная, что у меня цейтнот со временем, он успокоил меня, сказав, что его соната подождет до следующего мероприятия Союза композиторов. Такая же ситуация повторилась с Галиной Гореловой. Мне снова пришлось перенести исполнение его сонаты на следующую репертуарную комиссию» [4].

«Лев Моисеевич Абелиович, заслуженный деятель искусств БССР (1963), посвятил всю свою жизнь единственной Музе, которая всегда вдохновляла его, — музыке. В 1950—80-е гг. его симфонии, романсы, фортепианные сочинения, произведения для скрипки звучали не только в Беларуси, но и в других регионах необъятного СССР. <...> Он ушел из жизни в 1985-м, когда готовились к записи в исполнении Олега Кримера его фортепианные сочинения — соната «1984» и цикл «Три романтические прелюдии и Тарантелла» [6].

Л. М. Абелі́віч памёр 8 снежня 1985 г. у Мінску ва ўзросце 72 гадоў. Пахаваны ў Мінску.

?

1. Ахарактарызуйце шлях Абелі́віча ў музыку. Якія чалавечыя якасці правіліся пры гэтым?
2. Якім чынам асабісты і творчы лёс кампазітара быў звязаны з лёсам М. Вайнберга, Г. Вагнера, Э. Тьэрманда?
3. Якія асабістыя і творчыя адносіны існавалі паміж Абелі́вічам і кампазітарамі, што працавалі ў Расіі? Творчасць каго з іх паспрыяла фарміраванню яго кампазітарскага аблічча?

Характарыстыка творчасці

Творчасць Льва Абеліевіча адыграла значную ролю ў фарміраванні прыярытэтных пазіцый у музычным мастацтве Беларусі 1940—1980-х гг. Пэральамленне досведу, назапашанага заходнееўрапейскім музычным мастацтвам ХХ ст., актыўнае імкненне запоўніць інфармацыйны вакуум, наладжванне творчых кантактаў з выбітнымі музыкантамі сучаснасці М. Мяскоўскім, Д. Шастаковічам — усё гэта было новым для музычнай культуры Беларусі і ў поўнай меры дэманстравала актыўную творчую пазіцыю Абеліевіча. Як адзначаў піяніст Алег Крымер у сваім інтэрв'ю (Мінск, БДАМ, 2011), «его творчество было визитной карточкой всего самого достойного, принципиального, высокопрофессионального, честного, что происходило в белорусском искусстве... Прожив неимоверно сложную жизнь, Абелиович сумел сохранить свою ярко выраженную индивидуальность, не растерять ее на соблазнительном, более легком пути конформизма».

Сачыняць музыку Абеліевіч пачаў досыць позна. Гэтым абумоўлена паступовая эвалюцыя яго стылю. Актыўны пошук аўтарскага стылю ў ранні перыяд (1939—1953) вызначыў асноўныя прыярытэты ў вобласці жанраў (буйныя цыклічныя жанры: санаты, цыклы п'ес) і музычнай формы (засваенне класіка-рамантычных формаў). Індывідуальны стыль кампазітара сфарміраваўся ў сталы перыяд творчасці (1953—1971): у адшліфаваным выглядзе ён нібы застыў на вышэйшай ступені прафесіяналізму і яркай асабістай інтанацыі. На вяршыні гэтага перыяду з'яўляюцца сімфоніі, санаты, якія былі сугучнымі эпосу. Позні перыяд творчасці (1971—1985) працягвае лінію інтэлектуальнага псіхалагізму — творы адлюстроўваюць прыцягненне кампазітара да сферы камернай музыкі, у якой выявіўся ўплыў неакласічных тэндэнцый: драматызм апавядання змяняецца мудрым філасофскім разважаннем.

Л. М. Абеліевіч не належыў да тыпу кампазітараў-рэфарматараў, што радыкальна пераўтваралі класічныя асновы музычнага мыслення. Менавіта ў нетрах класічнай музычнай сістэмы ён знаходзіў арыгінальныя выразныя сродкі, здольныя захаваць новыя вобразы сучаснасці.

Музыка Абеліевіча — гэта асобны свет, у аснову якога закладзена тонкая псіхалагічная арганізацыя, сістэма мастацкіх, эстэтычных каштоўнасцей, звернутых да сферы духоўнага жыцця чалавека, складанай і шматграннай асобы. Характэрнай рысай творчай індывідуальнасці кампазітара можна лічыць яго сталае прыцягненне да двух тыпаў вобразаў: з аднаго боку, трагедычных, абумоўленых асэнсаваннем драматычных калізій сучаснага свету, з другога — светлых, лірычных ці жанрава-характэрных.

У сваёй творчасці Абеліевіч арыентаваўся на шырокі ахоп з'яў сучаснага яму інтанацыйнага мастацтва. Характэрнай асаблівасцю выступаюць своеасаблівы «гістарызм» мыслення, яго ўменне эксперыментавач з музычна-моўнымі мадэлямі прадстаўнікоў розных стылявых кірункаў (сярод іх Лядаў, Скрабін). Асабліва блізкімі па стылі Абеліевічу сталі М. Мяскоўскі і Д. Шастаковіч — інтэлектуалізмам мыслення, сілай і глыбінёй эмоцый, строгай выверанасцю формы.

Важнай канстантай творчасці Абеліевіча выступае цесная сувязь з беларускім фальклорам. Яна выяўляецца ў творах на ўзроўні як зместу — тэмы роднай зямлі, Другой міравой вайны (напрыклад, фартэпіяныя цыклы «Фрэска № 1» і «Фрэска № 2», асобныя рамансы), так і інтанацыі. Калі для ранніх твораў характэрна цытаванне фальклорных тэм (Уверцюра для сімфанічнага аркестра на беларускія тэмы, Сюіта на тэмы беларускіх народных песень для двух фартэпіяна, дзве поліфанічныя п'есы на беларускія народныя тэмы для фартэпіяна ў чатыры рукі), то ў сачыненнях, напісаных пазней, асобныя

інтанацыйныя элементы фальклорнай тэмы, добра вядомыя на слых, упісваюцца ў кантэкст аўтарскай музыкі. Дадзены прынцып працы з фальклорам быў не новы (Стравінскі, Шыманоўскі, Бартак), аднак у беларускай музыцы Абеліевіч прымяніў яго адным з першых. Паказальнымі ў гэтым сэнсе сталі Трэцяя фартэпіянная саната, Чацвёртая сімфонія.

Музыка Л. Абеліевіча сучасная і арыгінальная і сёння, што падкрэслівае ў згаданым вышэй інтэрв'ю і піяніст Алег Крымер: «Его музыка <...> напалнена романтизмом, глыбокай трывогай, насыщена острыми гармоническими оборотами, изломанными ритмическими рисунками, длинными, бесконечными мелодическими линиями. А как подкупают светлые, лирические эпизоды его музыки! Импровизационность и четкий внутренний пульс. Мощь, огромный накал в высших точках развития музыкального материала и чистота, я бы сказал, беззащитная чистота брамсовского уровня в лирических темах». Гэтыя якасці, верагодна, сталі вызначальнымі ў звароце да музыкі Абеліевіча сучасных выканаўцаў, якія здзяйсняюць запіс яго твораў на аўдыядыскі. Усё часцей вакальныя і камерна-інструментальныя опусы кампазітара ўключаюцца ў педагагічны рэпертуар.

Фартэпіянная творчасць Л. Абеліевіча

Фартэпіяльныя творы Абеліевіча займаюць значнае месца ў беларускай музыцы XX ст.; пры жыцці кампазітара яны выконваліся вядучымі піяністамі Расіі і Беларусі: Т. Аліханавым, В. Шацкім, К. Малышавай, В. Рахленка, А. Крымерам, І. Шумілінай і інш.

На працягу 40 гадоў Л. Абеліевіч звяртаўся да фартэпіянай музыкі: першы твор — Варыяцыі для фартэпіяна створаны ў 1940 г. падчас вучобы ў Беларускай кансерваторыі; апошні — саната «1984» напісана за некалькі месяцаў да смерці. У сваёй творчасці кампазітар выявіў асобую цікавасць да двух жанраў — санаты і сюітнага цыкла.

У творчай спадчыне Л. Абеліевіча 6 фартэпіянных санат; дзве раннія санаты засталіся ў рукапісным варыянце, апошняя (саната «1984») выдадзена ў Германіі да 100-годдзя з дня нараджэння кампазітара.

Ужо ў ранніх санатах выяўляюцца тыя рысы, якія вызначаць характэрныя асаблівасці творчасці кампазітара: інтэлектуальны псіхалагізм, прыярытэт лірыка-трагедычнай вобразнасці, «інфармацыйная насычанасць тэксту» (тэрмін Е. А. Руч'еўскай). *Саната № 1* (1944) уяўляе чатырохчасткавы цыкл, у якім вобразна-кантрастныя часткі змяняюць адна адну. Пазней тэматычны матэрыял санаты кампазітар выкарыстоўваў у іншых творах — санатах № 4 і апошняй, «1984». Вобразны свет *Другой санаты* (1945), таксама чатырохчасткавай, сведчыць аб вялікім уплыве на кампазітара музыкі Шастаковіча. Драматургія цыкла канфліктнага тыпу выбудоўваецца на сутыкненні аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, стварэння і разбурэння. Гарманічная мова санаты адзначана жорсткімі напластаваннямі дысаніруючых сугуччаў; складанай з'яўляецца і рытмічная арганізацыя музычнага матэрыялу. У санаце выяўляецца прынцып монатэматызму. Раннія санаты пазначылі яшчэ адну характэрную рысу кампазітарскага стылю Абеліевіча — зварот да славянскага фальклору: III першых частак санат напісаны ў духу народных лірычных песень, а ў тэмах скерца і фіналаў можна пачуць інтанацыі, характэрныя для танцавальнай народнай музыкі.

Лагічным вянцом фальклорнага рэчышча творчасці Абеліевіча стала *Саната № 3* (1953) — буйнамаштабны твор, у якім кампазітар, адмаўляючыся ад цытавання, стварае свае арыгінальныя тэмы з уключэннем фальклорных інтанацый: яны ўзбагачаюцца храматызмамі, уплятаюцца ў канву складаных метрарытмічных пабудов.

Прынцып сімфанізацыі санаты стане асноватворным і ў лірыка-драматычнай *Санате № 4* (1957), дзе ў якасці другой часткі кампазітар уводзіць раней напісаную

самастойную фартэпіянную п'есу «Канцона». Распрацоўка пранікае ва ўсе часткі формы; у выніку інтэнсіўнага развіцця адбываецца трансфармацыя тэматызму.

Тып лірыка-драматычнай санаты стаў вызначальным і ў двухчасткавай *Санаце № 5* (1960—70-я гг.), у якой выявілася цяга Абеліёвіча да паэмнасці: тэматычная сувязь паміж часткамі (інтанацыйна, метрарытмічна, гарманічна; арачнасць тэматызму), аўтарскія указанні (*аттаса*) пры пераходзе ад адной часткі да другой.

У творчасці Абеліёвіча значнае месца займае і *фартэпіянная сюіта*. Першымі цыклічнымі ўзорамі сталі «Фрэска № 1» (1965) і «Фрэска № 2» (1972), прысвечаныя ваеннай тэматыцы. Сюітнасць стане вызначальнай у фартэпіянай музыцы Абеліёвіча позняга перыяду творчасці: цыкл з 5 п'ес — «У прыцемках», «Скамарохі», Інтэрмецца, «Мяцеліца», «Постлюдыя» (1970); 3 канцэртных эцюды; цыкл «Тры рамантычныя прэлюдыі і Тарантэла» (1982). У іх пераламляюцца нэакласіцысцкія тэндэнцыі. Так, цыкл з 5 п'ес уяўляе серыю замалёвак, розных па змесце, але аб'яднаных інтанацыйна; пабудаваны цыкл па прыцыпле кантрасту (1-я, 3-я, 5-я п'есы — у стрыманым тэмпе, 2-я і 4-я — віртуозныя). У гэтых п'есах выразна выяўляюцца тэндэнцыі, характэрныя для позняй творчасці Л. Абеліёвіча, — медытатыўнасць (у павольных п'есах цыкла), такатнасць (у «Скамарохах»), складаная ладагарманічная мова, арыгінальныя фактурныя знаходкі («каляровыя акордавыя плямы» на вытрыманай педалі; празрыстая фактура, у аснове якой супастаўленне крайніх рэгістраў фартэпіяна), імправізацыйны пачатак і інш. Нярэдка п'есы цыкла выконваюцца адасоблена.

Цыкл фартэпіянных п'ес «Фрэска № 1» (1965)

Значэнне цыкла «Фрэска № 1» у беларускай фартэпіянай музыцы і, у прыватнасці, у творчасці Абеліёвіча вельмі вялікае. Менавіта ў ім сканцэнтраваны асноўныя рысы, паказальныя для творчага вобліку кампазітара 1960-х гг.

Выкананне цыкла, у адрозненні ад шматлікіх фартэпіянных твораў Л. Абеліёвіча, атрымала шырокі грамадскі рэзананс, было высока ацэнена даследчыкамі яшчэ пры жыцці кампазітара. Так, Б. Гарт пісаў: «Войне посвящено одно из капитальных произведений белорусской фортепианной музыки 1960-х гг. — «Фрески» Л. М. Абелиовича, которые по силе художественного воздействия могут выдержать сравнение со многими симфоническими и оперными сочинениями» [3, 104].

Цыкл прысвечаны Мечыславу Вайнбергу, адзінаму блізкаму сябру Абеліёвіча, сакурсніку па Варшаўскай і Беларускай кансерваторыях, які з 1943 г. пражываў у Маскве. Прысвячэнне Вайнбергу ў вызначанай меры адкрывае вобразны свет п'ес цыкла, злучае з тэмай, якая аб'яднала абодвух кампазітараў. Падчас Другой сусветнай вайны сваякі Вайнберга і Абеліёвіча, вязні гета, загінулі. Гэта акалічнасць зрабіла іх досыць замкнёнымі асобамі. Два сваіх знакавых творы Абеліёвіч прысвеець Вайнбергу — Трэцюю сімфонію і цыкл «Фрэска № 1».

Асабістыя пачуцці ваенных гадоў, перажытыя аўтарам «фрэсак», падкрэсліў і А. Друкт: «Война наложила глубокий отпечаток на творческую деятельность Л. М. Абелиовича. Вероятно, с этим связан чрезвычайно высокий уровень трагизма его музыки, возможно, более высокий, чем у какого-либо другого белорусского автора. Трагизм свойственен почти всем сочинениям Абелиовича» [5, 52].

Аспекты зместу, драматургія твора. «Фрэска № 1» — твор праграмны. Назва адсылае ў вобласць жывапісу³⁰ і падкрэслівае манументальнасць задумы, ідэю вечнай памяці пра Халакост.

Цыкл, арганізаваны па прынцыпе «паступовага развіцця» (Т. Шчэрба), складаюць 9 лакальных п'ес. І кожная п'еса выконвае ў ім важную і індывідуальную драматургічную ролю:

№ 1 «Крокі ў начы» (*Allegretto non troppo*) — зыходная кропка, эмацыйная напружанасць высокага ўзроўню;

№ 2 «Уцякач» (*Allegro*) — завязка сюжэтнага апавядання, сфера дзейснага пачатку;

№ 3 «Смутны час» (*Andante molto*) — спыненне дзеяння, трагічнае асэнсаванне таго, што адбываецца (поўнае знішчэнне яўрэйскай нацыі);

№ 4 «Парыў» (*Strepitoso*) — пачуццё пратэсту абумоўлівае аднаўленне сюжэтнай канвы, руху;

№ 5 «Цішыня» (*Andante molto un poco rubato*) — чарговы маналог-адступленне;

№ 6 «Шэсце» (*Tempo di marcia*) — успамін пра калоны нявінных людзей, якія ідуць на немінучую смерць (у лагеры і месцы масавага знішчэння);

№ 7 «Рэквіем» (*Andante*) — сэнсавая кульмінацыя сюжэтнай лініі, узнёслы смутак;

№ 8 Скерца (*Allegro molto*) — свайго роду інтэрмедія, якая адводзіць ад трагедыі, падрыхтоўваючы аптымістычную заключную п'есу;

№ 9 «Здзяйсненне» (*Allegro non troppo molto energico*) — пазітыўнае ўспрыманне асуджэння фашызму сусветнай супольнасцю.

Стылявыя асаблівасці цыкла. Трагедыйнасць зместу цыкла абумовіла выбар экспрэсіўных сродкаў музычнай выразнасці. Ва ўсіх 9 п'есах выкарыстоўваецца агульны інтанацыйны строй, які характарызуецца ламанымі меладычнымі лініямі, частымі хадамі на вострыя дысаніруючыя інтэрвалы (трытон, вялікая секунда, малая наона, павялічаныя і паменшаныя інтэрвалы). Вялікае значэнне для раскрыцця вобразаў мае ў «Фрэсцы № 1» гармонія. Ва ўсіх п'есах кампазітар практычна адмаўляецца ад класічнага тэрцавага прынцыпу пабудовы акордыкі, аддае перавагу яе кварта-трытонаваму складу. Толькі ў асобных невялікіх фрагментах можна знайсці акорды тэрцавай структуры.

Формы кожнай п'есы класічныя: перыяд (№ 5), простая трохчасткавая (№ 1—4, 7, 9), ронда (№ 6, 8). Але абраныя кампазітарам музычныя формы дзякуючы насычанасці тэматызму, недакладнай акрэсленасці раздзелаў і знішчэнню межаў паміж імі падпарадкоўваюцца логіцы скразнага музычнага развіцця. Характэрнай агульнай рысай формаўтварэння ў п'есах цыкла, напісаных у простай трохчасткавай форме, з'яўляецца ўвядзенне ў рэпрызе першапачатковага матэрыялу не з першай, а з другой фразы (напрыклад, № 1).

Фартэпіяны цыкл прадстаўляе твор, цэласнасць якога абумоўлена, як вызначае А. Друкт, шэрагам фактараў:

1) наяўнасцю дзвюх лейтэнтанацый цыкла, у якасці якіх выступаюць:

✓ меладычны ход сыходнай сінкапіраванай тэрцыі. Упершыню гэта інтанацыя з'яўляецца ў канане першага перыяду п'есы № 1, «Крокі ў начы». Прыкметнае месца ёй належыць і ў асноўных тэмах п'ес № 6, 7 і 9;

³⁰ Фрэска — жанр манументальнага жывапісу. Для яе была характэрна асобная тэхналогія вырабу фарбы. За аснову браўся вадзяны састаў з вапнай, мінеральныя і земляныя фарбы, якія не ўступалі ў рэакцыю з вапнай, — охра, умбра. Пасля высыхання вапнавы раствор утвараў плёнку, таму фарбы фрэсак трымаліся добра.

✓ дзве ўзыходныя альбо сыходныя кварты, якія ідуць адна за адной. Меладычны ход з дзвюх узыходных квартаў выяўляецца ў завяршэнні п'ес № 1, 2, 5 і ў развіцці п'ес № 4, 6, 8. Меладычны ход, які складаецца з дзвюх сыходных квартаў, сустракаецца ў пачатковых тэмах п'ес № 2, 4, 8, а таксама ў заканчэнні п'есы № 9;

2) частым выкарыстаннем некаторых рытмаў: своеасаблівым «лейтрытмам» цыкла робіцца пункцірны рытм са сваім зваротам; рытмічна пашыраны варыянт звароту пункціру ляжыць у аснове тэмы п'есы № 3;

3) згладжваннем межаў паміж не толькі асобнымі раздзеламі п'ес, але і самімі п'есамі: п'еса № 4 заканчваецца вытрыманым акордам, які гучыць на працягу пяці тактаў у пачатку п'есы № 5; апошні акорд п'есы № 5 з'яўляецца дамінантай да фа мінору — танальнасці п'есы № 6; Скерца (№ 8) заканчваецца акордам, з якога пачынаецца фінальная п'еса «Здзяйсненне» (№ 9).

Такім чынам, вызначаныя вышэй рысы ўказваюць на жанр сюіты са скразным развіццём. Аднак твор ускладняецца прысутнасцю некаторых іншых формаўтваральных прынцыпаў, якія даследчыкі А. Друкт і Т. Шчэрба разглядаюць з пункту гледжання разгорнутай санатнай формы альбо санатна-сімфанічнага цыкла, падкрэсліваючы тое, што гэтыя аналогіі вельмі ўмоўныя:

Нумар п'есы	Назва п'есы	Санатная форма (А. Друкт)	Санатна-сімфанічны цыкл (Т. Шчэрба)
1	«Крокі ўначы» (сі-бемоль мінор)	Уступ	Пралог
2	«Уцякач» (мі мінор з паніжанай II ступенню, вельмі часта сустракаюцца і паніжаныя V, VI, VII ступені)	ГП	ГП (I частка)
3	«Смутны час» (сі мінор)	ПП (танальнасць мінорнай дамінанты)	ПП (I частка)
4	«Парыў»	Носіць ярка выяўлены распрацаваны характар	Распрацоўка
5	«Цішыня» (ля мінор)	Пераход да наступнага эпизоду распрацоўкі	Маналог-адступленне
6	«Шэсце» (фа мінор)	Эпізод (другі)	Сэнсавая рэпрыза
7	«Рэквіем» (рэ мінор з паніжанымі II, V ступенямі)	Эпізод (трэці)	II частка
8	Скерца (сі-бемоль мінор)	Чарговы эпізод, які неакладна выпадае з кантэксту і служыць звязкай да рэпрызы-коды	III частка
9	«Здзяйсненне» (Фа мажор з паніжанай і натуральнай III і VI ступенямі)	Рэпрыза-кода	IV частка, фінал

?

1. Як творчасць Абеліевіча ўключаецца ў кантэкст творчасці сучасных яму беларускіх кампазітараў?
2. Параўнайце цыкл «Фрэска № 1» Абеліевіча з цыклам П. Падкавырава «Дваццаць чатыры прэлуды для фартэпіяна» з пункту гледжання вобразаў, драматургіі, музычнай мовы.

Жанр сімфоніі ў творчасці Л. Абеліёвіча

Сімфоніі Л. Абеліёвіча ўпісалі яскравую старонку ў беларускую музыку XX ст. Для яго сімфанічная музыка стала найбольш важным рэчышчам творчых выказванняў. Кампазітар звярнуўся да яе ўжо сталым, сфарміраваным мастаком. Чатыры сімфоніі ствараліся кампазітарам у адносна кароткі перыяд — з 1962 па 1970 г.

Першыя тры сімфоніі Л. Абеліёвіча звязаны асноўнай тэмай яго творчасці, схільнасцю да востраканфліктнай канцэпцыі. Кампазітар паслядоўна распрацоўвае канфліктна-драматычны тып сімфанізму, аднак у кожным наступным творы ён раскрываецца больш стала, паглыблена, абвострана. У гэтых творах увасабляецца жорстка антаганізм дзвюх сіл, двух супрацьлеглых пачаткаў, дзвюх груп тэм. Для развіцця галоўных партый характэрна пераасэнсаванне тэматызму, вырашчванне ўнутры галоўнай тэмы на адзінай тэматычнай аснове вобразаў-антыподаў. Асновай такіх пераўтварэнняў становіцца шматсастаўнасць тэматызму, уключэнне ў тэму інтанацыйна, рытмічна і ладава рознахарактарных элементаў. Індывідуальна лірыка Л. Абеліёвіча, якая атрымала ўвасабленне ў тэмах III і павольных частак сімфоній. Скрозь прызму роздуму праходзіць сплаў жыццёвых уражанняў, што ўтвараюцца рэтраспектыўна, — пачуццё прыгожага, радасць, смутак, трывога. Тры сімфоніі вызначаюцца цэласнасцю задумы, маналітнасцю, што абумоўлена інтанацыйнымі сувязямі найважнейшых тэм, эмацыйнай блізкасцю частак цыкла.

Некалькі асобна стаіць Чацвёртая сімфонія (1970) Л. Абеліёвіча з нехарактэрным для кампазітара зваротам да лірыка-жанравага тыпу сімфанізму, які стаў вызначальным у беларускім музычным мастацтве 1920—1930-х гг. (творы Чуркіна, Аладава, Камінскага). Камерная па характары трохчасткавая сімфонія Абеліёвіча, дзе дынамічныя крайнія часткі апраўляюць лірычнае інтэрмецца, напоўнена скерцознымі, песенна-лірычнымі, сузіральнымі тэмамі ў народным духу.

Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор у 4 частках для сімфанічнага аркестра (1967)

Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор — адзін са знакавых твораў кампазітара. Яна стала вынікам працы ў рэчышчы лірыка-драматычнага тыпу сімфанізму; у ёй ярка выяўлена філасофская канцэпцыя аўтара. Значнасць сімфоніі адзначыў Рыгор Шырма, які ў гады стварэння твора быў старшынёй Саюза кампазітараў БССР. У 1968 г. ён прапанаваў кандыдатуру Абеліёвіча на атрыманне Дзяржаўнай прэміі менавіта за Трэцюю сімфонію.

У творчай біяграфіі кампазітара нешматлікія творы можна назваць аўтабіяграфічнымі. Трэцяя сімфонія, як і прысвечаны М. Вайнбергу цыкл «Фрэска № 1», — адзін з іх. У кодзе фіналу гэтай лірыка-трагедычнай сімфоніі на ўзроўні цытавання Абеліёвіч уводзіць знакамітую беларускую народную песню «Перапёлка». Вобраз перапёлкі, непераборлівай шэрай птушкі, якая ўмее прыстасавацца да любых умоў, выступае этнасімвалам беларускай культуры. Зразумець задуму кампазітара, які цытуе тэму народнай песні, магчыма, толькі ведаючы агульную канцэпцыю сімфоніі.

Драматургія чатырохчасткавай сімфоніі нетрадыцыйная, суадносіны частак і іх ролі можна трактаваць так:

- I частка — пралог, маналог-асэнсаванне;
- II частка — гратэскавае скерца, увасабленне жорсткага асяроддзя;
- III частка — свет роздумаў і суб'ектыўных перажыванняў;
- IV частка — цэнтральная частка цыкла, кульмінацыя і трагічная развязка.

I частка (Larghetto, сі-бемоль мінор, складаная трохчасткавая форма) выступае ў ролі зачыну-разважання, які адводзіць ад мітусні будняў. Асноўны вобраз экспануе суровая тэма ў трох кларнетаў, фонам да якой гучаць адрывістыя акорды струнных-пічыката, ксілафона і арфы:

Л. Абеліёвіч. Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор. I ч., 1-я тэма

Larghetto (♩ = 63)



Яна выткана з асобных фраз з ярка выяўленым матывам стогну. Пры кожным наступным правядзенні з асобным супраціўленнем пашыраецца дыяпазон аркестравага гучання. Суровы каларыт падкрэсліваюць ладагарманічныя сродкі танальнасці сі-бемоль мінор з нізкімі ступенямі. Кантраст уяўляе другая тэма часткі — стрымана-лірычная, далікатная; яна гучыць у скрыпак (ц. 1):

Л. Абеліёвіч. Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор. I ч., 2-я тэма



Тэматычныя пераўтварэнні асноўнай тэмы ў сярэдняй частцы абвастраюць яе драматычныя рысы, прыводзяць да напружанай кульмінацыі (ц. 6). Яна змяняецца чарадой інструментальных рэчытатываў у партыі драўляных духавых інструментаў. Так пачынаецца вар'іраваная рэпрыза, якая вяртае асноўныя тэмы ў змененым выглядзе (ц. 7).

II частка (Vivace, до мінор) — скерца, па сутнасці, з'яўляецца антытэзай музыцы папярэдняй часткі. Гэта адлюстраванне аб'ектыўнага свету — жорсткага, аўтарытарнага. Але такім ён выступае не адразу. Сухаватая графічная тэма вырастае з актыўнай квартавай папеўкі ў фагота, крыху пазней — у габоя і спачатку ўспрымаецца як шматкроць паўтараемая дзіцячая дражнілка:

Л. Абеліёвіч. Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор. II ч.



Сваімі інтанацыямі яна нагадвае тэму беларускай полькі «Юрчка». Але дынамічнае развіццё ўсё далей адводзіць яе ад пачатковага вобраза. Паскарэнне тэмпу, зрушэнне рытмічных акцэнтаў, увод жорсткага гучання групы ўдарных інструментаў кардынальна змяняюць вобраз, паказваючы выварат жыцця. Падчас вар'іраванага развіцця асноўная тэма скерца нагадвае струмень, яна абрастае шматлікімі матывамі, нясе негатыўную энергетыку,

якую, мабыць, стрымаць не можа ніхто. Аднак хутка, на працягу некалькіх секунд, гэты вобраз знікае, раствараючыся ў кароткіх гуках флейт на *pp*.

III частка (Adagio, соль мінор, чатырохгалосная fuga). Псіхалагічна-тонкая музыка часткі — гэта суб'ектыўнае асэнсаванне таго, што адбываецца вакол. Па характары гучання яна выклікае аналогіі з фугай I часткі «Музыкі для струнных, ударных і чалесты» Б. Бартака. Інтанацыйна тэма фугі вырасла з лірычнай тэмы I часткі сімфоніі. Кручэнне гукаў вакол апорнага тону падобна дакучлівай думцы, інтанацыя пытання акрэсліваецца выразным матывам — узыходны рух мелодыі на паменшаную квінту завяршаецца секундавым зваротам:

Л. Абеліевіч. Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор. III ч.



Інтэнсіўнае інтанацыйнае развіццё тэмы кампенсуецца статывкай яе рытмічнага афармлення, настойлівым паўторам аднаго, досыць складанага рытмічнага малюнка. У канцы фугі вяртаецца тэма скерца, якая апыраджае падзеі фіналу сімфоніі.

IV частка (Allegro molto, сі мінор, санатная форма з кодай-эпілогам) з'яўляецца цэнтральнай у сімфоніі (пачынаецца *attaca*). У фінале працэс развіцця настолькі інтэнсіўны, што вырашэнне калізій сімфоніі і не прадбачыцца. З кароткіх інтанацый будуюцца тэма ГП, якая нагадвае пра трагічныя старонкі сімфоніі № 11 «1905» Д. Шастаковіча (2-я частка, распрацоўка тэмы «Гой ты, царь наш бацюшка»). Кароткія фразы, якія акцэнтуюць інтанацыю пытання, апялююць да драматычнага скерца:

Л. Абеліевіч. Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор. IV ч., ГП

Allegro molto



ПП (ц. 6), для якой абраны далёкі до-мінор, акрэслівае жанр марша:

Л. Абеліевіч. Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор. IV ч., ПП



Грані раздзелаў фіналу зліваюцца, усё падпарадкавана адзінаму парыву. Наступленне распрацоўкі пазначана тэмай-плачам, якая ўзнікае ў саліруючага габоя (ц. 8):

Л. Абеліевіч. Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор. IV ч., тэма з распрацоўкі



У актаўнай дубліроўцы яе паўтараюць флейты і кларнеты, затым труба; рух і напружанне думкі расце з кожным тактам музыкі.

Напружанае гучанне здымаецца толькі ў рэпрызе. Ці можна спыніць рух напеву кларнета і валторны, якая ўступіла з ім у дыялог (ц. 19)? Дзіўны зыход экспрэсіўнага напалу: у фагота гучыць тэма «Перапёлачкі», але характэрна ласкавага, пыгальнага канчатка фраз у ёй няма. Такое гучанне народнай песні, дакладней, яе пачатковай фразы, дапускае самыя розныя тлумачэнні.

Эпілог — *Andante* (ц. 20) — адхіляе дзеянне, пераносіць яго ў сферу перажытага. У мерным руху разгортваецца маналог англійскага ражка, асобныя фразы якога падхопліваюць аркестравыя групы. У ціхім гучанні заміраюць заключныя такты сімфоніі.

Такім чынам, канфліктны пачатак у сімфоніі развіваецца паступова: у I і II частках ён як бы на адлегласці, III частка становіцца маналагам-адступленнем, у IV адбываецца непасрэднае сутыкненне вобразаў першых дзвюх частак сімфоніі. У сувязі з гэтым музыказнаўца Л. Волкава прапануе разглядаць усю сімфонію як «вялікую санатную форму», у якой:

I і II часткі — разгорнутая экспазіцыя антаганістычных вобразаў;

III і IV часткі (да рэпрызы) — распрацоўка;

рэпрыза IV часткі — рэпрыза-кода санатнай формы, выконвае функцыю пасляслоўя.

?

1. Чаму, на ваш погляд, менавіта сімфанічная музыка стала найбольш важным рэчышчам творчых выказванняў Абеліевіча?
2. Ці можна правесці паралелі паміж сімфанічнай творчасцю беларускага кампазітара і Д. Шостаковіча? Абгрунтуйце свае вывады.



Літаратура для чытання

1. *Бунцэвіч, Н.* Праз адзіноту да адзінай вернай ноты / Н. Бунцэвіч // *Культура*. — 2007. — № 16.
2. *Волкова, Л. А.* Третья симфония Л. Абелиовича / Л. Волкова // *Белорусская музыка второй половины XX века : учеб. пособие / сост. К. И. Степанцевич; под ред. Г. С. Глущенко, К. И. Степанцевич*. — Минск, 2009. — С. 276—281.
3. *Гарт, Б.* «Фрески» Абелиовича / Б. Гарт // *Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики : сб. ст.* — Л., 1973. — С. 104—107.
4. *Двужыльная, І. Ф.* Лев Моисеевич Абелиович в воспоминаниях современников (в преддверии 100-летия со дня рождения) / И. Ф. Двужыльная // *Музычная культура на скрыжаванні эпох : навук. працы Бел. дзярж. акадэміі музыкі*. — Вып. 26. — Серыя 1 : *Беларуская музычная культура*. — Минск, 2011. — С. 239—250.
5. *Друкт, А.* Фортепианный цикл Абелиовича «Фреска № 1» : к проблеме единства цикла / А. Друкт // *Белорусская музыка : сб. ст.* — Вып. 3. — Минск, 1978. — С. 50—61.
6. *Ковшик, С. В., Двужыльная, І. Ф.* Интервью, которого не было [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://mishpoha.org/n29/29a24.php>.
7. *Калеснікава, Н. А.* Аб народна-нацыянальнай аснове Чацвёртай сімфоніі Л. Абеліевіча / Н. А. Калеснікава // *Беларуская музыка : зб. арт.* — Мінск, 1977. — Вып. 2. — С. 51—71.
8. *Калеснікава, Н. А.* Леў Абеліевіч / Н. А. Калеснікава. — Мінск, 1970.
9. *Мдзівані, Т. Г.* Леў Абеліевіч / Т. Г. Мдзівані, Р. І. Сергіенка // *Кампазітары Беларусі*. — Мінск, 1997. — С. 16—21.

Генрых Матусавіч Вагнер (1922, Жырардаў, Польшча — 2000, Мінск)



Член Саюза кампазітараў БССР (1949),

прафесар Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (1988),

*заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1963),
народны артыст БССР (1988),*

лаўрэат прэміі Ленінскага камсамола БССР (1976).

Асноўныя творы

Сцэнічныя творы:

оперы:

- «Сцежкаю жыцця», лібрэта А. Вярцінскага, С. Штэйна па матывах аповесці В. Быкава «Воўчая згряя» (1977);
- тэлеопера «Ранак», лібрэта Я. Шабана па матывах паэмы А. Куляшова «Песня аб слаўным паходзе» (1967);

балеты:

- «Падстаўная нявеста», лібрэта Я. Рамановіча (1958);
- «Святло і цені», лібрэта М. Алтухова паводле аповесці П. Броўкі «Калі зліваюцца рэкі» (1962);
- «Пасля балю», лібрэта А. Дадзішкіліяні па матывах апавядання Л. Талстога «После бала» (1967).

Вакальна-інструментальныя творы:

- араторыя «Зоры Кастрычніка» для дзіцячага хору, чытальніка і саліста, словы А. Вольскага (1978);
- сюіты: «Маладзёжная» для салістаў, хору і сімфанічнага аркестра, словы К. Кірэенкі, А. Астапенкі, А. Дзеружынскага (1954); «Прызначне Радзіме» для хору і сімфанічнага аркестра, словы С. Грахоўскага (1978);
- паэмы: «Героям Брэста» для мецца-сапрана, чытальніка, хору і сімфанічнага аркестра, словы Р. Барадуліна (1975); «Чытаючы Васіля Быкава» для сімфанічнага аркестра, мецца-сапрана і дзіцячага голасу (1989).

Аркестравыя творы:

для сімфанічнага аркестра:

- сімфоніі: № 1 (1970), № 3 «Памяці нашых матуль» для барытона, дзіцячага хору і аркестра, словы Н. Гілевіча (1992), № 4 для аркестра і народнага хору (1995);

- сюіты: «Сімфанічная» (1957); «Вечна жывыя» для жаночага хору без слоў і сімфанічнага аркестра (1959); з балетаў «Падстаўная нявеста» (1958), «Святло і цені» (1964), «Пасля балю» (1971);
- канцэрты: для фартэпіяна з аркестрам (№ 1, 1964; № 2, 1977; № 3 «Юнацкі», 1986); для скрыпкі з аркестрам (1985), Фантазія для скрыпкі з аркестрам (1956); для віяланчэлі з аркестрам (1975); для кларнета з аркестрам (1983); № 4 для двух фартэпіяна з аркестрам (1988); для аркестра (1991);

для камернага аркестра:

- Сімфонія № 2 (1972);

для аркестра беларускіх народных інструментаў:

- Канцэртна для фартэпіяна з аркестрам (1952);
- Канцэрт-фантазія для фартэпіяна з аркестрам (1981);
- Канцэрт для цымбалаў з аркестрам (1987).

Камерна-інструментальныя творы:

- для скрыпкі і фартэпіяна: праграмныя п'есы, у тым ліку зборнікі «Ступенькі» (Мінск, 1978), «Юныі скрыпач» (Мінск, 1984); Фантазія на іспанскія тэмы (1993), «Паэма» (1995);
- для віяланчэлі і фартэпіяна: 2 прэлюдыі (1979), 2 п'есы (1982);
- для цымбалаў і фартэпіяна: Скерца (1948), Напеў, Скерцына (1973);
- для драўляных духавых інструментаў: зборнік п'ес «Жалейка» (Мінск, 1976);
- для фартэпіяна: Санаціна (1953), Варыяцыі на беларускую тэму (1962), «Дзіцячы альбом» (1-ы — 1973, 2-і — 1981), праграмныя пьесы і інш.;
- Фартэпіянае трыа (1950);
- Канцэртна для габоі і інструментальнага ансамбля (1984).

Вакальныя творы:

хараваыя творы, рамансы на вершы Э. Агняцвет, Г. Бураўкіна, А. Вольскага, С. Грахоўскага, А. Русака, А. Ставэра; хараваыя і вакальныя апрацоўкі беларускіх, польскіх, рускіх народных песень.

Прыкладная музыка:

музыка да драматычных і тэлеспектакляў, кінафільмаў («Генерал Пуца», «Зіма», «Расвет», «Полонез Огинского» і інш.).

Асноўныя даты жыцця і творчасці

Г. М. Вагнер нарадзіўся 2 ліпеня 1922 г. у Жырардаве недалёка ад Варшавы (Польшча) у сям'і служачага. Першыя музычныя заняткі.

«Отец был известным в любительских кругах скрипачом, мать, как принято в приличных семьях, вела хозяйство, воспитывала детей. Склонного к музыке Генриха навещал учитель. Предвоенная Варшава была хоть и восточной, но все же — Европой; живущие там имели отношение к всемирным процессам в области искусства. Не этим ли объясняется отменная эрудиция будущего белорусского композитора» [9].

1933 г. — паступленне ў Варшаўскі музычны інстытут імя С. Манюшкі.

1936 г. — пачатак навучання ў Варшаўскай кансерваторыі ў класе фартэпіяна З. Джавецкага.

«<...> некалькі студэнтаў кансерваторыі уехалі на каникулы в летний лагерь, в восточные районы Польши. 1 сентября услышали по радио, что немцы начали войну. Генрих срочно позвонил домой — каким-то чудом связь еще работала. Родные сказали, что Варшаву бомбят, город горит, и заклинали ни в коем случае не возвращаться! Любимые голоса он слышал последний раз в жизни...

<...>

А четверо варшавян, студентов-музыкантов, уходя от войны, двигались на восток, на встречу Красной Армии. Кроме Вагнера, еще двое из них стали известными белорусскими композиторами — Лев Абелиович и Эдди Тырманд, а четвертый, Мэтэк, — московским. Это М. Вайнберг. Одно время работали под Барановичами на лесопилке. <...> Однажды Генрих нашел в клубе старенькое пианино. Услышав его игру, начальник охраны направил Вагнера в Минск» [9].

1939 г. — вымушаны пераезд у Мінск пасля акупацыі Польшчы немцамі. Вучоба ў Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі па класу фартэпіяна.

«Молодого пианиста и трех его коллег, которые не имели никакого гражданства, одели, накормили, поселили в Минске, в интернате по улице Лодочной, зачислив доучиваться в Белорусскую консерваторию; Генриха — в класс профессора-пианиста Григория Ильича Шершевского. Молодой студент одновременно стал работать аккомпаниатором в филармонии — о, как скоро это поможет ему в жизни! Но не судьба была учиться: после года в стенах консерватории — снова война. Из пылающего Минска девятнадцатилетний пианист-недоучка пешком ушел на Москву» [9].

1941 г. — эвакуацыя ў Таджыкістан, у Душанбэ. Першыя творы — песні «Калыханка», «Студэнцкі вальс» на вершы Л. Уцёсава.

«В Саратове сошлись артисты Московской и Белорусской филармоний. В Белорусской работал чудесный певец, баритон Николай Пигулевский, с которым Генрих подружился и связал творческую судьбу. Направились в Душанбе. Там артистов перетасовали с труппой Театра сатиры, образовав 1-й Фронтовой театр, который состоял из нескольких бригад. Художественный руководитель вновь созданного театра уже известный артист Георгий Менглет предупредил Генриха: “Как будете аккомпанировать? На передовой нет не то что рояля, даже пианино. Мы же его туда с собой не повезем”. “Дайте мне аккордеон и неделю времени», — заявил Вагнер. Через несколько дней он аккомпанировал артистам разных жанров — был еще и гибким “слухачом”. Способности заметили, и его назначили руководителем музыкальной части Фронтowego театра.

<...> “Котчик Вагнер”, как его, всеобщего любимца, звали в театре, выступал как аккомпаниатор и солист-аккордеонист перед известными военными, которым в будущем уготовано было стать маршалами Победы: Г. Жуковым, И. Коневым, К. Рокоссовским» [9].

«В составе театральной труппы были актеры разных национальностей, постановщиком программы выступал знаменитый кинорежиссер Сергей Юткевич, оформителем — не менее известный Николай Акимов, а сценарии писали популярные сатирики Борис Ласкин и Николай Рожков. В годы войны площадками фронтowego театра становились амбары, полуразрушенные избы, лесные поляны. Георгий Менглет вспоминает: “Трагедий было много. На наших глазах погибла труппа музыкального театра Немировича-Данченко: мы повстречались, разбегались, а через минуту их не стало”.

<...> Каждый из участников театра на всю жизнь пронес память о концерте для тяжело-раненых, умирающих. “Мы хотели отказаться, но майор Караулов, сопровождающий театр

на передовой, сказал, что приказы на войне не обсуждают. И вот мы играем — шутки, музыка. На лицах бойцов появилось что-то наподобие улыбки. Они уже не кричали от боли, а шептали “спасибо, ура”. Я тогда понял, каким великим делом мы занимаемся: искусство тоже может совершить своего рода подвиг”, — вспоминал Георгий Менглет.

<...> На концертах молодой музыкант исполнял фантазии на темы известных произведений. Под его аккомпанемент звучали и любимые фронтовиками лирические песни — “Землянка”, “Синий платочек”. Здесь, на фронте, Генрих Вагнер написал и свою первую песню» [5].

1945 г. — вяртанне ў Мінск, працяг вучобы на фартэпійным факультэце Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі.

«Вагнер в третий раз начал учебу в консерватории, на этот раз удачно. Занимался у того же профессора Шершевского (каждое 1 января, до самой смерти учителя, поздравлял того с Новым годом). Спал студент-переросток в учебном классе под роялем: проснувшись, шел в уборную помыться, потом возвращался в свой же класс, но уже с целью обучения.

<...> Когда уже в 60-е годы он посетил родину, то возле отстроенной Варшавы без труда нашел свой Жирардув, домик по улице Электоральной. Но там жили чужие люди. Старая соседка узнала Генриха... С болью она рассказала, что вся семья Вагнеров — отец, мать, сестра — отправлена в Освенцим. Дымом взошли на небеса скромные трудолюбивые люди. И фотография родителей, которую Генрих взял с собой тогда, в 1939-м, выглядит сегодня необъяснимым чудом...» [9].

1948—1954 гг. — вучоба на кампазітарскім факультэце ў класе А. В. Багатырова; дыпломная работа — «Маладзёжная сюіта» для салістаў, хору і аркестра. Жаницьба на Тацяне Міхайлаўне Ржецкай.

«Тяга к искусству часто приводила бесприютного композитора в театр. На сцене Купаловского он заметил красивую артистку, узнал от своей знакомой артистки Стефании Станюты, что мать Татьяны — артистка Лидия Ржецкая, ее отчим — артист Леонид Рахленко. Станюта познакомила Генриха с Таней, и родилась семья; вскоре в доме зазвучали детские голоса — Юрия и Галины (музыкант, в прошлом руководитель Оперного театра). Татьяна Михайловна долгие годы была главным режиссером детских передач на радио» [9].

1960-я гг. — пачатак працы на кафедры музыкі ў Беларускам педагагічным універсітэце імя М. Танка (клас фартэпіяна; у далейшым — прафесар).

«Когда жизненные неурядицы успокоились, начался у Генриха Матусовича самый плодотворный период творчества: опера “Тропой жизни”, балеты “Подставная невеста”, “Свет и тени”, “После бала” (два последних и опера шли в Москве на сцене Большого театра), музыка к спектаклям и фильмам, оратория и — изредка — песни; выступления в качестве солиста с симфоническим оркестром — исполнял, как и великий Рахманинов, свои фортепианные концерты. Более трех десятилетий вел он класс фортепиано в Белорусском государственном педагогическом университете им. М. Танка, стал там профессором. Сегодня благодарное учебное заведение организовало конкурс исполнителей имени Генриха Вагнера» [9].

1970-я гг. — пасада адказнага сакратара праўлення Саюза кампазітараў БССР. Зварот да сімфанічнай музыкі (Першая і Другая сімфоніі). Стварэнне оперы «Сцежкай жыцця».

«У оперы “Сцежкай жыцця” па матывах аповесці В. Быкава “Воўчая зграя” Г. Вагнер зноў вярнуўся да драматычных падзей ваенных гадоў. Опера з поспехам прагучала на сцэне Вялікага тэатра ў Маскве ў час гастролі ў Беларускага тэатра оперы і балета. У шматлікіх рэцэнзіях, у тым ліку і ў цэнтральнай прэсе, адзначаўся сур’ёзны

ўклад кампазітара ў музычна-сцэнічнае рашэнне ваеннай тэмы, асаблівасці якога — ва ўстанаўленні непарыўнай сувязі мінулага з сучасным» [2].

1990-я гг. — новы зварот да жанру сімфоніі (Трэцяя і Чацвёртая сімфоніі); Канцэрт для аркестра.

Г. М. Вагнер памёр у 2000 г. у Мінску ва ўзросце 78 гадоў. Пахаваны ў Мінску.

?

1. Якім чынам атмасфера, у якой рос будучы кампазітар, садзейнічала фарміраванню яго творчай натуры?
2. Пералічыце творы Вагнера, якія ўздываюць тэмы, звязаныя з яго асабістым жыццём.

Характарыстыка творчасці

Творчы шлях Генрыха Вагнера працягваўся больш за 40 гадоў; кампазітар абапіраўся на класічную спадчыну і вопыт буйных майстроў XX ст., у першую чаргу Пракоф'ева, Бартака, Стравінскага.

Мастака хвалявалі розныя з'явы сучаснага жыцця і памяць пра мінулае, якому прысвечаны шэраг твораў: опера «Сцежкаю жыцця», сімфанічная паэма «Вечна жывыя». Многія старонкі музыкі Г. Вагнера звязаны з лірыкай, маляўнічым пейзажам, спакойным сузіраннем; мастацкаму свету кампазітара таксама ўласцівы гумар, іронія, сарказм. Супрацоўніцтва з беларускімі тэатрамі, кіно, радыё і тэлебачаннем спрыяла звароту яго да вострай публіцыстыкі і вадэвілю, гераічнай партызанскай хроніцы і лялечнай казцы — але, да якіх бы тэм ні дакранаўся Вагнер, у музычным выказванні кампазітара заўсёды ёсць месца жыццелюбіваму, светламу пачатку.

У прыродзе вобразнага мыслення кампазітара закладзена тэатральнасць, і таму натуральна, што значную частку яго творчасці складаюць менавіта тэатральныя творы: тры балеты, тэлеопера, музыка да драматычных, радыё- і тэлеспектакляў. Тэатральная музыка Вагнера імпульсіўная, дэкаратыўная, кантрасны станаў у ёй рэльефныя. Такі яе дынамізм абумоўлены тэатральнай гукапластычнай лексікай. Нярэдка вядучым меладычным элементам тэматызму становіцца так званая інтанацыя — «жэст»: своеасаблівы спляў гукавога руху, інструментальнай дэкламацыі і танцавальнай маторыкі.

Тэатральная музыка аказала істотны ўплыў на інструментальныя творы. Пра гэта сведчаць 4 сімфоніі кампазітара, інструментальныя канцэрты, сімфанічныя паэмы, сюіты. Праца над паэмай «Вечна жывыя» ўв'язвала Вагнера ў кола драматычнага сімфанізму Д. Шамакавіча, прадэманстравалішы не толькі вызначаную залежнасць ад мастацкіх адкрыццяў вялікага майстра, але і ўласную творчую ініцыятыву. Услед за паэмай з'явіліся творы, якія адлюстроўваюць радасць жыцця — «Святочная ўверцюра» (1960), сюіта «Піянерскія малюначкі» (1961). Вобразная сфера яго сімфанічнай музыкі рэзка падзялілася на два полюсы, яна насычана «святлом і ценямі» жыцця.

Значную ролю ў творчасці Г. Вагнера займаў фальклор — беларускі, польскі, украінскі, румынскі. Фальклорная стылістыка вызначыла вобразны лад і кампазіцыю шэрага яго твораў (напрыклад, «Беларускай сюіты», Фантазіі для скрыпкі з аркестрам, фартэпіянных канцэртаў).

Балет «Святло і цені» ў 3 дзеях (1962)
(лібрэта М. Алтухова па раману П. Броўкі «Калі зліваюцца рэкі»)

Значэнне балета, гісторыя стварэння. Балет у творчасці Вагнера заняў адмысловае месца. У кароткі перыяд кампазітарам былі напісаны тры сцэнічныя творы, у якіх выявіўся яго яркі стыль, — «Падстаўная нявеста» (1958, лібрэта Я. Рамановіча), «Святло і цені» (1962, лібрэта М. Алтухова), «Пасля балю» (1967, лібрэта А. Дадзішкіліяні).

Першая пастаноўка балета «Святло і цені» адбылася ў 1963 г. у Беларускам дзяржаўным оперным тэатры (балетмайстар А. Андрэеў, дырыжор Л. Любімаў, мастак Е. Чамадураў) і адыграла значную ролю ў яго рэпертуарнай палітыцы. Спектакль адлюстрававу спробу ўвасаблення на балетнай сцэне тэмы, сучаснай для 1960-х гг. і актуальнай сёння, — барацьбы з рэлігійным сектанцтвам, супрацьпастаўлення яму каханьня маладых людзей.

Балет быў паказаны на гастролях калектыву ў Маскве і названы крытыкай адным з лепшых савецкіх спектакляў.

Літаратурная першакрыніца. Лібрэта. Літаратурнай першакрыніцай балета выступіў раман беларускага класіка Пятруся Броўкі (1905—1980) «Калі зліваюцца рэкі», які з’явіўся ў савецкай літаратуры ў 1957 г. і быў адзначаны Літаратурнай прэміяй імя Якуба Коласа. Твор прысвечаны адной з найважнейшых тэм таго часу — сяброўству народаў Савецкага Саюза. У аснову рамана пакладзена рэальная падзея — будаўніцтва сельскай міжкалгаснай гідраэлектрастанцыі «Дружба народаў» на возеры Дрысвяты ў Браслаўскім раёне, дзе сыходзіліся межы трох рэспублік — Беларусі, Літвы і Латвіі.

У рамане паказаны старонкі з жыцця працоўнага сялянства, узаемаадносін людзей, іх псіхалогія і побыт. Аўтар стварыў шэраг яркіх, запамінальных вобразаў, сярод іх сялянская дзяўчына Анежка, яе бацька, які ўваходзіць у рэлігійную секту, і сябра Анежкі Алесь.

Літаратурная першакрыніца падверглася значнай творчай пераапрацоўцы:

- ✓ узмацнена лірычная лінія ўзаемаадносін Анежкі і Алеся;
- ✓ з’явіліся новыя сюжэтныя матывы, сцэны і персанажы (напрыклад, Жанчына ў чорным, сцэна оргіі фанатыкаў).

У выніку больш ярка стала гучаць асноўная ідэя твора — барацьба з рэлігійным сектанствам. Галоўная гераіня балета — Анежка, пад уплывам бацькі яна аказваецца ў секце. Але каханне Алеся, яго настойлівасць у супраціўленні сектантам дапамагаюць Анежцы знайсці сяброў сярод моладзі.

Сюжэт балета³¹.

Уступ.

I дзея. Будаўніцтва электрастанцыі:

№ 1 — танец дружбы; № 2 — латвійскі танец; № 3 — уступ і танец Сяргея; рускі танец; № 4 — выхад Алеся і маладзёжны танец; № 5 — літоўскі танец; № 6 — выхад Анежкі; № 7 — варыяцыя Анежкі; № 8 — танец Марты; № 9 — карагод; № 10 — адажыя; № 11 — з’яўленне бацькі Анежкі; № 12 — сцэна і варыяцыя Анежкі; № 13 — фінальны танец.

II дзея. У доме сектантаў:

№ 13 — збор сектантаў; № 14 — танец Жанчыны ў чорным; № 15 — прыход бацькі і Анежкі; № 16 — танец Анежкі і Жанчыны ў чорным; № 17 — маналог Анежкі ў распачы; № 18 — танец сектантаў; № 19 — успамін Анежкі і з’яўленне Алеся, оргія фанатыкаў.

³¹ Пералік нумароў прыводзіцца па рукапісе клавіра балета «Святло і цені».

III дзея:

№ 20 — выхад моладзі, адажыя; № 21 — прыход Марты і сцэна змовы, сцэна Анежкі і Алеся; № 22 — з'яўленне Жанчыны ў чорным; № 23 — з'яўленне бацькі; № 24 — танец Жанчыны ў чорным; № 25 — сцэна і танец помсты; № 26 — вяртанне Анежкі і Алеся; № 27 — сцэна Алеся і бацькі Анежкі; № 28 — пратэст Анежкі; № 29 — сцэна Анежкі і бацькі (бацька ўпрошвае Анежку застацца з сектантамі); № 30 — сутычка Алеся і напад на Анежку; № 31 — бацька раніць Анежку; № 32 — сцэна моладзі, якая збеглася на здарэнне; № 33 — фінал, беларускі танец.

Сюжэт балета развіваецца па лініі драматычнага нагнятання, узмацнення эмацыянай экспрэсіі:

I акт — экспазіцыя асноўных дзеючых асоб;

II акт — напружаная распрацоўка драмы з нарастаннем канфлікту і кульмінацыяй;

III акт — развязка, сутыкненне Алеся з бацькам Анежкі, сцэна нападу, вяртанне герані ў маладзёжнае асяроддзе.

Музычная драматургія балета канфліктная, у яе аснову пакладзена супастаўленне:

з аднаго боку, «святла» (станоўчых персанажаў): Анежкі, Алеся, іх сяброў. Яны абмаляваны часцей за ўсё кантыленнымі мелодыямі лірычнага ці драматычнага плана. Для характарыстыкі моладзі выкарыстоўваюцца песенныя, жанравыя тэмы, народныя танцы;

з другога — «ценяў» (адмоўных персанажаў): секантаў, бацькі Анежкі, Жанчыны ў чорным. Яны характарызуюцца вулаватымі інтанацыйнымі зваротамі, нярэдка кароткага дыхання, не пазбаўленымі гратэску, з падкрэсленым вострым рытмам.

Партрэтныя характарыстыкі асноўных герояў. *Анежка* ў балете атрымлівае найбольш разгорнутую характарыстыку. У экспазіцыі (I акт) гэта лірычны, пяшчотны, замкнёны вобраз. У далейшым адбываецца яго трансфармацыя: душэўнае хваляванне дзяўчыны ў II акце (сцэна з Жанчынай у чорным), гнеў і пратэст у III акце (сцэна з бацькам), хваляванне (адажыя ў I і III актах), адушаўленне (фінал балета).

Аснову музычнай характарыстыкі *Алеся* складае энергічная тэма (упершыню з'яўляецца ў танцы моладзі з I акту). Яна ўвасабляе сілу і волю юнака. Па меры развіцця тэма напаўняецца дэкламацыйнасцю (сярэдня частка адажыя ў I акце), гучыць дынамічна і пратэстуючы (сцэна з бацькам Анежкі з I акта), усхвалявана і гнеўна (у II акце), мужна і герачна (у эпізодзе сутыкнення з бацькам Анежкі ў III акце).

Моладзь у творы паказана ў жанравых сцэнах, у танцах I акта (танец дружбы, латвійскі, рускі, літоўскі танцы, карагод), III акта (беларускі танец). У некаторых танцах Вагнер выкарыстоўвае цытатны матэрыял: латвійскі танец — латышская народная песня «Цырулі, цырулі»; літоўскі танец — літоўская народная песня «На тым беразе Нёмана»; карагод — беларуская народная песня «Ой, рэчанька, рэчанька».

Сектанты характарызуюцца пераважна ў II акце (цэнтральныя нумары — танец Жанчыны ў чорным, оргія фанатыкаў). Кампазітар не выпісвае асобныя вобразы (выключэнне складае фанатычная Жанчына), а паказвае іх як абагульненне цёмных сіл.

Разбор асобных нумароў.

Уступ заснаваны на дзвюх кантрасных тэмах. Першая тэма мае ўладарны характар, цяжкавагая, гучыць у яркай дынаміцы і шчыльнай аркестравай фактуры. У ёй агаляецца матыў стогну, які шмат разоў паўтараецца ў высокім рэгістры.

Другая тэма (Рэ мажор) — далікатная, злучана з вобразам Анежкі. Дыятанічную мелодыю вакальнага характару выконвае кларнет, потым яна перадаецца струнным смычковым інструментам. З кожным тактам паскараецца тэмп музыкі, якая арганічна пераходзіць у наступны нумар.

Ідзея. Шэраг жанравых сцэн дэманструе моладзь — сюіта танцаў у характары дывертисмента.

№ 1. **Танец дружбы** (Allegro vivo, Соль мажор). Адна танцавальная тэма змяняе іншую, утвараючы форму ронда. Тэма рэфрэна гучыць пругка і энергічна, напісана ў двухдольным маршавым метры, рысы якога падкрэсліваюць актыўны рытмічны малюнак, акордавая фактура. Верхні голас утварае мелодыю, блізкую да песень 1950-х гг.

У эпізодах, больш камерных па характары, на змену маршавай прыходзяць немудрагелістыя песенна-танцавальныя тэмы, адзначаныя арыгінальным ладавым вырашэннем.

У *першым эпізодзе* (ц. 2) мелодыя выкладаецца ў мі міноры на субдамінантавай гармоніі.

Другі эпізод (ц. 4 і 5) прадстаўляе пругкую чатырохтактавую тэму, якая праводзіцца чатыры разы ў розных ладава-гарманічных вырашэннях. Першы раз мелодыя гучыць у Фа мажоры міксалідзійскім, гарманічнае суправаджэнне — Фа мажор гарманічны; у другі раз усталёўваецца асцінатны акампанемент на танічнай квінце Фа мажора з другой нізкай ступенню. Пры трэцім правядзенні тэма гучыць у Рэ мажоры на арганым танічным пункце. У апошні раз вяртаецца пачатковая танальнасць, а асноўная тэма апяваецца выразнымі падгалоскамі.

У *трэцім* (ц. 7) і *чацвёртым* (ц. 9) *эпізодах* вяртаецца тэма першага эпізоду (мі мінор), якой адказваюць найгрышы, падобныя на ігру гармоніка (трэці эпізод, Фа мажор) і найгрыш-рэха (чацвёрты эпізод, Соль мажор).

Увесь танец успрымаецца як яскравая па каларыце разгорнутая сцэна.

№ 4. **Выхад Алеся і маладзёжны танец** (Andantino, Мі-бемоль мажор). Выхад Алеся, што ажыццяўляецца пасля танца моладзі, падкрэслівае тое асяроддзе, у якім жыве юнак. Гэта першая музычная характарыстыка Алеся: тэма пачынаецца з затакта, пранізана сыходнымі інтанацыямі і пункцірным рытмам; аднак у інтанацыйным плане падкрэсліваюцца секставыя хады, выкарыстоўваецца тонкая поліфанічная фактура, што раскрывае лірычнасць вобраза.

№ 6. **Выхад Анежкі** (Andantino, Мі-бемоль мажор). Анежка ў балете атрымлівае найбольш разгорнутую характарыстыку. Гэты нумар экспаніруе лірычную тэму, якая ўвасабляе мару дзяўчыны, яе збянтэжаны душэўны стан: распеўная, з квінтавым зачынам, блізкім да беларускіх фальклорных крыніц, яна гучыць у габоі.

№ 7. **Варыяцыі Анежкі** (Moderato, фа мінор). У сольным нумары працягваецца характарыстыка галоўнай герайні балета. Шматгранны вобраз раскрываецца праз шэраг тэм, якія Г. Вагнер будзе ў рамках простаі трохчасткавай формы з кантрасным сярэднім раздзелам. У крайніх частках пануе пяшчотная тэма, якая складаецца з двух элементаў. Першы даручаецца дзвюм флейтам і ўяўляе сыходны рух мелодыі ў інтэрвальным падваенні; акрэсліваюцца гарманічныя функцыі тонікі і паменшанага септакорда. Другі элемент набліжаны да тэмы выхаду Анежкі: зноў тэмбр габоі, тэматызм песеннага характару з апорай на квінтавую аснову.

Сярэдняя частка варыяцый прыўносіць кантраст. Вальсавая тэма, фразы якой праводзяць кларнет, габоі, флейта, досыць зыбкая. Гэтаму спрыяюць танальнае вырашэнне (няўстойлівасць сугучнасцей, якія накладваюцца на арганны пункт «рэ»), што гучыць у віяланчэляў), празрыстая фактура, павольная дынаміка. Ці не выяўляецца ў гэтай музыцы няўстойлівасць прынятых Анежкай рашэнняў, якія дазволілі прывабіць дзяўчыну ў секту?

У скарачанай рэпрызе вяртаецца пачатковая тэма, якая не мае ўстойлівага кадансу. Такое музычнае вырашэнне падкрэслівае немагчымасць выйсця з цяжкага становішча для дзяўчыны.

№ 10. *Адажыя* (Andante sostenuto, Соль мажор). Гэта танец Анежкі і Алеся, які характарызуе першыя пачуцці дзяўчыны і юнака. Кампазітар выкарыстоўвае ўжо вядомыя тэмы (з № 4 і 6). У разгорнутым уступе праводзіцца тэма Алеся, якая пададзена без значных змяненняў: яна толькі пераносіцца актавай ніжэй, набываючы мужны характар. У крайніх частках адажыя з'яўляецца новая тэма лірычнага характару, з выразным інтанацыйным абрысам. У сярэдняй частцы ў аркестры гучыць тэма Анежкі, якая напаўняецца дэкламацыйнасцю, становіцца напружанай (ц. 7).

Пдзея пабудавана ў выглядзе трох узаемазвязаных нагнятаннем напружанасці сітуацый хваль, кожная з якіх мае сваю кульмінацыю: першая хваля — № 13—17, другая — № 18, трэцяя — № 19.

№ 14. *Танец Жанчыны ў чорным* (Moderato, соль мінор). Сваёй сольнай партыяй Жанчына ў чорным задае тон усім сектантам. Каларыт нумара, вырашанага ў трохчасткавай форме, — цёмны, няўстойлівы. Пасля кароткага ўступу, у якім робіцца акцэнт на інтанацыйны пытаньне, гучыць асноўная тэма. Мелодыя танца песеннага характару, прасталінейная ў сваім рытмічным рашэнні і фразіроўцы, упісваецца ў квінтавы дыяпазон гучання. Яна накладваецца на асцінаты акампанемент з субдамінантавым арганым пунктам. Стан статыкі і нявызначанасці перададзены чаргаваннем трох акордаў, якія акрэсліваюць каларыт мінорнай, паменшанай і павялічанай сугучнасцей. Выяўляюцца ў танцы і жанравыя рысы мефіста-вальса, злавесны каларыт якога падкрэсліваюць тэмбры нізкай медзі.

У сярэдняй частцы танца (piu mosso, ц. 6) Г. Вагнер уводзіць яшчэ дзве тэмы. Першая тэма (фа мінор) выкладаецца ў выглядзе дыялогу: лаканічнай фразе песеннага характару ў першым сказе адказваюць акорды ў нізкім рэгістры, якія ствараюць эфект прытупвання; а ў другім — мелодыя, гукі якой акрэсліваюць паменшаны ці павялічаны інтэрвалы (падобная мелодыя будзе завяршаць і ўсю сярэдняю частку танца). Другая тэма (до мінор, ц. 7) адрозніваецца ад папярэдняга тэматычнага матэрыялу сваім узыходным палётным рухам і трэлепадобнымі фразамі, якія напамінаюць агонь запаленых свечак.

У вар'іраванай рэпрызе (соль мінор, ц. 9) вяртаецца першапачатковы матэрыял танца. Пры сваім паўторным правядзенні тэма перамяшчаецца ў высокі рэгістр і выкладаецца ў актаўнай дубліроўцы (ц. 10). Пашыраецца дыяпазон гучання, умацняецца дынаміка. Толькі ў апошнім такце з'яўляецца ўстойлівая танічная трохгучнасць.

№ 19. *Оргія фанатыкаў* (Allegro vivo. Furioso, до мінор). Гэта кульмінацыя другой дзеі; яна пачынаецца ціха і няўпэўнена, а потым разрастаецца да яркага віхорнага танца. У аснове оргіі ляжыць адна тэма, якая ў кожнай з наступных частак застаецца толькі ў выглядзе асобных тэматычных блокаў, абрастаючы новым матэрыялам. Усе часткі цэментуе танічны арганым пункт, які ўсталёўваецца з першых тактаў оргіі і паўстае ў танцы з рознай акордавай надбудовай, утвараючы часцей дысаніруючыя секундавыя гучанні.

Зерне тэмы оргіі, невыразнае ў інтанацыйным аспекце, прадстаўленае ўзыходным актыўным матывам па гуках гамы, складаецца з кароткіх фраз, якія перапыняюцца паўзамі, і паступова прыходзіць да разгорнутай пабудовы. Скачкападобныя матывы дапаўняюць і кантрастуюць асноўнаму тэматычнаму матэрыялу.

Другая частка танца (ц. 4) адкрываецца новай тэмай сурова-злавеснага характару, у якой падкрэсліваецца рух па храматычнай гаме. Пругкае раскручванне тэмы прыводзіць да першай кульмінацыі оргіі: да аркестравага гучання далучаецца жаночы хор, які на гук

«а» на *ff* п'яе ў дубліроўцы трохгучнасцямі кароткую двухтактавую папеўку (ц. 7). Так пачынаецца трэцяя частка танца. У выніку развіцця нарастае напруга, песенныя фразы хору змяняюцца кароткімі выкрыкамі. Карціна ўражвае экстатычнай экспрэсіяй. Перарывае оргію дробат ударных інструментаў.

Балет «Свято і цені» Г. Вагнера сёння не значыцца ў рэпертуары Нацыянальнага акадэмічнага Вялікага тэатра оперы і балета, але яго асобныя нумары атрымалі самастойнае жыццё. Дзякуючы, напрыклад, транскрыпцыям І. У. Алоўнікава, які звяртаючыся да тэатральных твораў, спрабуе захаваць іх каларыт і непаўторнасць, з'явілася яркая канцэртная п'еса «Оргія фанатыкаў».

?

1. Назавіце вядомыя вам сцэнічныя творы беларускіх кампазітараў на сучасную тэматыку.
2. У чым, на ваш погляд, тэма барацьбы з рэлігійным сектанцтвам актуальна сёння?
3. Якім чынам назва балета «Свято і цені» адлюстроўвае асноўны канфлікт сачынення?
4. Правядзіце аналогіі паміж музычнай драматургіяй балета Г. Вагнера і вядомымі вам творамі ў дадзеным жанры іншых кампазітараў.

Сімфанічная паэма «Вечна жывыя» для сімфанічнага аркестра і жаночага хору без слоў (1959)

Сімфанічная паэма³² «Вечна жывыя» для сімфанічнага аркестра і жаночага хору без слоў (1959) стала адным з першых твораў, прысвечаных тэме Халакоста. Яна была напісана да 15-годдзя вызвалення Беларусі ад фашысцкіх захопнікаў. У вуснай гутарцы кампазітар не раз адзначаў, што дадзены твор прысвечаны памяці яго сваякоў, якія загінулі ў гета польскага мястэчка Радумь.

Для музычнай мовы паэмы ўласцівы эмацыянальна насычаны тон выказвання, тэатральная асацыятыўнасць, відовішчнасць, якая ідзе ад жанраў балета, праграмна-сімфанічных твораў, музыкі да драматычных спектакляў і радыёпастановак.

Паэма напісана ў санатнай форме з уступам і кодай. Драматургія заснавана на супастаўленні шасці кантрасных эпізодаў, кожны з якіх — сцэна-партрэт з характэрнай музычнай тэмай і асобнай кульмінацыяй.

Схематычна музычную форму твора можна паказаць наступным чынам:

Уступ		Экспазіцыя		Распрацоўка			Рэпрыза	Кода
I тэма — тэма народа	II тэма — тэма Радзімы	GP — тэма барацьбы	PPP — тэма Радзімы	I раздзел — марш фашыстаў	II раздзел — GP, PP, тэма супраціў- лення	III раздзел — рэквіем	PPP	PPP

Уступ (*Andante lamentoso*) — паказ прыгнечанага народа, сцэна шэсця асуджаных. Тут гучаць дзве тэмы:

✓ тэма народа, падобная цяжкім крокам. Сурова-драматычнае адценне, каларыт трывогі і напружання ствараюцца глухімі ўдарамі літаўраў, трэмала вяланчэляў, манатонным

³² Вызначэнне жанру твора ў якасці сімфанічнай паэмы абумоўлена трактоўкай Вагнерам жаночага хору без слоў як асаблівага тэмбру.

паўтарэннем «калыхання» кварт. «Шагавы» рытм гэтай тэмы пранізвае ўсю паэму: у ГП ён гучыць трывожна, у распрацовачных раздзелах — пагрозліва, у заключных — спакойна;

✓ тэма Радзімы, што праводзіцца ў жаночым хоры без слоў, на гук «м». Яна выкладаецца на фоне першай тэмы, якая стварае мяккае калыханне, мерны рух. У мяккай, напеўнай мелодыі нібы нараджаецца асноўная тэма твора — ПП. Тэма праводзіцца кананічна, фактура паступова ўшчыльняецца — павялічваецца колькасць галасоў, паскараецца тэмп. Энергічнае развіццё тэмы прыводзіць да экспазіцыі.

Экспазіцыя. ГП (*Allegro energico*, до фрыгійскі) — тэма барацьбы, заснаваная на першай тэме ўступу; дынамічная, са зменлівым рытмам у трохдольным памеры, праводзіцца ў струнных у выглядзе фугата. Інтэнсіўнае развіццё тэмы прыводзіць да магутнай кульмінацыі, якая раптам абрываецца.

ПП (*Andante sostenuto*, соль мінор) малое вобразы прыгнечанай Радзімы. Тэма пабочнай партыі заснавана на цытаванні беларускай народнай салдацкай песні XVIII ст. «Павей, ветрык»:

Павей, ветрык, павей	Звяжу я галоўку	Жывы я, галубка
З высокага гаю,	Шаўковым платочкам,	Мая дарагая,
Прэдзь, мой міленькі,	Пашлю па мілога	За слёзы і гора
З далёкага краю.	Сівым галубочкам.	Нішчу ворага я.
— Ой, цяжка павеяць,	Ляці, голуб сівы,	
Калі гай высокі,	Зірні на мілога,	
Ой, цяжка прыехаць,	Назад вараціся	
Калі край далёкі.	З ласкавёнькім словам.	
— Баліць мне галоўка,	Ляцеў голуб сівы	
Няма чым звязаці,	З высокага гаю,	
Далёка мой мілы,	Прынёс мне лісточак	
Каго ж цалаваці?	З далёкага краю.	

Зварот менавіта да гэтай вядомай песні невыпадковы: у злучэнні з гучаннем жаночых галасоў яна надае дадатковы сэнс, падкрэсліваючы цяжкі лёс жанчыны, а з ёй і ўсёй Беларусі ў гады ліхалеццяў. Па характары гэта тэма блізкая да другой тэмы ўступу. Для яе выкладання кампазітар выбірае страфічную форму (5 строф). Першы раз тэма гучыць у нізкім рэгістры бас-кларнета ў суправаджэнні пічыката нізкіх струнных (ц. 15); у другой страфе перадаецца альтам (ц. 16), але праводзіцца толькі яе першая фраза. У гэтай зоне пачынаецца развіццё тэмы (альты і басовы кларнет). Затым яна праводзіцца ў хоры (3-я страфа), да яе далучаецца габой, у партыі якога прысутнічае другая тэма ўступу, што яшчэ больш аб'ядноўвае гэтыя дзве тэмы. Напружанне расце і дасягае сваёй кульмінацыі (4-я страфа). Узмацненне дынамікі да *ff* у канцы экспазіцыі прыводзіць да журботнага, выразнага сола контрфагота (5-я страфа) — перайначанай тэмы ПП, якая гучыць надламана, з болем. Да яго далучаецца бас-кларнет, потым — чалавечы голас (*pp*); тэма набывае рысы дэкламацыйнага выказвання, усхваляванай чалавечай гаворкі, ператвараецца ў стогны, плач.

Драматургія твора дыктуе характар **распрацоўкі**, якая ўключае тры раздзелы.

Першы раздзел прадстаўляе эпізод сутыкнення дзвюх вобразных сфер — фашызму і народа. Экспазіцыяй вобраза ворага становіцца марш з рэзкімі прысвістамі флейты-пікала і актыўным удзелам медных духавых і ўдарных інструментаў. Зноў выкарыстоўваецца рытмічнае і фактурнае асціната, якое падкрэслівае аўтаматызм, жорсткасць, тупую мэтанакіраванасць злой сілы.

Другі раздзел распрацоўкі адзначаны зараджэннем у трубы першай тэмы ўступу і ГП, якая выяўляе пратэст, — менавіта так успрымаецца новая тэма, тэма пратэсту. Да яе далучаюцца матывы ПП у валторнаў і першая тэма ўступу.

Сутыкненне дзвюх вобразных сфер прыводзіць да трагічнай кульмінацыі — да *трэцяга раздзела* (*Moderato dolcissimo*), прасветленага харальнага гучання ПП у струнных у высокім рэгістры, які ўспрымаецца своеасаблівым рэквімам па загінуўшых у гэтай напружанай барацьбе.

Рэпрыза адлюстроўвае пасляваенны час і злучана з вобразамі прыроды. Яна пачынаецца правядзеннем ПП у валторны на фоне фігурацый у партыях флейты і флейты-пікала, арпеджыраваных акордаў у арфы. Затым тэма пераходзіць да габоя і гучыць больш томна.

Завяршае сімфанічную паэму **кода**. Яна не кантрасна рэпрызе і таксама малое вобразы мірнага часу. Аснову тэматызму складае змененая другая тэма ўступу (тэма Радзімы), якая гучыць у хоры (на гук «а»). «Перасвісты» флейты-пікала і выразныя кароткія матывы ў высокіх струнных падобныя да галасоў птушак. Канчаецца паэма правядзеннем ПП у флейты, якая нібыта раствараецца ў гуках до-мажорнай трохгучнасці.

Такім чынам, у паэме прадстаўлены тры тэмы:

- тэма народа і Радзімы (уступ, ПП — вакальна-інструментальнае гучанне, цытаванне фальклорнага матэрыялу);
- тэма барацьбы (ГП — інструментальная музыка, поліфанічныя прыёмы развіцця);
- тэма фашызму (эпізод у распрацоўцы).

У паэме «Вечна жывыя» Г. Вагнера ўвасобіліся традыцыі М. Мусаргскага, Д. Шастаковіча, народна-трагедыйныя вобразы, пэўныя драматургічныя прыёмы. Значным дасягненнем кампазітара стала «ахавальнае» стаўленне да фальклорнай крыніцы і пераадоленне спрощанага выкарыстання песеннага фальклору.

?

1. Якім чынам вобразная сфера твора звязана з асабістым жыццём кампазітара?
2. Вызначыце форму твора як чаргавання шасці карцін-эпізодаў.
3. Ці можна лічыць тэму песні «Павей, ветрык» монатэмай? Абгрунтуйце свой адказ.

Канцэрт № 1 для фартэпіяна з аркестрам ля мінор у 3 частках (1964)

Інструментальны канцэрт у творчасці Г. Вагнера заняў значнае месца: кампазітар ствараў творы гэтага жанру для розных складаў выканаўцаў на працягу трох дзесяцігоддзяў. Ужо ў першым канцэрце выявіліся галоўныя для творчасці кампазітара тэндэнцыі — неакласіцызм і тэатральнае мысленне, якое сфарміравалася ў час працы над балетамі.

Першае выкананне Канцэрта № 1 (1964) адбылося ў Мінску 10 снежня 1965 г. (саліст лаўрэат міжнароднага конкурсу В. Шацкі, дырыжор Ю. Дамаркас).

Трактоўка жанру, драматургія Канцэрта. Твор Г. Вагнера — яркі ўзор новай трактоўкі лірыка-жанравага тыпу канцэрта.

Трактоўка ролі трох частак Канцэрта і іх паслядоўнасць звычайная для класічнага цыкла: *Allegro*, *Andante*, *Allegro* (у кожнай частцы праводзіцца прынцып сіметрыі формы).

Драматургія твора вызначаецца аб'яднаннем дзвюх кантрасных вобразных сфер — дынамічна-дзеяснай і інтымна-лірычнай, якія ўяўляюць шырокі спектр танцавальнага пачатку, ад эксцэнтрыкі да вытанчана-меланхалічнай лірыкі.

I частка (Allegro non troppo, ля мінор, санатная форма). Драматургія асноўваецца на рэзкім проціпастаўленні дзвюх тэм — валявой, жыццядзейнай галоўнай партыі і сумнай лірычнай пабочнай.

II частка (Andante amoroso, До мажор, складаная трохчасткавая форма). У ёй развіваецца лірычная вобразнасць пабочнай партыі I часткі. II частка характарызуецца сінтэзам канцэртнага і камерна-ансамблевага пачаткаў (новая з’ява ў беларускім фартэп’янным канцэрце).

III частка (Allegro vivo, Фа мажор, ронда-саната) — фінал.

Аднаўленне жанру канцэрта адбываецца шляхам:

1) узбагачэння дасягненнямі, атрыманымі ў рабоце з іншымі відамі мастацтва, напрыклад у жанры балета (стварэнню канцэрта папярэднічала праца над балетамі «Падстаўная нявеста» і «Святло і цені»), праяўленнямі якіх з’яўляюцца:

✓ пераважная роля рухальнага пачатку (вострахарактарныя вобразы твора, іх «скульптурная адчувальнасць», відовішчнасць, насычанасць элементамі такатнасці, танца, пантамімы, лаканічнасць і характэрнасць музычнай мовы, выразнасць пабудовы);

✓ супольнасць прынцыпаў развіцця, у аснове якіх ляжыць асцігненасць у спалучэнні з варыянтнасцю, а таксама выкарыстанне поліфанічных прыёмаў як сродку драматызацыі і дынамізацыі музыкі;

✓ увасабленне дынамічнага пачатку і рэльефна адчувальнай рытмічнай пульсацыі, якая працінае музыку крайніх частак (ці не мае гэта большага дачынення да першага пункта?);

2) апоры на традыцыі класіцызму, якія выяўляюцца ў:

✓ структуры цыкла і яго частак, што адрозніваюцца канструктыўнай складанасцю і сіметрычнасцю пабудовы;

✓ празрыстасці музычнай тканіны, выразным падзеле яе на пласты, якія нясуць то тэматычную, то гарманічную, то ўдарна-рытмічную функцыю; шырокім ужыванні «чыстых» тэмбраў (ці не мае гэта большага дачынення да другога пункта?);

✓ шырокім выкарыстанні прыёмаў класічнага тыпу — унісонныя гамаабразныя пажы, фігурацыі, якія адрозніваюцца імкліваасцю руху, выконваюцца ў выглядзе глісанда;

✓ лаканізме фартэп’яннага выкладу.

Фартэп’янная фактура Канцэрта адрозніваецца празрыстасцю, лаканізмам і графічнасцю. Для яе характэрна як лінейная графіка двухгалосся, так і гамафонны склад. Адносна рэдка сустракаюцца акордавыя паслядоўнасці ў дзвюх руках адначасова.

Кароткі разбор III часткі. Фінал Канцэрта (Allegro vivo, Фа мажор) характарызуецца яркім тэматычным матэрыялам, выразнай канструктыўнай задумай, пругкасцю танцавальных рытмаў, дынамікай руху, бліскучым віртуозным выкладам; вырашаны ў санатнай форме з эпізодам замест распрацоўкі.

Апошняя частка Канцэрта прасякнута нацыянальным каларытам, які выяўляецца ва ўвасабленні агульнага характару беларускага народнага танца (інтанацыі «Бульбы», «Полькі-Янкі»), у ажыццяўленні некаторых заканамернасцей народнай інструментальнай музыкі. Асобныя праяўленні нацыянальнай спецыфікі спалучаюцца з прыёмамі развіцця і элементамі сучаснай музычнай мовы.

Тры тэмы фіналу — галоўная партыя, пабочная і тэма эпізоду — роднасныя, відавочна іх жанравая і вобразна-стыльвая блізкасць. Мелодыку тэм адрознівае лаканічнасць, графічная выразнасць, прастата канструкцыі, ладатанальныя змяненні, лаканізм фартэп’яннага выкладу.

III — тэма ў духу народнага жартоўнага танца; для яе ўласцівы гумар, свавольства, энергія, якая б’е праз край. Інтанацыйная крыніца тэмы схавана ў мелодыі народнага

жартоўнага танца «Мікіта». Непаўторнасць надаюць трыёльны глісандзіруючы ўсплёск да квінтавага гуку Фа мажору з прыпынкам на ім і наступным рэпетыцыйным паўторам. Імклівы адкат па ступенях храматычнага гукарада спалучаецца з размахыстымі скокамі і мадуляцый у танальнасць III ступені без удакладнення ладавага ўстоя.

III (сі-бемоль мінор) — лёгкая, вытанчана такатная, жартаўліва грацыёзная. Своеасабліваць тэме надаюць нечаканыя ладатанальныя «слізгаценні» (у другім сказе, які пачаўся ў сі-бемоль міноры, мадулюе ў танальнасць другой ступені — сі мінор, затым у Ля мажор і зноў у сі мінор). У кадансавым звароце выкарыстоўваецца характэрны для заканчэння шматлікіх беларускіх народных танцаў рытм — дзве восьмыя, чвэрць.

Тэма эпізоду — самая дынамічная і вострая з усіх тэм фіналу. Танцавальна-такатны характар ствараецца пругкім сінкапіраваным рытмам, калючымі акцэнтамі, танальнай пераменнасцю. Выкарыстоўваецца прыём шматрадовага паўтору лаканічнай папеўкі, характэрны для творчасці многіх кампазітараў другой паловы XX ст.

У скарочанай **рэпрызе** вяртаюцца ўсе тэмы экспазіцыі. **Кода**, бліскучая, захапляльная сваім напорам, заснаваная на матэрыяле ГП, становіцца кульмінацый як заключнай часткі, так і ўсяго Канцэрта. Да канца фіналу ствараецца лінія эмацыянальнага і дынамічнага нагнятання. (Аналагічны прыём выкарыстоўваецца народнымі музыкамі пры выкананні танцавальных мелодый.)

Такім чынам, Канцэрт № 1 Г. Вагнера стаў прыкметнай з'явай на шляху развіцця лірыка-жанравага тыпу нацыянальнага фартэп'янага канцэрта.



1. У чым выявіліся традыцыйнасць і навізна ў трактоўцы Вагнерам жанру канцэрта?
2. Якім чынам у творы праяўляецца нацыянальны каларыт?



Літаратура для чытання

1. Аладава, Р. Роздум з нагоды : народнаму артысту Беларусі Г. Вагнеру — 70 / Р. Аладава // ЛіМ. — 1992. — 3 ліп.
2. Генрых Матусавіч Вагнер [Электронны рэсурс]. — Режим доступа : <http://hor.by/composers-bel/henrych-vagner/>.
3. Гісторыя беларускай савецкай музыкі : вучэб. дапаможнік / кал. аўтараў; пад рэд. Г. С. Глушчанкі. — Мінск, 1971. — С. 463—465.
4. Глуценко, Г. С. Балет «Свет и тени» / Г. С. Глуценко, К. И. Степанцевич // Белорусская музыка второй половины XX века : учеб. пособие / сост. К. И. Степанцевич; под ред. Г. С. Глушченко, К. И. Степанцевич. — Мінск, 2009. — С. 193—198.
5. Двужыльная, И. Ф. Генрих Вагнер и канторское искусство / И. Ф. Двужыльная // Весці БДАМ. — 2009. — № 14. — С. 55—59.
6. Дубкова, Т. А. Музыканы тэатр Беларусі. 1960—1990 : Балет. Музыка ў пастаноўках драматычных тэатраў / Т. А. Дубкова [і інш.]; АН Беларусі; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; М-ва культуры Рэсп. Беларусь. — Мінск, 1997.
7. Назина, И. Д. Белорусский фортепианный концерт / И. Д. Назина. — Минск, 1977.
8. Нісневіч, С. Генрых Вагнер / С. Нісневіч. — Мінск, 1969.
9. Орлов, В. Не тот — тот Вагнер / В. Орлов // Культура. — 2004. — № 51—52. — С. 17.
10. Степанцевич, К. Концерт Г. Вагнера / К. Степанцевич // Вопросы фортепианного творчества, исполнительства и педагогики : сб. ст. — Л.; М., 1973.
11. Щербакова, Т. «Свет и тени» / Т. Щербакова // Муз. жизнь. — 1963. — № 8.
12. Щербакова, Т. Штрихи к портрету симфониста / Т. Щербакова // Сов. музыка. — 1976. — № 8.

Эдзі Майсееўна Тырманд (1917, Варшава — 2008, Мінск)



Член Саюза кампазітараў СССР (1954),

дацэнт Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі.

Асноўныя творы

Кантаты:

- «Да камунізму партыя вядзе», словы народныя (1951);
- «Я Леніна пяю» на вершы А. Александровіча (1969).

Аркестравыя творы:

- фантазія для беларускіх народных інструментаў «Польскія напевы» (1953);
- «Іспанскі танец» для эстраднага аркестра, пьесы для саксафона, «Танга» (1958);
- Эстрадная п'еса для трубы з аркестрам (1961);
- 2 канцэрты для фартэпіяна з сімфанічным аркестрам (1952, 1956).

Камерна-інструментальныя творы:

для фартэпіяна:

- 2 санаты (1969, 1972);
- 5 прэлюдыі (1948);
- Санаціна (1954);
- Таката (1962);

для скрыпкі і фартэпіяна:

- 2 санаты (1950, 1972);
- Скерца (1949);
- «Імпровізацыя і танец» (1957);
- «Паэма» (1968);
- «Элегічная імпровізацыя» (1989).

Вакальная музыка:

харавыя творы, рамансы, вакальныя цыклы на вершы М. Танка, Э. Агняцвет, Г. Лоркі і інш.

Асноўныя даты жыцця і творчасці

Э. М. Тырманд нарадзілася 23 лютага 1917 г. у Варшаве ў сям'і служачага. Першыя музычныя ўражанні звязаны з захапленнем бацькоў музыкай: бацька і дзядзька спявалі ў хоры сінагогі, які славіўся на ўсю Варшаву, у хаце часта гучалі запісы класічнай музыкі.

Навучанне ігры на фартэпіяна ў выдатнага педагога Варшаўскай кансерваторыі Генрыха Мельцара, першыя канцэрты для блізкіх і знаёмых. Паступленне ў музычную школу імя Ф. Шапэна.

1929 г. — паступленне на фартэпіянае аддзяленне Варшаўскай кансерваторыі, вытрымаўшы конкурс 30 чалавек на месца; настаўнікі — П. Лавецкі, вучань К. Ігумнава, М. Клімант-Яцына (фартэпіяна), вучаніца прафесара Пецярбургскай кансерваторыі Г. Есіпавай і У. Малішэўскі (поліфанія), вучань М. Рымскага-Корсакава.

1935 г. — паступленне на харавое аддзяленне Варшаўскай кансерваторыі ў клас вядомага польскага кампазітара С. Казуры; працяг заняткаў па фартэпіяна, праца канцэртмайстрам у прыватных харэаграфічных студыях, у тым ліку у вядомай танцоркі Р. Сарэль, якая працягвала традыцыі «вольнага танца» А. Дункан. Атрыманне практычнага вопыту.

1938 г. — першыя музычныя творы: 2 песні для выпускнога іспыту па пастаноўцы голасу на харавым аддзяленні, адна з якіх увайшла ў рэпертуар самага вядомага тады эстраднага спевака з Варшавы Мечыслава Фога.

1939 г. (лета) — пераезд у Беласток разам з мужам, скрыпачом і альтыстам Ізраілем Туршам. Накіраванне адмысловай камісіяй па адборы ў заходніх рэгіёнах лепшых музычных калектываў і асобных дзеячаў у Беларускаю кансерваторыю для працягу навучання на фартэпіянным аддзяленні — у клас выдатнага кампазітара і піяніста, вучня Г. Нейгауза Аляксея Клумава.

1941 г. (лета, пачатак Вялікай Айчыннай вайны) — эвакуацыя ў Фрунзэ пасля заканчэння IV курса кансерваторыі; знаёмства з вядомым джазавым выканаўцам, трубачом Э. Рознерам, які арганізаваў на ваенным заводзе самадзейны джаз-аркестр, кіраўніцтва гэтым калектывам пасля ад'езду музыканта, стварэнне твораў для розных калектываў; праца канцэртмайстрам у габрэйскім тэатры, ля вытокаў якога стаяла спявачка Эстэр-Рохл Камінская; выступленні на канцэртах у шпіталях, арганізацыя хору ў дзіцячым доме. Звесткі пра тое, што ўся радня — маці, бацька, сястра (усяго каля 60 сваякоў) — загінула ў Варшаўскім гета.

1948 г. — вяртанне ў Мінск у выніку афіцыйнага запыту рэктара Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі М. І. Аладава, залічэнне на другі курс кампазітарскага аддзялення ў клас прафесара А. Багатырова (заканчэнне пяцігадовага курса за чатыры гады). Працяг навучання на фартэпіянным аддзяленні ў класе Р. Шаршэўскага.

1954 г. — прыняцце ў члены Саюза кампазітараў СССР. Плённая канцэртмайстарская і педагогічная праца ў кансерваторыі (1949—1961, кафедра канцэртмайстарскага мастацтва). Тытулаваныя выпускнікі: заслужаная артыстка Беларусі, канцэртмайстар Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы Рэспублікі Беларусь Ларыса Талкачова; заслужаная артыстка Беларусі, канцэртмайстар Белтэлерадыёкампаніі Ларыса Максімава; дыпламант міжнароднага конкурсу, канцэртмайстар Нацыянальнага акадэмічнага тэатра оперы Рэспублікі Беларусь Тацыяна Іванова; вядомы ў Беларусі канцэртмайстар, дыпламант міжнароднага конкурсу, дацэнт БДАМ Ганна Кажанеўская; лаўрэат міжнароднага конкурсу, мастацкі кіраўнік ансамбля «Менск-клезмер-бэнд» Ала Данцыг. Педагагічная дзейнасць у Рэспубліканскай музычнай школе пры Беларускай дзяржаўнай кансерваторыі (1949—1961).

1962 г. — творчая камандзіроўка на Міжнародны фестываль сучаснай музыкі «Варшаўская восень».

2007 г. — Міжнародная навукова-практычная канферэнцыя ў гонар 90-годдзя Э. Тырманд, прысвечаная праблемам навучання канцэртмайстарскаму майстэрству.

Э. М. Тырманд памерла 29 красавіка 2008 г. у Мінску ва ўзросце 90 гадоў. Пахавана ў Мінску.



1. Выявіце рознабаковую адоранасць Э. Тыманд.
2. Вызначыце, у чым аднолькаваасць лёсу Э. Тыманд, Г. Вагнера, Л. Абеліевіча.

Вакальная музыка ў творчасці Э. Тыманд

Значную ролю ў творчасці Э. Тыманд, першай жанчыны-кампазітара Беларусі, адыграла музыка, злучаная са словам. У ёй знайшлі адлюстраванне вядучыя тэмы яе творчасці: тэма Радзімы і бацькоўскай хааты, унутраны свет чалавека, выявы прыроды, філасофская праблема жыцця і смерці, свет дзіцяці.

Гэтыя шматгранныя вобразы Э. Тыманд знайшла ў паэзіі беларускіх класікаў. З асобай любоўю кампазітар адносілася да паэзіі М. Танка, лічыла, што на яго тэксты яна напісала свае лепшыя вакальныя творы — цыклы «Зямное прыцягненне» і «Мой хлеб надзённы», хары «Каб ведалі» і «Сасна». Паэзія М. Танка прыцягнула Э. М. Тыманд філасофскай скіраванасцю, агульначалавечай тэматыкай, спалучэннем высокага рамантычнага пафасу з пачуццёвым успрыманнем свету, шырынёй інтэлектуальнага далягляду.

На працягу чатырох гадоў узніклі вакальныя дыпціхі: «Сякера» і «Вяселле»; «А што гэта за даліна?» і «Мой хлеб надзённы», а таксама цыкл з 5 рамансаў пад назвай «Зямное прыцягненне».

У поўнай меры аўтабіяграфічным можна назваць вакальны цыкл «Зямное прыцягненне», у якім вобраз Радзімы паўстае праз успаміны пра матчыну любоў і пшчоту, светлыя дні юнацтва, пра пакуты вайны. Дыпціх «Мой хлеб надзённы» ўяўляе два рознахарактарных рамансы: «А што гэта за даліна?» — усхваляваны зварот да Радзімы, захапленне прыгажосцю роднай прыроды; «Мой хлеб надзённы» — думы пра будучыню роднай зямлі і сувязь чалавечых лёсаў з лёсам Радзімы.

У вакальным дыпціху «Сякера» і «Вяселле» тэма роднага краю раскрываецца праз вобразы прыроды, народнага мастацтва. Гэта жыццяродасная жанрава-бытавая замалёўка, поўная гумару і запалу. З любоўю малое Э. Тыманд партрэт селяніна — сталага, з пачуццём гумару і сардэчнай цеплынёй. У першай песні герой майструе з хвої цымбалы, на якіх выконвае на вяселлі палымяную «Лявоніху»; тут ён сустракае і сваю нарачоную. У другой песні селянін святкуе ўжо сваё вяселле.

Сярод твораў для хору асобна стаіць харавы дыпціх на вершы М. Танка «Каб ведалі» і «Сасна» (1967), прысвечаны тэме вайны. Цэнтральны вобраз кожнага з іх — хвоя. У першым творы, эпічна стрыманым, яна становіцца сімвалам памяці, месцам, куды прыходзяць пакланіцца і ўспомніць загінуўшых на вайне. У другім хоры, востра-экспрэсіўным, хвоя, якая ў гады вайны была шыбеніцай, выступае як трагічны вобраз праклятага людзьмі дрэва — крыніцы згубы, страху і жаху людзей.

У вакальных творах Э. Тыманд звяртаецца і да паэтычных тэкстаў М. Багдановіча. Поўны фарбаў і зачаравання «зімовы» цыкл для хору — «Зімой», «Завіруха», «Зімовая дарога». Першыя два хоры напоўнены бадзёрасцю, жыццесцвярдзальнай сілай, адлюстроўваюць гармонію паміж прыродай і чалавекам; апошні — гэта павольныя думкі, якія навеяны зімовай дарогай, выявы лёгкага суму, супакою. Паэтычны тэкст М. Багдановіча даў імпульс для стварэння хору-накцюрна «Вечар», які адзначаны тонкімі гарманічнымі фарбамі.

Некалькі вакальных твораў Э. Тырманд напісаны на тэксты замежных аўтараў, якія усхваляюць ідэалы волі і роўнасці: афрыканскага паэта Б. Дадзье, іспанскага паэта і кампазітара Ф. Г. Лоркі, шатландскага паэта Р. Бёрнса. Так, з'яўленне трох балад на вершы Б. Дадзье было абумоўлена не толькі адмысловай любоўю да джаза, да спірычуэлсу, але і тэмай расавай дыскрымінацыі. Яўрэйскія нацыянальныя традыцыі аказаліся бліжэй да эмацыянальна адкрытых, экспрэсіўных вобразаў паэзіі Ф. Г. Лоркі, у кампазітарскім увасабленні якіх гэтак жа экспрэсіўна і музычная інтанацыя. Галоўным «героем» цыкла на тэксты Ф. Г. Лоркі выступіла трапяткая гітара-пакутніца.

?

1. Акрэсліце кола вобразаў вакальнай творчасці Э. Тырманд.
2. Аргументавана дакажыце вялікую ролю беларускай паэзіі ў харавых творах Э. Тырманд.

«Элегічная імправізацыя» для скрыпкі і фартэпіяна (1989)

Значэнне твора, гісторыя стварэння. «Элегічная імправізацыя» Э. Тырманд уяўляе мемарыяльную кампазіцыю, прысвечаную памяці яе шматлікай сям'і, што загінула ў Варшаўскім гета ў гады Другой сусветнай вайны. Твор быў напісаны за кароткі час, на адным дыханні і стаў, на думку кампазітара, лепшым у яе творчасці. Упершыню «Элегічную імправізацыю» выканаў беларускі скрыпач Л. Гарэлік, потым яна прагучала на юбілейным канцэрце, прысвечаным 90-годдзю кампазітара, у выкананні Ксеніі Гераўкер (партыя фартэпіяна — Дар'я Мароз).

Змест і жанр твора. «Элегічная імправізацыя» працягвае традыцыі «Элегічнага трыа» ор. 9 С. Рахманінава (памяці вялікага мастака [П. І. Чайкоўскага]). Лінія элегічных опусаў блізкая да рамантызму з уласцівым яму споведным характарам (напрыклад, «Элегічная песня» для фартэпіяна П. Чайкоўскага і «Элегічныя мелодыі» ор. 34 для фартэпіяна Э. Грыга). Аднак у кантэксце твора Э. Тырманд элегічнасць становіцца не толькі адлюстраваннем споведнага пачатку, але і свайго роду ідыёмай яўрэйскай самаідэнтыфікацыі, бо модус плачу з'яўляецца адной са спецыфічных асноў экстатычнай яўрэйскай музыкі. Э. Тырманд падкрэслівала: «Я — еўрейскі композитор. <...> Многие избегали еврейской темы, скрывали еврейское происхождение. <...> Я пронесла ощущение еврейства через всю свою жизнь. Не всегда я могла об этом сказать. Не всегда мне давали это сказать. Когда не давали — говорила не прямо, а косвенно» [2, 267].

Сярод шматлікіх твораў кампазітара толькі два маюць непасрэднае дачыненне да яўрэйскай тэмы. Сімвалічна, што яны як бы аперэзаюць творчы шлях Э. Тырманд: «Імправізацыя і танец» стала свайго роду эпіграфам кампазітарскай дзейнасці, а «Элегічная імправізацыя» падвяла яе вынік. Характэрна жанравае вызначэнне дадзеных твораў скрозь прызму імправізацыі, што не выпадкова. Імправізацыйная прырода ўласціва яўрэйскай музыцы, якая ў Варшаве, цэнтры ідышскай культуры, з дзіцячых гадоў фарміравала Э. Тырманд як музыканта.

Асаблівасці музычнай формы. У яўрэйскай традыцыі і канцэртныя фантазіі кантараў, і фантазійныя кампазіцыі, што выконваюць клезмеры на вяселлях, уяўляюць сабою

чаргаванне стылістычна кантрасных тэматычных частак. Менавіта так, па прынцыпе кантрасна-стылістычнай пабудовы, распрацавана і кампазіцыя «Элегічнай імправізацыі», якая набліжаецца да канцэнтрычнай формы:

пралог — «А» (т. 1—12) *andante con dolore*;

I раздзел — экспазіцыя: кантрасныя змены настрою і станаў (ад экспрэсіі — праз асэнсаванне — да тонкай лірыкі):

— «В» (т. 13—16, 17—28) *molto appassionato*; экспрэсіўны вобраз, разважання;

— «С» (т. 29—48) *a tempo, dolce*; лірыка, успаміны;

II раздзел — лірычны цэнтр, трохчасткавая структура: харальныя эпізоды (т. 49—56, 69—72) абрамляюць лірычную частку «D» (т. 56—68) *poco meno mosso, dolcissimo ma espressivo*;

III раздзел — рэпрыза: лірычныя эпізоды («С₁», т. 73—86; «С₂», т. 119—126) абрамляюць драматычную кульмінацыю твора («В₁», т. 87—118);

эпілог — «А₁» (т. 127 — 138) *andante con dolore*.

З цішыні нараджаюцца першыя гукі твора: сабраны (кожны гук мелодыі паўтараецца на трэмала), выразны ў інтанацыйным напаўненні маналог скрыпкі ў не характэрным для інструмента нізкім рэгістры; сціпая падтрымка раяля ў выглядзе акордавай паслядоўнасці з кластараў, цэлатонавых сугучнасцей, якая служыць гарманічнай надбудовай («А»). Экспрэсіўны вобраз фарміруецца пасля яркага акорда-воклічу; музыка, напаўняючыся дынамікай, рухам, прыпадабняецца да пачуццяў, якія вырваліся і не могуць стрымлівацца розумам («В»). Але не гэты вобраз у «Элегічнай імправізацыі» стаў вызначальным. Да звычайна гучання раяля, кантрапунктам якому далучыцца патэтычная тэма скрыпкі, Э. Тырманд вернецца толькі ў рэпрызе («В₁»).

Адкрыццём становяцца лірычныя часткі «Элегічнай імправізацыі» з рэмаркамі кампазітара: *dolce, dolcissimo ma espressivo; dolcissimo*. У кожным з эпізодаў раскрываюцца самыя патаемныя старонкі жыцця. Далікатная, пранікнёная, пывучая тэма ў скрыпцы, якая разгортваецца на фоне мяккіх акордаў раяля, злучана з вобразамі дзяцінства («С»). Адлюстраваннем зыбкай мары, надзеі, што не спраўдзілася, стане цэнтральны эпізод «Элегічнай імправізацыі» — дуэт скрыпкі і раяля («D»). На фоне харальных акордаў раяля з'явіцца яшчэ адна лірычная тэма — далікатная, мяккая, кранальна-безабаронная («С₁»).

Твор завяршаецца эпілогам. Змрочны маналог скрыпкі спыняе рух, музыка замірае на паўслове, утварыўшы тэматычную арку з пачатковымі тактамі «Элегічнай імправізацыі».

Вызначым асобныя рысы тэматызму і ладаўтварэння, якія аказалі істотны ўплыў на станаўленне музычнай формы. Звернем увагу на матыў, які ў пачатку твора завуаляваны ў меладычнай ячэйцы «с—h—а—gis» (т. 1), потым у роўным рытмічным руху (т. 2), гукавышынным разгрупаванні (т. 6—7) і г. д. У поўным раскрыцці матыў прадстае ў харальным эпізодзе: *gis—с—h* (т. 50). Якія яго вытокі? Яны відавочныя: тэма крыжа (І. С. Бах, тэма фугі *cis-moll* з I тома «Добра тэмперыраванага клавіра»; Ф. Шуберт, песня «Двайнік»); матывы з манаграмы Д. Шастаковіча (*d—es—с—h*). У кантэксце дадзенага твора гэта інтанацыя рэпрэзентуе ілюзію ўвасаблення ў музыцы крыку душы (у такім варыянце яна з'яўляецца ў першай частцы «Песни об умершем младенце» з вакальнага цыкла Д. Шастаковіча «Из еврейской народной поэзии»). Што датычыцца гукавышыннай сістэмы «Элегічнай імправізацыі», то адзначым функцыянаванне храматычнай танальнасці з мадальнай арыентацыяй на штучны лад, які сканструяваны менавіта на падставе матыву з паменшанай квартай.



1. Вызначыце вобразны змест «Элегічнай імпрывізацыі» Э. Тырманд.
2. Назавіце творы іншых кампазітараў, прысвечаныя дадзенай тэме.



Літаратура для чытання

1. *Аладова, Р.* Камерно-вокальная музыка / Р. Аладова // Беларуская музыка другой паловы XX века : учеб. пособие / сост. К. И. Степанцевич, под ред. Г. С. Глущенко, К. И. Степанцевич. — Минск, 2009. — С. 70—72.
2. *Двужыльная, І. Ф.* «Элегічная імпрывізацыя» Эды Тырманд : к вопросу содержательного аспекта / І. Ф. Двужыльная // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 5—6 апр. 2012) : в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы. — Ч. 1. — Гродно, 2012. — С. 264—270.
3. *Левина, Р. Л.* Вокально-хоровое творчество Эды Тырманд : тематика и образы / Р. Л. Левина // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфельда (Гродно, 5—6 апр. 2012) : в 2 ч. / ГрГУ им. Я. Купалы. — Ч. 1. — Гродно, 2012. — С. 314—320.
4. *Соломаха, Е. Э.* Тырманд / Е. Соломаха. — Минск : Беларусь, 1973.
5. *Щербакова, Т.* Новое в жанровой стилистике вокальных циклов Э. Тырманд / Т. Щербакова // Вопросы культуры и искусства Белоруссии. — Минск, 1982. — Вып. 1.
6. *Юденич, Н.* Свежесть слов и чувства простота / Н. Юденич // Сов. музыка. — 1967. — № 8. — С. 15—17.

* * *

Першая палова XX ст. адыграла значную ролю ў развіцці беларускай музыкі. Менавіта ў гэты час адбываецца асэнсаванне і ўвасабленне ў творчасці кампазітараў нацыянальнага пачатку, стварэнне нацыянальнай кампазітарскай школы, айчыннага музычнага мастацтва. Гэты працэс разгарнуўся ў Беларусі, нягледзячы на спазненне, вельмі інтэнсіўна.

Беларуская кампазітарская школа стваралася на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў намаганнямі творцаў розных нацыянальнасцей, якія нарадзіліся ў Беларусі альбо выбралі менавіта гэты край для жыцця і творчых пошукаў: М. Чуркіна, М. Аладава, Я. Цікоцкага, А. Туранкова, В. Залатарова, С. Палонскага, А. Клумава, М. Шчаглова-Куліковіча, П. Падкавырава, М. Крошнера, Д. Камінскага, Р. Пукста, І. Любанова, М. Равенскага, А. Багатырова, У. Алоўнікава, Д. Лукаса. Кампазітары звяртаюцца да беларускай мовы, нацыянальнага фальклору і сюжэтыкі і ўвасабляюць іх у разнастайных жанравых канцэпцыях.

Падмуркам іх творчасці сталі не авангардныя плыні, а традыцыі рускай класічнай музыкі XIX ст.; асноўнай тэндэнцыяй з'явілася захаванне канстантных якасцей. Эвалюцыйна-паступальны рух, які быў характэрны для музычнай культуры Беларусі папярэдніх перыядаў развіцця, застаецца асноватворным і ў першай палове XX ст.

Змест

Ад аўтараў	3
Уводзіны	5
I этап, 1900—1917 гг. Беларускае Адраджэнне	7
Гісторыка-палітычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця грамадства	7
Падзеі культурнага жыцця	8
II этап, 1917—1932 гг. Беларуская музычная культура ва ўмовах палітыкі беларусізацыі	10
Гісторыка-палітычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця грамадства	10
Падзеі культурнага жыцця	10
Прафесійная кампазітарская творчасць	13
Заходняя Беларусь у складзе Польшчы (1921—1939)	16
Мікалай Мікалаевіч ЧУРКІН	
Асноўныя творы	21
Асноўныя даты жыцця і творчасці	22
Характарыстыка творчасці	24
Сімфаньета № 1 «Беларускія карцінкі» Сі-бемоль мажор у 4 частках для сімфанічнага аркестра (1925) (пераклад для аркестра беларускіх народных інструментаў)	25
III этап, 1932—1959 гг. Беларуская культура ў кантэксте агульных працэсаў савецкай культуры	29
Гісторыка-палітычныя і сацыяльныя ўмовы развіцця грамадства	29
Падзеі культурнага жыцця ў 1932—1941 гг.	29
Культурнае жыццё ў 1941—1945 гг.	35
Культурнае жыццё ў 1945—1959 гг.	37
Мікалай Ільіч АЛАДАЎ	
Асноўныя творы	44
Асноўныя даты жыцця і творчасці	45
Характарыстыка творчасці	49
Сімфаньета До мажор у 3 частках для сімфанічнага аркестра (1936)	51
Сімфонія ў творчасці М. Аладава	53
Сімфонія № 10 сі-мінор у 5 частках для сімфанічнага аркестра (1971)	55
Яўген Карлавіч ЦІКОЦКІ	
Асноўныя творы	61
Асноўныя даты жыцця і творчасці	62
Характарыстыка творчасці	67
Опера «Міхась Падгорны» ў 4 дзеях, лібрэта П. Броўкі (1938)	67
Сімфонія ў творчасці Я. Цікоцкага	72
Сімфонія № 4 Фа мажор у 4 частках для сімфанічнага аркестра (1955)	73
Васіль Андрэевіч ЗАЛАТАРОЎ	
Асноўныя творы	79
Асноўныя даты жыцця і творчасці	79
Балет «Князь-возера» ў 3 дзеях, 7 карцінах (1949) (лібрэта і харэаграфія К. Мулера)	81

Пётр Пятровіч ПАДКАВЫРАЎ	
Асноўныя творы.....	86
Асноўныя даты жыцця і творчасці	87
Цыкл «Дваццаць чатыры прэлюдыі для фартэпіяна» (1943)	88
Уладзімір Уладзіміравіч АЛОЎНІКАЎ	
Асноўныя творы.....	93
Асноўныя даты жыцця і творчасці	94
Жанр песні ў творчасці У. Алоўнікава	95
«Лясная песня» (1950) (на словы А. Русака).....	96
«Радзіма мая дарагая» (1950) (на словы А. Бачылы).....	97
Сімфанічная паэма «Партызанская быль» для сімфанічнага аркестра (1952)	98
Анатоль Васільевіч БАГАТЫРОЎ	
Асноўныя творы.....	102
Асноўныя даты жыцця і творчасці	103
Характарыстыка творчасці.....	108
Опера «У пушчах Палесся» ў 3 дзях, 6 карцінах (1937—1939) (лібрэта Я. Рамановіча па аповесці Я. Коласа «Дрыгва»).....	108
«Беларускім партызанам» (1942). Кантата для саліста, змешанага хору і сімфанічнага аркестра на верш Я. Купалы «Партызаны, партызаны».....	115
«Беларускія песні» (1967). Кантата для саліста, змешанага хору і сімфанічнага аркестра, словы народныя і Н. Гілевіча.....	117
Жанр раманса ў творчасці А. Багатырова.....	126
Раманс «Смежая веки» з вакальнага цыкла на санеты У. Шэкспіра, ор. 29, № 1 (1955)	127
Леў Майсеевіч АБЕЛІЎВІЧ	
Асноўныя творы.....	129
Асноўныя даты жыцця і творчасці	130
Характарыстыка творчасці.....	135
Фартэпіянная творчасць Л. Абеліевіча.....	136
Цыкл фартэпіянных п'ес «Фрэска № 1» (1965)	137
Жанр сімфоніі ў творчасці Л. Абеліевіча.....	140
Сімфонія № 3 сі-бемоль мінор у 4 частках для сімфанічнага аркестра (1967).....	140
Генрых Матусавіч ВАГНЕР	
Асноўныя творы.....	144
Асноўныя даты жыцця і творчасці	145
Характарыстыка творчасці.....	148
Балет «Святло і цені» ў 3 дзях (1962) (лібрэта М. Алтухова па раману П. Броўкі «Калі зліваюцца рэкі»).....	149
Сімфанічная паэма «Вечна жывыя» для сімфанічнага аркестра і жаночага хору без слоў (1959).....	153
Канцэрт № 1 для фартэпіяна з аркестрам ля мінор у 3 частках (1964)	155
Эдзі Майсееўна ТЫРМАНД	
Асноўныя творы.....	158
Асноўныя даты жыцця і творчасці	158
Вакальная музыка ў творчасці Э. Тырманд	160
«Элегічная імправізацыя» для скрыпкі і фартэпіяна (1989)	161

Вучэбнае выданне

І. Ф. Двужыльная, С. У. Коўшык

БЕЛАРУСКАЯ МУЗЫЧНАЯ ЛІТАРАТУРА XX СТАГОДДЗЯ

Частка I

(1900—1959)

ДАПАМОЖНІК

для ўстаноў сярэдняй спецыяльнай адукацыі сферы культуры

Адказны за выпуск

С. М. Рыбарава

Рэдактары: *Р. А. Маслоўская, Н. А. Бабіцкая*

Карэктар *В. К. Жолтак*

Макет і вёрстка *Ю. В. Шабан*

Дызайн вокладкі *Н. У. Булыга*

Падпісана да друку 12.12.2012. Фармат 70x100¹/₁₆.

Папера афсетная. Афсетны друк.

Ул.-выд. арк. 14,5. Ум. друк. арк. 13,4. Тыраж 300 экз. Зак.

ДУА «Інстытут культуры Беларусі».

ЛІ № 02330/0131818 ад 02.08.2011 г.

220086, г. Мінск, вул. Каліноўскага, 12.

Друкарня ТАА «Промпечать».

ЛП № 02330/0494112 ад 11.03.2009 г.

220047, г. Мінск, вул. Чарняхоўскага, 3.