

## THE WHITERUTHENIAN MUSIC

by

MIKOLA KULIKOVICH

Published by

THE WHITERUTHENIAN (BYELORUSSIAN) INSTITUTE  
OF ARTS AND SCIENCES

NEW YORK 1953

Нотныя прыклады рысаваў БАРЫС ДАНИЛЮК

Printing: Ukrainian American Press, 133 E., 4th St., New York 3, N.Y.

*Уводзіны*

Жыве яшчэ душа ў народзе гэгым.

Максім Багдановіч, „АПОКРЫФ”.

Беларускае прафэсійнае музычнае мастацтва яшчэ вельмі маладое. Яно ня можа пахваліцца агульна прызнанымі выдатнейшымі аўтарамі й творами. Яно мала ведамае сярод культурных народаў сьвету.

Аднак, прычыны тут зусім не ў „маладзіні” беларускае музыкі й не ў адсутнасьці здольных і таленавітых музыкаў, а ў тым, што воляю гістарычнага лёсу, Беларусь рана згубіла сваю дзяржаўную незалежнасьць. лепшыя сыны беларускага народу аддавалі свае здольнасьці й службы не сваёй радзіме, а валодаючым культурам Польшчы (Міцкевіч, Манюшка, Карловіч і шмат іншых) і Расеі (Глінка, Дастаеўскі і шмат іншых).

У Беларусі ня было ані сваіх тэатраў, ані музычных школаў, ані нават дазволёных аматарскіх гурткоў. Толькі ў канцы XIX й пачатку XX стагодзьдзяў паўстаюць легальныя магчымасьці выхаваньня сваёй беларускай музычнай інтэлігенцыі.

Беларуская музыка ў сапраўдным эўрапэйскім разуменьні паўстае толькі ў **трыццатых гадох нашага веку**, калі ў Беларусі былі арганізаваныя й адкрытыя: оперны тэатр, філярмонія, эстрада, кансэрваторыя, сетка сярэдняе й ніжэйшае музычнае адукацыі, калі арганізуецца саюз беларускіх кампазытараў, сьпеюць аўтарскія кадры, калі загучэлі свае нацыянальныя оперы, симфоніі, камэрныя й масавыя творы.

Да гэтае пары мы бачым толькі даўгі пэрыяд цяжкага й няроўнага змаганьня за нацыянальна-самастойную дарогу й наагул за сваё існаваньне. Гэтае змаганьне ішло й у той час,

калі ў Беларусі ўжо былі пералічаныя намі ўстановы, якія з прычыны афіцыйнае савецкае палітыкі трымалі вельмі абмежаны курс нацыянальнага развіцця, а часамі й зусім варожа ставіліся да яго.

А тымчасам рэдка які народ меў у сваёй мінуласці толькі багатых перспектываў, колькі мелі іх беларусы ў залатую пару свае гісторыі (часы Вялікага Княства — XIV-XVI ст. ст.), калі беларуская культура была дзяржаўнаю, стаяла на высокім узроўні. Была яна тады й па часе развіцця, і па якасці, шмат вышэйшаю за культуры іншых славянскіх народаў.

Калі аб гісторыі Беларусі ведаюць ня вельмі шмат, дык аб гісторыі беларускае музыкі бальшыня й зусім ня мае ніякага ўяўлення. Сярод самых беларускіх музычных дзеячоў веда аб гэтым вельмі туманная і блытаная. Беларуская музыказнаўчая думка пачала прабіваць сабе дарогу толькі ў апошнія часы і то зь вельмі вялікаю асцярогаю й не без страху, каб не пасьлізнуцца на так закінутым задзірванелым шляху.

І так, гісторыя беларускае музыкі адна з самых маладых галін мастацкай веды. А яна неабходная ня толькі сярод самых музыкаў, але таксама цікавая й кожнаму культурнаму чалавеку, звязанаму так ці накш зь Беларусіяй. Перад першаю спробаю сыстэматызацыі матар'ялу гістарычнага шляху беларускае музыкі, павінна стаяць заданьне аб'ектыўна, праўдзіва й паслядоўна апісаць гэты шлях на фоне грамадзкага жыцця ад пачатку нараджэння й да нашае сучаснасці.

## РАЗЬДЗЕЛ ПЕРШЫ

### ПАХОДЖАНЬНЕ БЕЛАРУСКАЕ МУЗЫКІ Й МУЗЫКА СТАРАДАЎНЫХ БЕЛАРУСКІХ КНЯСТВАЎ (да XIII ст.)

#### 1.

Гісторыя беларускае музыкі, як і гісторыя музыкі кожнага народу, **фундамэнтам** сваім мае заўсёды **творчасць самога народу**, ягоны **песенны й танцавальны фальклёр**. Гэта тая глеба, на якой прарастаюць, сьпеюць і красуюць ейныя плады. **Беларускі музычны фальклёр** ёсьць сапраўдным **скарбам народнага мастацтва**. Па багацьцю тэматыкі, формаў, выглядаў і жанраў, па сваіх высокіх мастацкіх якасьцях, па сваёй сваеасаблівасьці й самабытнасьці, ён займае **адно зь першых месцаў у сусьветнай народнай літаратуры**.

Усе, хто сутыкаліся зь беларускаю народнаю песеннасьцю, сьветчаць аб нязвычайным уражаньні, якое яна пакідае. Пісьмовыя й вусныя выказваньні гэтых майстроў мастацтва, як Шопэна, Манюшкі, Нежданавай, Іпалітава-Іванава, Грэчанінава й іншых, служаць дастатковай парукай справядлівасьці й аб'ектыўнасьці такіх высокіх ацэнкаў.

І чым больш пашыраецца знаёмасьць ізь песенным беларускім фальклёрам, тым больш цікавасьці, сымпатыяў, тым больш цаніцеляў і аматараў прыцягвае ён да сябе. Руплівы-ж музыкавед і кампазытар знойдзе тут даслоўна поўнаводную крыніцу дзеля сваіх досьледаў і творчасці.

**Паходжаньне беларускае народнае песеннасьці сягае да самай глыбокай, сівой старадаўнасьці**. Нарадзілася яна разам з беларускім народам. Ейныя карэньні ляжаць у першабытна-патрыярхальным ладзе нашых продкаў, старавечных славянаў, якія знаходзіліся тады ў паганстве й мелі анімістычны сьветагляд. Залежнасьць усяго жыцця ад прыроды прывяла да ейнага абагаўленьня, адухаўленьня, да пакланеньня сілам прыроды, да стварэньня магічных абрадаў у гонар багоў і сты-

хіяў прыроды, дзе **музыка, песня й танец** былі неадлучнаю, **арганічнаю часткаю**.

У тэкстах старадаўных абрадавых песняў захаваліся розныя звароты-клічы да сонца, месяца, зораў, вады, грому, ветру, дажджу й г. д. Захаваліся й назовы самых багоў: Дажбога, Ярылы-Купалы (сонца), Пяруна (грому), Стрыбога (вятроў) і багіняў: Лёлі (вясны), Марэны (зімы).

Некаторыя назовы сьвяточных абрадаў, як Каляды, Русаліі, гавораць нам аб тым, што яны былі ведамыя яшчэ ў антычным грэка-рымскім сьвеце (*Calenda, Calendae* — сьвята Новага Году, *Rosalia*, ці *Dies Rosarum* — веснавое сьвята Дня Рожаў). На іх час і значаньне зусім проста паказваюць гэтакія звычаі, як провады зімы, гуканьне вясны на ўзгорках, ігрышчы, прысьвечаныя духу плоднасьці (беларуская „каза”, „казлова барада”).

Але **найбольш пераканальным** довадам старадаўнасьці паходжаньня беларускае песні (што асабліва важнае для гісторыі музыкі), зьяўляецца **самая музычная мова гэтых песняў**. Магічна-заклінальную функцыю іх, як нельга лепш выяўляюць клічныя, зваротныя інтанацыі, званыя ў Беларусі **гукальныміходамі**.

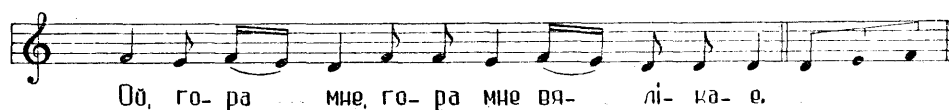
#### Гукальныяходы



Аб глыбокай старавечнасьці гаворыць нам **ладавае пабудаваньне напеваў песняў**, дзе скрозь сустракаюцца **архаічныя ладавыя фармацыі** (ведамыя ў старадаўніх кітайцаў і грэкаў): трыхордавыя — для апавядальных напеваў-рэчытаты-

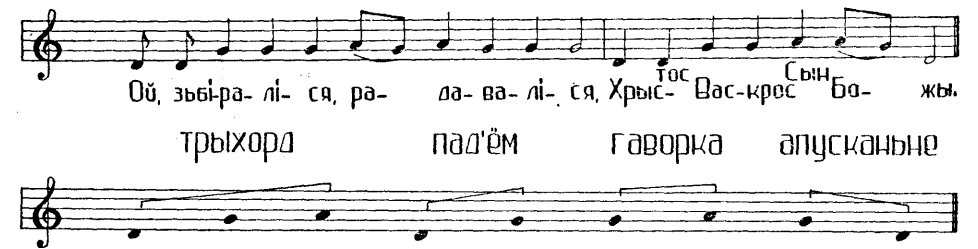
#### Пахавальная

тэрацэвы лад



ваў і тэрацэвыя (у абсягу вялікае альбо малое тэрацэі) — для матываў жалобных. Першыя ідуць ад старавечнае практыкі выразнае дэклямацыі, другія — ад правечных галашэньняў па памёрлых.

#### Веснавая абрадавая



На **жывых чалавечых інтанацыях** старога грамадзкага быту пабудаваная й **мэтра-рытміка** песняў, дзе відаць вольны, свабодны выгляд напеўнае гаворкі із складаным, мяшаным і зьменьлівым памерам.

#### Працоўная песня



Усе гэтыя элементы музычнае мовы старой беларускай песеннасьці расчыняюць перад намі ня толькі яскравыя вузоры народнае творчае практыкі далёкае эпохі славянскіх народаў, але й даюць усе падставы аднесьці іх аж да часоў **зараджэньня музычнае думкі наагул** (архаічная музыка старадаўняга Кітаю й Грэцыі).

## 2.

Старадаўнасьць паходжаньня беларускага песеннага фальклёру стаяла й на пачатку гістарычнага шляху музыкі, які пачынаецца адно з часоў, калі складаюцца дзяржаўныя ўмовы, калі зьяўляюцца культурныя цэнтры для гістарычнага разьвіцьця музыкі. У Беларусі гэтыя магчымасьці знайшліся даволі рана.

Яшчэ да IX стагодзьдзя беларускія плямёны (Крывічы, Дрыгвічы, Радзімічы, Вяцічы й Северане) пераходзяць ад першабытна-патрыярхальнага, радавога ладу, да формаў дзяржаўнасьці, і задзіночваюцца ў асобныя незалежныя княствы.

Ува Ёсходняй Эўропе таго часу былі ўжо дастаткова ведамыя самастойныя моцныя беларускія княствы: **Полацкае, Смаленскае, Турава-Пінскае** й інш.

**Пры дварох князёў**, якія робяцца цэнтрамі палітычнага, гандлёвага й культурнага жыцця, **ствараюцца й асновы для гістарычнага развіцця беларускае музыкі**. Ейныя мастацкія якасці, а таксама практычна-абслугавальнае значэнне, адразу-ж ставіць музыку **на адно з галоўных і першых месцаў** у вагульным жыцці княжага двара, робіць яе выдатным дзейнікам палітычнага й культурнага парадку.

Нясупыннае змаганне княстваў за сваю незалежнасць улучае ў сваю арбіту й музычнае мастацтва. Барацьба зь дзікімі вандроўнікамі й варожымі суседзямі, бойкі, паходы, урачыстасці сьвятаў і трызнаў, а таксама бытавы ўклад двара, (звычаі й этыкета), надаюць і асаблівы характар музыцы: яе тэматыцы, формам і жанрам, спецыялізуюць ейных выканаўцаў.

Гэты перыяд можа быць названы перыядам **вайсковае, ратнае музыкі**, перыядам **гераічнага эпасу**. У гэтым часе паўстаюць першыя музычныя гістарычныя творы: беларускія народныя паэмы, што расказваюць аб жыцці княстваў, іх героях і чынах. Да іх належаць паэмы: аб княгіні Рагнедзе (X ст.), аб князёх Рагвалодзе (X ст.), Ізяславе (XI ст.), Усяславе Чарадзею (XII ст.) й выдатная паэма: „Слова аб паходзе Ігаравым” (канец XII ст.).

Практыка выканання гэтых твораў спосабам напеўнае, выразнае дэкламацыі, патрабавала шырокага **ўдзелу музычнага мастацтва**, кампазыцыі напеву, пяняння й музычна-інструментальнага суправаджэння. Гэтак ствараліся старадаўнія формы славянскае творчасці: быліны, сказы, песьні-паэмы й гістарычныя песьні.

Калі быліны й сказы ў Беларусі былі толькі эпізодычнаю зьяваю (яны характэрныя для расейскае культуры), дык за тое **песьні-паэмы й гістарычныя песьні** знайшлі тут вялікае пашырэнне. Прыкладам можа служыць захаваная гістарычная песьня пра абарону горада Крычава ад татарскага нападу (XIII ст.):

Падымалісь чорны хмары,  
Неба пакрывалі;

Прыхадзілі злы татары,  
Пад Крычавам сталі (і г. д.).

Песьні-паэмы й гістарычныя песьні былі сталымі спадарожнікамі княжых банкетаў, бясёдаў, паходных абозаў і, нават, штодзённага жыцця двара.

Складанасць іхнага выканання, дзе патрэбныя былі здольнасці творчыя (кампазыцыя напеву) й выканаўчыя (голас, валаданне інструментам, эмацыянальнасць), змушала мець спецыяльную падрыхтоўку. Гэтак нарадзілася адна з першых музычных прафэсіяў стара-славянскіх сьпевакоў-сказіцеляў (падобная старадаўнім грэцкім рапсодам), што атрымалі назову **баянаў**.

Суправаджальнікам такое дэкламацыі-пяняння быў стары агульнаславянскі струнны інструмент: **гусьлі**. Вонкавы выгляд гусляў уяўляў скрыню ў форме трыкутніка, або трапэзу з закругленымі контурамі; на ягоную драўляную аснову нацягваліся струны, што перабіраліся пальцамі рук, тымчасам як самыя гусьлі ляжалі на каленях баяна.

Выканаўцы-баяны сваім высокім майстэрствам склалі сабе славу і пашану, былі гонарам княжых двароў. Папулярнасць іхная ішла далёка за межы княства, а песьні-паэмы, што складаліся баянамі, шырока распаўсюджваліся ў народзе, перадаваліся з пакалення ў пакаленне. Нязвычайна паэтычны й сымбалічны вобраз такога баяна-„салаўя даўняга часу”, дае выдатная паэма: „Слова аб палку Ігаравым”:

...,бо вешчы Баян, каму хацяшча песьнь тварыці, дык няслася мысль яго лятучаю птушкаю па дрэву, шэрым ваўком па зямлі, шызым арлом пад воблакі... І пушчаў ён дзесяць сакалоў на гурт лебядзіны (дзесяць пальцаў на струны)... Ён пярсты свае вешчыя на жывыя струны клаў і струны тыя самі славу князём ракатаху”...

Цікавыя весткі аб выглядзе музычнага быту старадаўніх беларускіх княстваў даюць нам летапісы таго часу, а таксама й пазнейшыя летапісы Вялікага Княства. Там ёсць такія два цікавыя запісы:

- 1) што пры выхадзе князя: „**біялі ў бубны й скаўраны**”, і
- 2) што „людзі тыя, што за Вяльлёю паселі, **ігрывалі на трубах дубасных**”. І так дакументы сьведчаць нам, што апра-

ча спецыяльнасці баянаў існавалі яшчэ прафэсыі **бубністых, скаўраншчыкаў і трубачоў.**

**Бубен** — звычайны, тыповы агульнаведамы ўдарны інструмент. **Скаўраны**, як можна думаць, мелі выгляд ударнага інструменту літаўраў (катлы з нацягнутаю скураю, па якой білі калатушкаю), і ўжываліся пры ўрачыстых момантах.

Асабліва важная летапісная зацемка аб **трубах дубасных.** Захаваныя на беларускім Палессі выгляды пастушых трубаў, даюць нам магчымасць уявіць іхнюю старавечную форму. Яны зробленыя з кары бярэсты (берасцяныя трубы), а часцей зь вярбовай, і маюць даўжыню да трох мэтраў, канчаючыся невялікім раструбам. Гучнасць іх вельмі моцная і далёка чутная.

Берасцяная труба („дубасная“) сталася вельмі **характэрным духавым інструментам** у Беларусі. Ужываная раней у паходах, на ўрачыстасцях і на паляванні, яна трапіла потым і ў народны быт і дайшла да нашага часу ў выглядзе пастушай палескай трубы.

Музыка пры княжых дварах бязумоўна не абмяжоўвалася толькі гэтымі, як-бы афіцыйнымі формамі творчасці й выканання. Старыя сьветчаныя гавораць нам таксама й аб вялікім удзеле тут чыста **народнага музычнага мастацтва**, прадстаўнікі якога часта дэманстравалі перад князем і гасцямі ўзоры сваёй народнай беларускай творчасці. Няма сумліву ў тым, што й сталае асяродзьдзе князя — дружина, якая набіралася з народу, у сваім быце шырока выкарыстоўвала **народную беларускую песню й танец**, каторыя яны прыносілі з сабою з сваіх вёсак і сёлаў у княжыя палацы.

Двор князя рана пазнаёміўся й з творчасцю іншых народаў. Беларускія княствы мелі вялікія й сталыя гандлёвыя зносіны з Візантыяй, заходня-эўрапейскімі дзяржавамі й нават з Усходам. На князевых дварах заўсёды знаходзілася шмат іншаземных купцоў, гандлёвых гасцей — карабельнікаў. Яны часта былі цікавымі апавядальнікамі аб дзівах розных зямель, пялі свае песні й ігралі на прывезеных з сабою інструментах.

Праз іх Беларусь даведалася аб **іншаземнай музычнай культуры**, праз іх трапілі сюды й новыя **інструменты**: арфавыя, лютнёвыя й флейтавыя. Гэтак **ствараліся культурныя су-**

**вязі з заходня-эўрапейскім мастацтвам.** У той-жа час і іншаземныя госьці знаёміліся із свайго боку з **беларускаю творчасцю**, вязучы ўражанні аб ёй і ейных узорах у чужыя краіны, што рабіла гэтыя культурныя сувязі **ўзаемнымі й уплывальнымі адны на другіх.**

Такая акалічнасць, звычайна, мела вялікае й **важнае значэнне** для развіцця музычнае культуры; яна, даючы шырокі ход сваёй нацыянальнай творчасці й выканаўству, ня вузіла іх, не абасаблівала, не абмяжоўвала, а ўжо з старых часоў узбагачала беларускую культуру сьвежымі плынямі, узнімала яе на эўрапейскі ўзровень. Паколькі гандлёвыя сувязі вяліся больш у бок заходня-эўрапейскіх краінаў, і іхнія ўплывы былі мацнейшыя, дык зусім зразумелым было й імкненне музычнае беларускае культуры **больш на Запад**, чымся на Усход, што надавала ёй, пры захаванні свае асаблівасці самабытнасці, **больш эўрапейскі характар.**

### 3.

Музычнаю культураю пры дварах князёў, аднак, зусім нельга абмяжаваць тагачасны гістарычны шлях музычнага беларускага мастацтва.

На прасторах беларускіх княстваў у тыя часы бурлела кіпучае жыццё беларускага народу, у якім **народная творчасць і народнае выканаўства** займалі **нязвычайна выдатнае месца.** Характар іхны ў аснове сваёй залежыў ад тагачаснага быту народу, **умоваў ягонага жыцця.**

Як мы ўжо зацэмілі (у падразьдзе аб паходжанні беларускага фальклёру) праца й быт народу поўнасьцю залежыў ад сілаў прыроды. Анімістычны сьветагляд прынёс із сабою абагаўленне й адухаўленне гэтых сілаў. нарадзіў шмат розных багоў і стварыў у іхны гонар шмат разнастайных абрадаў. Гэтыя абрады ўзьніклі ў сувязі з рознымі парамі году й дзяліліся на **зімнія** (бог Зюзя, багіня Марэна), **веснавыя** (багіня Лёля), **летнія** (бог Купала-Ярыла) й **восенскія.** Кожная пара мела свае абрады й звычаі, свае асобныя песні й танцы.

Гэтак вырас у народнай творчасці **сэзонна-абрадавыя песенныя цыклі**, зь якога асаблівую папулярнасць атрымалі, за-

хаванья нават і да сяння, веснавыя гукальныя песні, летнія Купальскія, зімовыя Калядныя песні й ігрышчы з „казлом”, або „казою”.

Асноўным заняццем старадаўнага беларуса было спачатку: паляванне і рыбалоўства, а пазней: земляробства, гадоўля жывёлы, зь якіх праца на зямлі атрымлівае фундаментальнае й галоўнае значэнне.

Працоўныя працэсы таксама паказваюць на сваю залежнасць ад сілаў прыроды, яны таксама ішлі па колу гаспадарчага году й мелі шмат абрадавых, магічна-заклінальных функцыяў.

Праца спарадзіла асобны **працоўны песенны цыкль** беларускага фальклёру, што пачаўся паляўнічымі песнямі й найбольш развіўся ў песнях земляробскіх, дзе на асаблівую ўвагу заслугоўваюць песні зажыначныя й жніўныя, песні талочныя й дажыначныя.

Вера й праца народу складалі ягонны бытавы, хатні, сямейны ўклад, выразам якога стаўся **бытавы песенны цыкль**: радзінныя, вясельныя, пахавальныя песні, карагодныя, гульнёвыя й танцавальныя песні й скокі. Ня гледзячы на тое, што гэты цыкль пазнейшы, аднак ён таксама захаваў свой старавечны характар магічнае абрадавасці.

Гэтак ужо з даўных часоў стварыліся **тры аснаўныя цыклі** народнае творчасці: сезонна-абрадавы, працоўны й бытавы.

Аднымі зь першых складальнікаў і выканаўцаў беларускага фальклёру, што сталі на шлях **прафэсыяналізацыі й спецыялізацыі**, былі **вандроўныя музыкі** сярэдніх вякоў: **скамарохі-валачобнікі й дудары**. Гэтыя вандроўныя музыкі („валачугі”) вандравалі („валачыліся”) ад вёскі да вёскі й сваім мастацтвам здабывалі сабе вялікую папулярнасць і любоў народу.

Сьветчаньні аб іхнай дзейнасці даецца ў „Кнізе, глаголемай Альфабэт” — (XVI ст.). Трэба толькі дзівіцца мастацкаму абсягу й разнастайным здольнасцям гэтых музыкаў: яны самі былі й драматургамі, кампазытарамі, і актарамі, і рэжысэрамі, сьпявакамі й інструмэнталістамі, танцорамі й балетмайстрамі.

У рэпэртуар вандроўных музыкаў уваходзілі: **скамаро-**

**шыя дзеі** — сатырычныя камічныя сцэны, часта востра палітычнага зместу на актуальныя тэмы, **жартоўныя гульні й танцы**, і арыгінальныя **валачобныя й дударскія** песні, гумарыстычныя, іншы раз, нават, і няпрыстойнага зместу.

Прафэсыя валачобных музыкаў была натоўкі распаўсюджаная і шырокая, што яны ня толькі існавалі ў народнай масе, а траплялі часта й на **княжыя двары**, дзе гэтыя музыкі былі пажаданымі гасьцямі.

Уплывы вандроўных музыкаў на народ былі вельмі моцныя як у сэнсе развіцця сярод народу творчае й выканальнае мастацкае дзейнасці, так і ў сэнсе абуджэння палітычнае сьведамасці, што потым, як мы ўбачым, прывяло да жорсткага й працяглага змаганьня царквы супроць іхнае дзейнасці.

Практыку нашых вандроўных музыкаў можна параўнаць із практыкаю вандроўных музыкаў Заходняе Эўропы ў Сярэднявеччы, дзе былі ведамыя: жанглёры, шпільманы, трувэры, мінэзэнгеры, трубадуры, і г. д.

Гэтыя падабенствы й аналогія не абмяжоўваліся толькі адным часам і характарам, але мелі й больш глыбокае значэнне. Вандроўкі тых і другіх прыводзілі часта да супольных сутрэчаў заходня-эўрапейскіх і беларускіх вандроўных музыкаў, і так даходзіла да творчага знаёмства й абмену творчаю практыкаю. Аб гэтым можа сьведчыць і факт занясення ў Беларусь заходня-эўрапейскага інструментарыя.

Такія сустрэчы вялі з аднаго боку да перайманьня беларускімі музыкамі культурных заходніх уплываў, а з другога — шырылі **беларускую творчасць** сярод заходня-эўрапейскіх музыкаў, а праз іх і сярод **чужаземных народаў**.

Вандроўныя музыкі былі таксама й асноўнымі пашыральнікамі й прапагандыстамі **народнага беларускага інструментарыя**.

Найбольш старадаўнымі інструмэнтамі гэтага сярэднявечнага перыяду былі духавыя інструмэнты: **дуда, дудка й жалейка**, і ўдарны інструмэнт **бубен**. Усе гэтыя інструмэнты лічыліся й найбольш папулярнымі, яны суправаджалі заўсёды ўсе выступы вандроўных музыкаў.

**Дуда**, або „каза”, або валынка (нямецкая назва *Dudelsack, Sackpfeife*; ангельская *bagpipe*) была ведамая ў сярэднявечнай

Эўропе. Трапіўшы на беларускую глебу, яна асела тут і зрабілася адным з **найхарактэрнейшых народных інструментаў**. Дуда узгадала вялікую колькасць народных музыкаў.

Складаецца дуда з суцэльнага казылінага (або цялячага) мяшка й дзвёх трубак: адна зь іх пры дапамозе націскання мяшка дае адзін і той самы басовы гук, які безпераменна цягнецца, а другая невялікая трубка (клярнэтавага тыпу) — у якую ўстаўляецца пішчык, і якая мае адтуліны для пальцаў — служыць для выканання мэлёдыі.



**Дудкі й жалейкі** — дробныя духавыя інструменты. Першыя тыпу флейты (старадаўняе паходжаньне ад легендарнае флейты Пана), другія (жалейкі) — тыпу клярнэтавага, зь язычком. Дудкі выкарыстоўваліся часцей да вясёлых, жвавых напеваў і танцаў; жалейкі, наадварот, да лірычных сумных напеваў жалю (адтуль і іх назва). У практыцы вандроўных музыкаў былі яшчэ й **падвойныя дудкі** (падвойныя флейты), якія атрымалі назву „пасьвісьцёлак”.

Бубен выконваў ролю ўдарнага, рытмічнага інструмента для суправаджэньня напева або танцу.

У інструментары ўваходзілі таксама і ўжо разгледжаныя намі гусьлі, але ў народнай музыцы яны ня мелі доўгага й шырокага распаўсюджаньня і хутка выйшлі з карыстаньня (асталіся як характэрны інструмент у расейскай народнай творчасьці).

#### 4.

У X ст. славянскія народы прыймаюць хрысьціянства. Гэта мела вялізарнае гістарычнае значаньне, было здарэньнем вялікага прагрэсыўнага парадку й дало моцны штуршок усяму дзяржаўнаму, палітычнаму жыццю, культуры, асьвеце й мастацтву.

Як ведама, хрысьціянства прыйшло да нас ізь Візантыі.

Візантыя ў той час была магутнай і высокакультурнай дзяржавай. Славянскія князі, у тым ліку й беларускія, што наладзілі зь Візантыяй сталыя сувязі, былі здзіўленыя роскашшу, багацьцем і хараством візантыйскага прыдворнага жыцця. Імкненьне завесці і ў сваіх княствах тыя-ж парадкі, вельмі значна праявілася як у мастацтве, так асабліва й у музыцы.

Музыка ў Візантыі знаходзілася на такім пачэсным месцы, што творчаю й выканаўчаю музыкаю дзейнасьцяй займаліся, нават, самі візантыйскія імператары. Таму й у беларускіх княствах пры княжых дварах адразу-ж непараўнальна **падвысіўся ўзровень музыкі**, а зь ім і **пашырылася кола прафэсійных выканаўцаў**.

Як шчыры сьветка гэтага, ізноў выступае перад намі летапісная зацёмка таго часу:

....„дзе же бе князь і седа, і на відзе многім граюшча перад ім, другім-жа арганымі галасы пяюшча, яко-жа звычай ёсьць перад князем”.

І так летапіс гаворыць нам ужо ня толькі аб паасобных выканаўцах, як гэта было раней, а аб існаваньні **вакальных** („арганія галасы”) і **інструментальных** („многім граюшча перад ім”) **ансамбляў**, пры чым такое іграньне ўвайшло ў **сталую узаконеную традыцыю** дваравага ўкладу („яко-жа звычай ёсьць перад князем”).

Апрача аднаго цэнтру, якім дагэтуль быў княжы двор, прыняцьце хрысьціянства стварыла яшчэ другі й **вельмі магутны палітычны й культурны цэнтр — царкву**. Веліч і хараство візантыйскіх сьвятыняў і царкоўнага служэньня стае як прыклад перад князямі й высокаю царкоўнаю ерархіяй, пабуджае іх рупіцца аб царкоўным кульце, распаўсюджваньні й прапагандзе хрысьціянскіх ідэяў сярод народу.

У беларускіх княствах арганізоўваюцца самастойныя япіскапствы ў Полацку, Тураве й Смаленску, якія закладаюць у княствах манастыры, акадэміі, калегіі, школы, што робяцца крыніцамі культуры й асьветы. Гэты час вылучае на Беларусі выдатных дзеячоў — „прасьветнікаў”: княгіню-манахіню сьвятую **Апрасінію Полацкую** (унучка вялікага князя Ўсяслава-Чарадзея — XII ст.), смаленскага япіскапа **Кліма Смаляціча** (XII ст.) зь яго вучнем-пісьменьнікам і маляром **Аўрамам Сма-**

ленскім (XIII ст.), сусьветна ведамага выдатнага красамоўцу й дзеяча япіскапа **Кірылу Тураўскага** (XII ст.) ды інш.

Гэтыя дзеячы і стаюцца **першымі ў Беларусі аўтарамі культавое музыкі**, складаюць словы й мэлёды малітваў, трапароў, кандакоў, акафістаў і іншых царкоўных песнясьпеваў. Яны-ж кладуць і першую аснову **музычнае асьветы**, наладжваюць сыстэматычную вучобу музыкі, перапісваюць і збіраюць матар’ялы, і распаўсюджваюць царкоўнае паяньне сярод народу.

Разам з культавымі абыходнымі напевамі-ўзорами (так званыя „демественыя і знамейныя расьпевы”) прыходзіць з Візантыі ў Беларусь і **пісаная** (пісьменная) **музыка**: музычная натацыя, запіс напеваў у выглядзе кручкоў або знакаў (падобна да заходніх „нэўмаў”).

Пісьменная музыка зрабіла цэлы пераварот у творчай і выканаўчай музычнай практыцы, прывяла ад вуснай, па памяці й слуху, да **дакладнае дакумэнтальнае фіксацыі**.

У імкненьні як мага шырэй і глыбей пашырыць свае уплывы на народныя масы, царква не магла ня бачыць вельмі моцнага канкурэнта, якім былі вандроўныя музыкі й іхнае мастацтва, тым больш, што апошняе часта ставілася ў адкрытую апазыцыю царкве, войстра й метка высьмейвала прадстаўнікоў царквы, яе сухасьць і дагматычнасьць, высоўвала супроць іх свае вольныя звычаі, ня рэдка баронячы паганскія пагляды й абрады.

Гэтак разгарэлася жорсткая й упорыстая барацьба царквы з вандроўнымі музыкамі й прасьледваньне іхных „паганскіх службаў”, „глума й бессаромнасьці”, іхных „дьябальскіх сасудаў” (інструмэнтаў).

Ужо ў XII ст. Кірыла Тураўскі неаднойчы зьвяртаецца да народу і ўладаў у сваіх казанях із клічам ганьбіць і прасьледваць усіх тых хто: „басні баіць і ў гусьлі гудзец”. За Кірылаю Тураўскім ідуць у тым-жа кірунку й іншыя дзеячы царквы.

Гэтае змаганьне трывала на працягу некалькіх стагодзьдзяў. Ягоны ход і вынікі, аднак, аб’ектыўна мелі для музычнага мастацтва гістарычна **дадатнае значаньне**. З аднаго боку **царква** зрабіла свае дабрародныя ўплывы на народную творчасьць, а з другога боку й **народная творчасьць** уліла сьвежую

й **жыцьцядзейную плынь у культавую музыку**. Пранікненьне ў народ хрысьціянскіх ідэяў дало **беларускаму песеннаму фальклёру новую тэматыку, формы й жанры**. Асабліва праявілася гэта ў сэзонна-абрадавым і абрадава-бытавым цыклях **песеннае творчасьці**.

Паявіліся зімовыя песні на Каляды, (Нарадзіны Хрыста), **веснавыя вялікодныя** (пасхальныя), юраўскія (на Юр’еў дзень), траецкія, пятроўскія, пакроўскія песні, песні хрэсьбінных, вясельных, пахавальных й шмат іншых, дзе тэматыкаю зьяўляюцца новыя хрысьціянскія сьвяты й сьвятыя. Частка такіх песняў уваходзіць і ў сталы рэпэртuar валачобных музыкаў, напрыклад спэцыяльныя валачобныя-вялікодныя, валачобныя-калядныя.

Сваё змаганьне за хрысьціянскія ідэі царква, звычайна, вяла ня толькі адміністрацыйным шляхам, а й шляхам ідэолёгічным. Супроць песняў скамарохаў і дудароў, царква распаўсюджвае ў гэты час **формы рэлігійнае паэзіі й музыкі: духоўныя вершы й псалмы**. Яны хутка знаходзяць сваіх асобных, адумysłовых і характарных выканаўцаў у вобразе **старцаў-лірнікаў**.

Лірнікі вядуць сваю дзейнасьць, ходзячы па сёлах і местах як і вандроўныя музыкі, і неўзабаве набываюць ня меншую папулярнасьць і значаньне.

Аснаўным рэпэртуарам старцаў-лірнікаў былі духоўныя вершы й псалмы на тэмы Старога й Новага Запавету, маральна-дыдактычнага характару. Лірнікі бывалі ўсюды й нават, у разгульным асяродзьдзі знаходзілі шматлікіх слухачоў.

### Псалмы лірнікаў



Сваё выкананьне лірнікі суправаджалі іграй на **ліры** (або „леры”, ці „рэле”). Ліра злучае ў сабе разам тыпы клявішнага й струннага інструмэнтаў. Яна складаецца з рэзанансавых скрыні ў выглядзе скрыпкі (больш вялікага памеру), клявіятуры зь клявішамі, што зьмяшчаецца з правага боку, і колькіх струнаў. Клявішы націскаюцца пальцамі левае рукі, калі



правая рука круціць ручку, што злучаная пры дапамозе стрыжня з невялікім колцам, якое пакрытае воласам і націраецца каніфолам. Колца заступае смык і змушае гучаць струны; дзеве (або адна) прызначаюцца для фону і гучаць як два (або адзін) сталыя тоны ў квінту і актаву, а особная трэцяя націскаецца пальцамі на клявішы і іграе мелёдыю.

Ліра — вельмі старадаўны інструмент (даўная назва „арганіструм”, або „мужыцкая ліра” , „*lyra rustica*”, „*lyra pogana*”). Яна ведамая ў Эўропе яшчэ ў VIII-X ст. ст.; адтуль яна прыйшла на Украіну і ў Беларусь.

Гэтак ужо ў формах і выканаўстве рэлігійнае паэзіі і музыкі адбіліся ўплывы народнага мастацтва і ягонае практыкі, але асабліва гэтыя ўплывы і ўзаемасувязі царкоўнага і народнага мастацтва праяўляюцца на форме тэатральнага мастацтва, аб чым мы даведаемся крыху далей.

Так выглядала музычнае жыццё ў старадаўніх беларускіх княствах. Ягонае развіццё было найбольш тыповым і яркім у княстве Полацкім, якое ў гэтую пару, і асабліва пры княжэнні Ёсяслава Вялікага (аб ім змешчаныя выдатныя радкі ў „Слове аб палку Ігаравым”), робіцца цэнтрам, што аб’ядноўвае вакол сябе іншыя беларускія княствы.

Вялікая тэрыторыя Полацкага княства, палітыка, гандаль, адміністрацыйнае кіраванне, развіццё культуры, — усё гэта служыць прыкладам для іншых беларускіх княстваў, што знаходзяцца пад жыватворчым полацкім уплывам. Полацкі цэнтар у дадзены перыяд зьяўляецца **калыскаю беларускае дзяржаўнасці і культуры**, выходным духоўным пунктам для ўсіх наступных нацыянальна-адраджэнскіх рухаў, падобна да антычнага грэцка-рымскага перыяду для Заходняе Эўропы. Такое значэнне полацкага перыяду мы павінны ўсведамляць сабе і пры далейшым разглядзе падзеяў, дзе гэты перыяд ці раз яшчэ стане перад намі.

## РАЗЬДЗЕЛ ДРУГІ

### ЗАЛАТАЯ ПАРА (XIV-XVII ст. ст.)

#### 1.

Пэрыяд ад сярэдзіны XIII ст. і, блізу што, да канца XVII ст. стаўся **найбольш бліскучаю парою ў гісторыі Беларусі**.

У гэты перыяд беларускія княствы задзіночваюцца ў вадну магутную дзяржаву, ведамую пад назваю **Вялікага Княства Літоўскага** (мы захаваем у далейшым гэтую афіцыйную назву), з тэрыторыяй ад Чорнага да Балтыйскага мора, ад Бярэся па Мажайск. На ўсіх прасторах гэтае тэрыторыі беларуская мова сталася афіцыйнаю дзяржаўнаю моваю, а **беларуская культура — галоўнаю, пануючаю**. Дадзеная эпоха атрымала ў гісторыі Беларусі вельмі вобразную назву **залатое пары**, залатога веку беларускае дзяржаўнасці і культуры.

Дзеля ясьнейшага зразуменьня і асваення тых музычных зьяваў, што ахапляліся ёю, лепш разбіць эпоху залатое пары на два перыяды: першапачатны ад сярэдзіны XIII ст. і да сярэдзіны XV ст., і другі, (і найбольш яркі) перыяд красавання — ад сярэдзіны XV і да канца XVII ст. Разгледзім іх у гэтым парадку.

Калі ў паасобных беларускіх княствах (і асабліва ў Полацкім) мы ўжо наглядалі шырокае развіццё музычнага мастацтва, дык у Вялікім Княстве Літоўскім, і асабліва пры такіх выдатных валадарох, як кароль Мяндог, вялікі князі Гэдымін, Альгерд, Ягайла, Вітаўт і інш., гэтыя магчымасці ўшмат разоў узрастаюць.

Арганізацыя цэнтральнага вялікакняскага двара, значнае ажыўленне сталічнага жыцця (спачатку ў Наваградку, потым у Вільні), ды перафармаванне яго на эўрапейскі лад, дае плодную глебу для **падвышэння ўзроўня музычнага абслугоўвання, прыцягвае да дзейнасці самыя разнастайныя музычныя спецыяльнасці ў галіне вакальнага і інструментальна-**

нага мастацтва. Усё мацнейшыя ды глыбейшыя сувязі з эўрапейскімі дзяржавамі судзеюць пранікненню ў Беларусь і асяданню тут **высокакультурнае заходня-эўрапейскае музыкі і ейных прадстаўнікоў**.

Двор вялікага князя і сталічнае жыццё робяцца ўзорам, прыкладам для іншых беларускіх княстваў, падумаюць і там культурны ўзровень, які і дагэтуль у шмат якіх княствах быў вельмі высокі (Полацкае, Смаленскае, Віцебскае, Менскае) і яны перажываюць лепшы час свайго існавання. У шмат якіх галінах жыццё беларускіх княстваў у гэты перыяд ня ўступала жыццю Заходняе Эўропы.

Ёсць дадзеныя цвёрдзіць, што ў гэты перыяд Беларусь таксама ведала тагачасныя **формы рыцарскае паэзіі ды музыкі**. Паводле сьветчанняў нямецкае хронікі (Пётры Дюсбурга) мы ведаем аб пашырэнні ў Беларусі рыцарства і рыцарскіх ордэнаў (асабліва было знанае полацкае рыцарства).

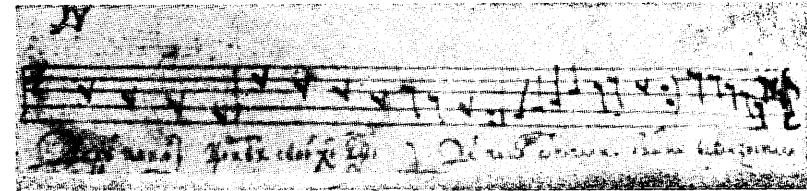
Прыняўшы заходня-эўрапейскія традыцыі, беларускае рыцарства не магло, зразумела; ня ведаць і не карыстаць з культурных праяваў рыцарскага жыцця, формаў і жанраў заходня-эўрапейскае **рыцарскае мэлёдычнае паэзіі** — культу кахання і жанчыны („дамы сэрца”): любоўныя навелі, канцоны, танцавальныя песні, нязвычайна папулярныя ў асяродзьдзі правансальскіх трубадураў, нармандскіх трувэраў і нямецкіх міннэзэнгераў. Тыя-ж уплывы маглi спрычыніцца да знаёмства і карыстання лютнёваю музыкаю і лютнёвымі, флейтавымі ды скрыпачнымі інструментамі.

Значнымі крокамі йдзе і разьвіццё музыкі па лініі іншага, царкоўнага, культавага цэнтру, разам із памацненнем ейных уплываў у дзяржаўным і народным жыцці. У гэты перыяд у Беларусі арганізоўваецца аўтакефальная беларуская мітраполія, якая абыймае сваёй юрысдыкцыяй усе беларускія землі (арганізаваная яшчэ ў 1291 ў Наваградку, ужо ў наступным годзе зацверджаная канстантынопальскім патрыярхам).

Пашыраючы свае ўплывы і моц, падтрымліваючы пышнасць храмаў і царкоўнае службы, царква прынаджае на службу шматлікія кадры **культавых музыкаў-прафэсыяналаў**: рэгентаў, харыстых, настаўнікаў сьпеву і музыкі. Ува ўсіх акадэміях, калегіях, школах і манастырох уводзіцца правільная **сыстэма музычнае адукацыі, асьветы і ўзгадаваньня. Музыка**

і сьпеў робяцца тут **абавязковымі дысцыплінамі**. У багаслужбах пачынае культывацца **шматгалоснае харавое пяньне, гэтак званае „партэснае пяньне”** (на партыі, на галасы), **пяньне па нотах і дырыгаваньне**.

Як сьветка нотнага („крукавога” — пяньня па „крукох”) царкоўнага пяньня гэтага часу захаваўся ўзор беларускае рэлігійнае творчасці: гімнавы напеў няведамага аўтара. Час ягонага паходжаньня — прыблізна канец сярэднявечча. Запісаны гэты напеў крукамі ў рэлігійнай кнізе Апанаса Берасьцейскага (Піліповіча) „Дырыюш” (1645 г.).



Круковы нотны запіс Апанаса Берасьцейскага

Царква ўзмацняе таксама пашырэнне сярод народу **формаў рэлігійнае паэзіі ды музыкі**. Замест паасобных духоўных вершаў і псальмаў, паяўляюцца шматлікія зборнікі малітваў і песнясьпеваў, гэтак званых **„багаслоўнікаў”** і **„багагласнікаў”**, рэлігійных песняў на сюжэты з жыцця сьвятых, новага завету, хрысьціянскага быту і г. д. Такая літаратура хутка асвойваецца, набывае папулярнасьці ў народных масах, робіцца шмат дзе прадметам бытавога музыкаваньня.

Нягледзячы на прасьледваньні царквой народнае творчасці і мастацтва, вандроўныя музыкі: скамарохі, валачобнікі і дудары, праяўляюць сваю кіпучую дзейнасьць. Не абмяжоўваючыся народнымі коламі, народнае мастацтва пранікае і за царкоўныя ці манастырскія агароды ды трапляе на вялікакняскія эўрапейзаваныя двары.

У летапісе княжаньня вялікага князя Альгерда (XIV ст.) ёсць цікавая зацемка, што гэты князь: „пацехам і йгрышчам скамарохаў ня ўнімаша”. Трэба думаць, што Альгерд быў нагэталкі сваеасабліваю постацю сярод вялікіх князёў, што летапісец ня мог не адцеміць гэты выключны бок ягонага характару і, што іншыя князі былі зусім ня гэтакія і „пацехам і йгрышчам вандроўных музыкаў” нават вельмі „ўнімаша”.

Вялікія князі наагул сталіся найлепшымі пашыральнікамі беларускага мастацтва. Бальшыня іх узгадоўвалася на беларускай культуры і вернасьць ёй і любасьць да яе захоўвалася ў князёў праз усё жыццё. Яскравым прыкладам — вялікі князь Ягайла (XIV — XV ст.). Маленства сваё ён пражыў на Віцебшчыне (ягоны бацька Альгерд быў 25 гадоў князем віцебскім) і беларуская культурная стыхія моцна ўрасла ў ягонае сэрца. Калі Ягайла пазней стаўся польскім каралём, ён не асабліва захапіўся польскаю культураю, а кліча да сябе ў 1392 г. у Кракаў (паводле польскай хронікі Длугоша) зь Беларусі сьпевакоў, музыкаў і маляроў. Гэты факт сьветчыць, таксама, і аб тым, што ўжо ў той час беларускае мастацтва стаяла высака, калі яго можна было паказваць на бліскучым каралеўскім польскім двары.

Пануючае становішча беларускае культуры на вялізарнай прасторы Вялікага Княства Літоўскага, дзе жылі людзі розных нацыянальнасьцяў, звычайна вяло да ейных **уплываў на іншыя народы**. У музыцы гэта праявілася галоўна **пашырэннем беларускага песеннага фальклёру** далёка за этнаграфічныя межы Беларусі.

Яшчэ адзін важны фактар гэтага пэрыяду — гэта **нараджэньне** новае культурнае сілы: **беларускае інтэлігенцыі**. Разьвіццё палітычнага жыцця, рост культуры, высоўвае яе на гістарычную арэну і яна пакрысе бярэ ў свае рукі шмат якіх галіны дзяржаўных справаў, стаючыся асабліва **вялікаю сілаю асьветы і мастацтва**.

Сэнс першага пэрыяду залатое пары мы бачым у тым, што ў ім, ува ўсіх культурных асяродзьдзях ідзе як-бы зьбіраньне сілаў і магчымасьцяў, каб давесьці культурны рост да ягонага вышэйшага ўздыму.

## 2.

Кульмінацыйнае ўзвышша беларускае культуры прыпадае якраз на другі пэрыяд залатое пары — ад сярэдзіны XV і да канца XVII ст. і адбываецца ў часе культурнага заходня-эўрапейскага руху, ведамага пад назваю **Рэнэсансу** (Адраджэньня).

Эпоха Рэнэсансу зрабіла поўны **ідэалёгічны пераварот у грамадзкім жыцці**. Гэта быў моцны рэвалюцыйны рух су-

проць сярэднявечча, супроць схаластычнага, царкоўнага сьветагляду, за перамогу чалавечага розуму, за свабоду, незалежнасьць чалавечае думкі. Гэта быў **век гуманізму**, перамогі гуманітарных ідэяў.

У Беларусі новыя ідэі найбольш захапляюць **маладую беларускую інтэлігенцыю**, якая хутка прымае новыя прыцыпы свайго веку. Карыстаючы з пастановы выдатнага дзяржаўнага акту — Літоўскага Статуту (XVI ст.), паводле якога: „кажны чалавек мае вольнасьць і моц выехаць для навук”, шмат (больш моцных матар’яльна) беларускіх сем’яў пачынаюць пасылаць сваіх сыноў для вучобы ў замежныя эўрапейскія ўнівэрсытэты (у Італію, Нямеччыну, Чэхію, Польшчу). Атрымоўваючы там эўрапейскую навуку, набіраючыся новага сучаснага духу, прадстаўнікі беларускае інтэлігенцыі падыходзяць да пастаноўкі пытаньня вялізарнае вагі: распаленьня ў **Беларусі свайго нацыянальнага Адраджэньня**.

У той час як Заходняя Эўропа ў эпоху Рэнэсансу адраджае антычную грэка-рымскую культуру, у Беларусі ўзьнікаюць першыя думкі аб адраджэньні свае старадаўняе культуры з **эпохі старога Полацкага Княства**. Дзейнасьць прадстаўнікоў беларускага гуманізму і правядзеньне іхніх ідэяў мела, як мы ўбачым далей, вельмі важнае значаньне і для музычнага мастацтва.

У гісторыі сусьветнае музыкі эпоха Рэнэсансу звязаная з новымі прыцыпамі паўстаньня **сьвецкае музыкі**, яе пануючага значаньня (замест царкоўнае), адраджэньнем формаў грэцкага тэатру (нараджэньне оперы) і нараджэньнем камэрнае музыкі. Цэнтрам музычнага Рэнэсансу, была Італія, дзе музыка дасягнула такога вышыні, што ўзоры ейныя абыйшлі ўсе дзяржавы Эўропы. Патрапілі яны і ў Беларусь, дзе была для гэтага ўжо дасьпелая глеба.

Мы зацэмілі ўжо раней, што двары Вялікіх Князёў Літоўскіх не ўступалі шмат якім эўрапейскім дваром. У практыцы жыцця тут ужо даўно пачалі ладзіць на балэх, банкетках, вечарох і ўрачыстых прыняцьцях розныя мастацкія імпрэзы: канцэрты, музычныя пастаноўкі, балеты. У дзёньніку пісьменьніка таго часу Тодара Еўлашэўскага (XVI ст.) ёсьць такая аб гэтым зацемка: „...рабіў яму (паслу) кароль і каралева (вя-

лікі князь літоўскі спалучаў у сабе й асобу польскага караля) вялікую ўрачыстасць і банкет вялікі з танцамі чынены’.

Зусім зразумела, што першыя свае крокі італьянскае музычнае мастацтва зрабіла менавіта тут, у асяроддзі прадворным. Значна спрычынілася да гэтага яшчэ й тое, што жонкаю вялікага князя Жыгімонта II (пачатак XVI ст.), сталася каралева Бона, дачка італьянскага князя (Сфорцы).

Каралева Бона згуляла ў справе насаджэння ў Беларусі эўрапейскае музыкі выдатную ролю. Перадусім яна сама была вялікаю аматаркаю музыкі й любоў да італьянскага мастацтва яна ня толькі прывезла із сабою, але моцна распаўсюджвала й у нас. Паводле сьветчаньняў дворскае хронікі, двор каралевы Боны „гучэў музыкамі”. З другога боку, каралева Бона ў гэтай любові да музыкі узгадвала й свайго сына, вялікага князя Жыгімонта III.

У ягонае княжаньне згодна із гістарычнымі сьветчаньнямі, пры двары ўжо была цэлая плеяда выдатных музыкаў, розных спэцыялістых, што былі прывезеныя зь Італіі. Сярод іх, спамінаецца ведамы вэнэцыянскі кампазытар Дыямэд Катон, капэльмайстар Аскрымі Потэлё, скрыпач Якуб Нідэрляндскі, лютністы Галёт, і шмат іншых.

Пад уплывам вялікакняскага двара мода на ўсё італьянскае агартае й замкі, і палацы арыстакратыі ды магнатаў княства, раскіненых па Беларусі. Выдатныя іхныя прадстаўнікі як: князь Слуцкі, князь Радзівіл (Нясвіж), гэтман Хадкевіч, князь Сапега (Друя) і іншыя, ладзяць у сябе мастацкія бібліятэкі, выставы, канцэрты, танцавальныя спэктаклі, балеты, прапагандуюць італьянскае малярства, паэзію, музыку, абкружаюцца іншаземнымі, галоўна італьянскімі, музыкамі-выканаўцамі.

Тыя-ж уплывы можна наглядаць і ў асяроддзі беларускае інтэлігенцыі, асабліва той, што студыявала на замежных унівэрсытэтах, зь якіх якраз больш папулярнымі былі італьянскія (у Падую, Флёренцыі й Балёніі). Непасярэдна знаёмячыся зь італьянскаю музыкаю на месцы, яны прывозяць яе ўзоры й пашыраюць іх на бацькаўшчыне.

Гэтак у шмат якія колы пранікаюць новыя формы музычнага рэнэсансу, творцы глеба для іхняга разьвіцьця. Асабліва карыстаецца любоўю практыка **камэрнае музыкі**, хатняе му-

зыкі ў выглядзе пяньня манодыяў, мадрыгалаў, канцонаў, стансаў, балядаў (вакальныя камэрныя формы) і граньня рэ-гэркараў, такатаў, танцавальных сюітаў і інш. (інструментальныя камэрныя формы).

Праз тыя-ж колы патрапіў у Беларусь і тагачасны заходня эўрапейскі інструментары: клявікорд, клявісын, вірджны-нэль (клявішныя інструменты), іскрыпка, віёлядамур, лютня, цымбалы й г.д.

Як мы спаміналі, у эпоху залатой пары творцы яшчэ адно асяроддзё, дзе разьвіваецца музычнае мастацтва — асяроддзё **беларускае інтэлігенцыі**. Заданьні, якія яна ставіць значна перавышаюць адно пашырэнне заходня эўрапейскае музыкі. Разьвіцьцё нацыянальна-адраджэнскага руху ў Беларусі ў галіне музычнага мастацтва прыводзіць да **зацікаўленьня беларускім песенным фальклёрам**, да першых спробаў адшуканьня, вывучэньня й пашырэньня **народных беларускіх песьняў і танцаў**, якія пачынаюць што раз часьцей трапляць у тэматыку хатняе музыкі.

На музыку глядзяць ужо як на **паважную, неабходную й вялікую рэч у галіне асьветы, узгадваньня й агульна-культурнага разьвіцьця чалавека**. Гэты пагляд беларуская моладзь выносіць ізноў-жа з заходня-эўрапейскіх унівэрсытэтаў, дзе музыка тады ўваходзіла ў склад гэтак званых **сямі свабодных навук** (граматыка, рыторыка, фізыка, лёгіка, матэматыка, астралёгія й музыка) і была **абавязкаваю навуковаю дысцыплінай**.

Апрача таго, той-жа паважны пагляд беларуская моладзь выносіла й з нагляданьняў гарадскога эўрапейскага жыцьця, дзе яна ўспрыимала лепшыя ўзоры музычнага мастацтва, наведваючы оперу, канцэрты, лекцыі, выставы й гэтак далей. З тых часаў і ў беларускіх навучальных установах **музыка ўваходзіць у склад „чатырох вызваленых навук”**, стаіць на роўні з паэзіяй, лёгікай і рыторыкай.

Вялікую ролю ў гэтым новым паглядзе на музыку згулялі лепшыя перадавыя прадстаўнікі беларускае інтэлігенцыі: Будны, Рымша, Пашкевіч і асабліва **Францішак Скарына**, які пакінуў незабыўны сьлед і ў гісторыі беларускае музыкі.

**Францішак Скарына** (XVI ст.) слаўны сын Полацку, доктар філязофіі й мэдыцынскіх навук і беларускі першадрукар, быў

нязвычайна разнабаковым, разнастайна-адукаваным, здольным чалавекам. Цікавасьць, любоў і паважныя дачыненні да музычнага мастацтва ён вынес із сваіх замежных студыяў і шматлікіх замежных падарожжаў (Польшча, Чэхія, Нямеччына, Італія). Ён заўсёды падчыркаваў, што ўся ягоная як літаратурная, гэтак і друкарская дзейнасьць, прызначаная дзеля навучання „седмі навук вызволеных” (а гэта значыцца й музыкі). У сваёй выдатнай прадмове да кнігі „Прамудрасьць Ісуса Сына Сірахава”, Скарына звяртаецца да беларускае моладзі з заклікам вучыцца побач зь іншымі й „музыкамі, то ест пеўніцы”. Скарына таксама добра ведаў і любіў **народную беларускую песню**, якая ўвайшла ў ягонае сэрца з маленства, і ён колькі мог карыстаўся сваім уплывам дзеля ейнага вывучэння й пашырэння.

### 3.

Удача насаджэння й пашырэння сьвецкае музыкі й новых формаў заходня-эўрапейскага мастацтва ў колах двара, арыстакратыі й беларускае інтэлігенцыі, зусім не аслабіла дзейнасьці культавае музыкі. Царква мела й у гэты перыяд вялікую ролю.

Аднак, новыя грамадзкія падзеі, зразумела, не маглі не адбіцца на характары гэтае дзейнасьці. Агульны ход царкоўнага жыцця ў гэты час быў бурлівы й напружаны. У Вялікім Княстве Літоўскім рэлігія была складаным, паблытаным і бялючым вузлом на фоне грамадзкага жыцця.

Праваслаўная, каталіцкая, уніяцкая й рэфарматарская царквы існавалі тут адна побач іншае й вялі паміж сабою зацятае змаганьне, уцягваючы ў яе й народныя масы. Гэтая варажнеча часта даходзіла да буйных збройных канфліктаў, бойкаў і паўстанняў. Аднак, гэтыя сутычкі розных рэлігійных плыняў для музычнага мастацтва мелі адно **пазытыўнае прагрэсыўнае значэнне**.

Справа ў тым, што кожная рэлігія, маючы за мэту распаўсюджваньне сваіх ідэяў і пашырэнне сваіх уплываў, аддавала галоўную ўвагу рэлігійнай асьвеце й таму стварала цэлую сыстэму сярэдняе й вышэйшае адукацыі, у якой салідную, паважную й нязьменную ролю мела й **музычная асьвета ды ўзгадаваньне**.

Тая-ж мэта прымушала царкву узвышаць узровень мастацкага абслугоўваньня культу, што **памацняла й павялічвала кадры культавых выканаўцаў**.

Царква таксама не магла ня ўлічваць і нараджэньне новых формаў у музычным мастацтве й у сваю чаргу імкнулася тварыць **новыя формы мастацкай культавой практыкі**. Зацёміўшы асаблівую любоў народу да ўсялякіх сцэнічных дзеяў (успомнім тут папулярныя скамарошыя дзеі), прадстаўнікі царквы твораць свае **рэлігійна-тэатральныя формы мастацтва**. Гэтак, ужо ад XV ст. па лініі каталіцкае царквы паяўляецца ў Беларусі **школьная, або вяртэпная драма**, а крыху пазьней, па лініі праваслаўнае царквы: **містэрыя**.

Школьная драма вырасла як запраўдны тэатральны спектакль, што ставіўся вучнямі каталіцкіх школаў на Каляды. Зьместам ягоным былі падзеі з гісторыі нараджэньня Хрыста (адкуль і назоў: „вяртэпная драма”). Містэрыя ўяўляла сабой тэатральную інсцэнізацыю біблейных сюжэтаў, што гуляліся сьвятарствам, хорами, вучнямі й службаю праваслаўнае царквы.

Як у школьнай драме, гэтак і ў містэрыі музыка (пяньне, граньне на музычных інструментах) займала **асабліва вялікае месца** й была **неад’емнаю часткаю**, арганічным кампанэнтам кожнага спектаклю ці інсцэнізацыі.

Новая форма культавага мастацтва адразу-ж мела нязвычайную ўдачу ў народзе, хутка пашыралася й пакрысе, пад уплывам масы, пачала ўсё больш і больш **набліжацца й надавацца да народных дзеяў**.

Як ведама, школьная драма спачатку выконваная на лацінскай мове, была незразумелаю й недаступнаю простаму народу. Каб прыцягнуць да пастаноўкі больш людзей, выклікаць большае зацікаўленьне, паміж дзеямі драмы пачалі ўводзіць адмысловыя сцэны, гэтак званыя **інтэрмэды** на бытавыя, блізкія народу, сюжэты, якія ўжо выконваліся **пабеларуску**. Неўзабаве інтэрмэды сталіся зусім **народнай** бытавой, жартоўнай **дзеяю**, якая, нават, была больш папулярнаю за сам спектакль. Такая зьмена мела для музыкі вялізарнае значэнне, ператварала яе ўжо ў **першарадны элемент дзеі**.

Фармальна пабудова інтэрмэды складалася звычайна з чаргаваньня тэксту зь пяньнем, музыкай, танцам; паміж імі

было поўнае ўзаемадзеянне. Ілюстраваць гэта можна, напрыклад, такім адрывкам з захаванае да нашых дзён школьнае інтэрмеды:

**Селянін** (пяе):

„Сядзіць сава на каліне, сычык на другой,  
Азірнемся, аглянемся, ажно на чужой”.

(гаворыць)

Сяргей! Гэй, Сяргей! За што ты мяне пхаш, ня йдзеш?  
(ізноў пяе)

Быў, быў Сямён баяр,  
Сем год, яшчэ ня стар,  
Сам ляжыць на печы,  
Ногі на паліцы... і г. д.

Гэтая форма чаргавання тэксту й музыкі давала вялікія магчымасці **пранікненню ў школьныя драмы народнае беларускае творчасці**: народнай песні, танцу, народных інструментаў і выканаўцаў.

Таму й ня дзіва, што школьныя драмы сталіся ўлюбёнымі й папулярнымі ў Беларусі й на працягу стагоддзя (XVI-XVII) ахапілі сабою амаль што ўсе мястэчкі Віленшчыны, Піншчыны, Наваградчыны, Мешчыны, Случчыны, Полаччыны, Слонімшчыны й інш.

Калі школьныя драмы былі тэатральнаю формай, што прыйшла ў Беларусь з Захаду, дык містэрыі ўжо **нарадзіліся ў самой Беларусі** і пайшлі **адсюль** у іншыя краіны. Адным з першых іхніх аўтараў і арганізатараў быў выдатны беларускі дзеяч, япіскап **Сымон Полацкі** (XVII ст.). Атрымаўшы пазней прызначанне пры двары расейскіх цароў (пры Аляксеі Міхайлавічу, царэўне Зофіі й Пятры I) Сымон Полацкі прывёз туды й **беларускія (полацкія) містэрыі**. Іхняя ўдача пры двары была гэткая вялікая, што яны зрабілі **моцны уплыў на тэатральнае мастацтва Расеі** таго часу.

З усяго вышэй сказанага можна бачыць, што царква ў развіцці музычнага мастацтва захоўвала й у гэты перыяд сваё вялікае значэнне, уплываючы на ход гісторыі музыкі. Трэба да таго яшчэ зацэміць, што й на адраджэнскі рух беларускае інтэлігенцыі царква мела значнае уздзеянне. (Гэтак, напрыклад, з рэфарматарскіх рэлігійных колаў **выйшлі** беларускія першадрукары ды асьветнікі Цяпінскі й Будны). Гэта адбілася й на музычнай асьвеце й узгадаванні, аб

чым могуць сьветчыць таксама й практычная дзейнасць, і **выказванні** доктара Скарыны, які карыстаецца заўсёды нагодаю звярнуць увагу беларускае моладзі на рэлігійныя ідэі. У справе вывучання музыкі Скарына раіць Біблію, як найлепшы падручнік, дзе „прамнства вершаў і песняў сьвятых па ўсёй кнізе сей знойдзеш”.

#### 4.

Нязвычайна яскрава праявіўся другі перыяд залатой пары і ў народнай творчасці й выканаўстве. Кіпучая дзейнасць народнага мастацтва ня спынілася, а новыя з’явішчы прыносілі з сабою й новыя шляхі й новыя каналы ягоным жыватворчым плыням.

Буйныя палітычныя падзеі гэтага часу, вонкавае й нутраное змаганне Вялікага Княства Літоўскага, бойкі ды паўстанні (войны супроць Маскоўскае дзяржавы, рэлігійныя й палітычна-эканамічныя паўстанні супроць польскіх паноў), а таксама ўвядзенне вайсковае службы, **ізноў павярнулі народную творчасць** (як гэта было ў перыяд старадаўных княстваў) да **ратных, вайсковых сюжэтаў і формаў**. Гэтак ад XVI ст. нараджаецца **жанр старой вайскавай песні** (ня трэба мяшаць яго з больш пазнейшаю салдацкаю песняю).

Старая вайсковая песня з аднаго боку працягвае традыцыю гераічнага, гістарычнага народнага эпаса (тэматыка баёў, паходаў, жыццё краю й правадыроў), а з другога боку дае малюнку бытавога вайсковага зместу (быт беларуса-жаўнера, служба, думы аб радзіме й блізкіх). Прыкладам гістарычнае тэматыкі можа служыць вайсковая песня XVI ст. пра вайну з Масквою (пры Жыгімонце II пад камандаю гэтмана Астроўскага) і перамогу на рацэ Воршы,

„Ой, у нядзельку параненька,  
Узышло сонца хмарненька,  
Узышло сонца па-над борам,  
Па-над Сялецкім таборам.  
А ў таборы трубы йграюць,  
Да ваяцкае парады зазываюць,  
Сталі рады адбываці  
Адкуль Воршы здабываці”.

(Цікавы тут успамін аб ігры трубаў).

За прыклад старой бытавой вайскавой песьні можна прывесці беларускую жаўнерскую песню каралеўскага войска:



Як у тэкставых, гэтак і музычных адносінах, старая вайсковая песня (асабліва бытавая вайсковая) паказвае **высокія якасці** народнае творчасці, робіцца **характэрнай** па сваіх беларускіх асаблівасцях і атрымлівае **сталую традыцыю** (што потым адбіваецца на пазнейшай рэкруцкай песні).

Другою, ня менш яскраваю народнаю формою гэтага пэрыяду была **тэатральная музыка**. Узаемныя ўплывы народнае творчасці на культавую музыку (асабліва ў інтэрмедыях школьных драмаў і містэрыяў) і, наадварот, царкоўнае музыкі (формы рэлігійных прадстаўленьняў-выставаў) на народную, прывялі да стварэньня ў Беларусі ў XVI-XVII ст. ст. **беларускага народнага лялькавага тэатру** пад назоваю **батлейкі, або бэтлейкі**.

Народныя тэатральныя формы паходзяць зь вельмі старых часоў. Продкамі іхнымі былі народныя карагоды зь ігравымі дзеямі. Яны з агульнае харавое масы вылучалі паасобных салістых-карыфеяў, і так паўставалі салёвае выкананьне, музычныя дыялёгі (дуэты), харавыя ансамблі. Сцэнічная дзея, акторская гульня прыдавалі такому карагуду ўжо ўсе элементы тэатральнага спектаклю (народныя выразы вельмі ўдала падчыркваюць гэтыя якасці: „вадзіць карагод”, „іграць” карагод, а не п'яць карагод).

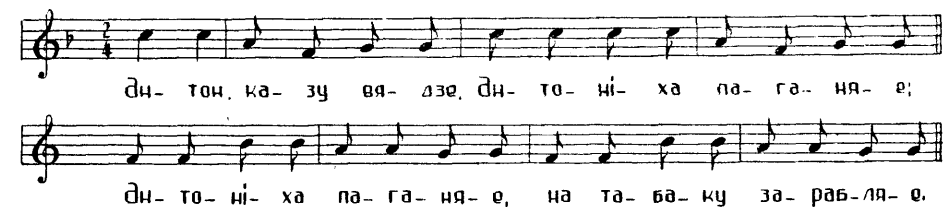
Гэтыя элементы яшчэ мацней праяўляліся ў народных абрадавых ігрышчах і потым атрымалі асаблівае разьвіцьцё ў скамарошых дзеях. Апошнія й сталіся асноваю для найбольш простае й цікавае сцэнічнае дзеі ў выглядзе чаргаваньня паміж сабою тэксту, музыкі, п'яньня і танцу, што атрымала потым назоў „зінгшпіля” (у Нямецчыне). І так, глеба для народнага спектаклю была створаная ўжо з даўных часоў.

Школьныя драмы ды містэрыі, і асабліва іхныя інтэрмедыі сталіся гістарычным штуршком для ягонага існаваньня. Па свайму вонкаваму выглядзе **батлейка** была пераноснаю скрыняю (макет тэатральнае сцэны), што складалася з двух, а нават і трох паверхаў, на якіх ішлі тэатральныя дзеі. Спэтакль меў, звычайна, дзьве часткі. Першая — рэлігійнага зьместу, дзе сюжэтам былі сцэны народжаньня Хрыстовага ў Бетлееме (ад Віфліему-Бэтлеему і назоў — бэтлейка, батлейка), другая-ж частка была камічнай, жартоўнай бытавою народнаю сцэнаю.

Найбольш папулярнымі батлейкамі, што дайшлі да нашага часу былі п'есы: „Цар Ірад” і „Цар Максімільян”. Напісаныя пабеларуску, зь беларускаю тэматыкаю (у другой частцы спектаклю), батлейка наагул шырока скарыстоўвала народную беларускую музыку, а бытавая сцэна й зусім ператваралася ў тып **народнага беларускага зінгшпілю** дзе мы бачым салёвыя куплеты, вакальныя дыялёгі, харавыя ансамблі, салёвую й ансамблёвую ігру на інструментах.

Музычным суправаджэньнем быў найчасцей невялікі ансамбль зь беларускіх **народных інструментаў** зь пераважнаю роляю **дудаў і дудак**.

Як прыклад батлеечнага спектаклю можна прывесці камічна-бытавую сцэну пад назовам „Антон, Антоніха й каза”, што захавалася ў Беларусі да сьняньня і была вельмі папулярнаю. Паводле дадзеных, гэтая сцэна перайшла ў батлейку зь



інтэрмедыі да школьнае драмы. Зьмест ейны нескладаны. На сцэну выходзіць сьпярга селянін Антон, які вядзе казу. Усьлед за ім ідзе жонка Антоніха. Хор, што выконвае ролю сялян, п'яе:

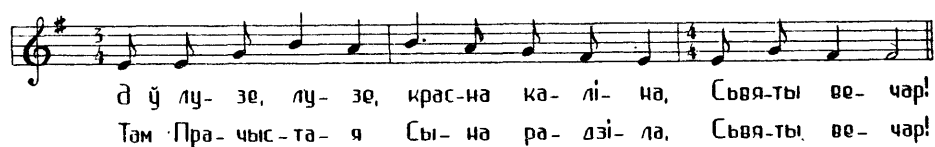


„Антон казу вядзе,  
 Антоніха паганяе,  
 Антоніха паганяе,  
 На табаку зарабляе.  
 Каза бубкі раняе,  
 Антоніха падымае.  
 Не папала па казе,  
 Ды па Антонавай назе  
 Антон плача,  
 Антоніха скача”.

Дзеючыя асобы робяць тое, што пецца ў песні, і, нарэшце, ідуць у скокі.

Батлеечныя прадстаўленьні ішлі з выдатнай удачай ня толькі ў народным асяроддзі, але былі частымі гасцямі й пры дварох князёў ці ў замках арыстакратыі. Каб узбагаціць гэтыя прадстаўленьні, павялічвалі склад іхных удзельнікаў, выкарыстоўвалі вялікі хор, аркестру, балет, уводзілі дадатковыя нумары, асабліва танцавальныя, што ўжо надавала ім выгляд **сапраўднае тэатральна-музычнае пастаноўкі** (накштат сучаснае апэраткі). Пазней пад назовам „батлейкі” разумелі ўжо ня поўнае тэатральнае прадстаўленьне, а толькі песенныя напевы. Яны звычайна былі або строга рэлігійнага характару на тэму Божага Нараджэння (як, напрыклад, папулярныя ў нас батлейкі: „Неба й зямля”, „А ў лузе, лузе”) і пяліся ў

### Батлейка



царкве; або, хоць і на рэлігійную тэму, але ў больш сьвецкім, бытавым разуменьні, нават, і ў выглядзе вясёлага жарту (як, напр., ведамая калядка-батлейка „Саўка й Грышка ладзілі дуду”), што пяліся ўжо па хатах.

Народнае выканаўства гэтага перыяду пад уплысам падзеяў часу значна мяняе свой характар. У сувязі з разьвіцьцём гарадоў, рамёслаў, паяўленьнем розных цэхавых арганіза-

цыяў, паводле прыкладаў Заходняе Эўропы, — і дзейнасьць вандроўных музыкаў паступова губляе свае папярэднія формы.

Музыкі гэтыя ўжо ад XV ст. пачынаюць асядаць у гарадох, прыгарадах і гандлёвых мястэчках, дзе таксама заводзяць свае **карпарацыі, цэхі ды арцелі**, у залежнасьці ад спецыяльнасьцяў і інструмэнтаў на якіх яны граюць. Гэтак паўсталі сябрыны, арцелі, цэхі **валачобнікаў-скамарохаў, дудароў, лірнікаў** і інш., у якіх існаваў цвёрды цэхавы ўстаў і законы, строгае герархія (майстры, падмайстры, вучні) і паважная навука. У канцы XVII ст. з прычынаў ганеньня царквы, узмацненьня гарадзкіх самаўрадаў (паводле Магдэбурскага права), нараджэньня новых пісьменных прафэсыяналаў, гэтыя цэхі-арцелі вандроўных музыкаў пачалі былі зусім развальвацца, і музыкам даводзілася або шукаць сабе іншае працы, пераходзіць на дварцова-замкавую ды гарадзкую службу, або ператварацца ў аселях вясковых музыкаў.

Частка валачобнікаў пайшла на службу ў гарадзкую адміністрацыю, дзе былі пасады гарадзкіх **гэрольдаў** (глашатаяў), **трубачоў, бубністых, званароў**.

Аднак, зьнікненьне вандроўных музыкаў кампэнсавалася на гістарычным шляху разьвіцьця музычнага мастацтва **выдатнымі фактарамі гэтага перыяду: нараджэньнем беларускае мастацкае прафэсійнае інтэлігенцыі**, што выйшла з гушчы народнае масы. Разьвіцьцё музычнага мастацтва пры дварох князёў і арыстакратыі патрабавала ўсё большых мастацкіх кадраў. Таго, што завазілася з замежжа нехапала й даводзілася зьвяртацца да мясцовых людзей, „тутэйшых”, да здольных прадстаўнікоў народнае беларускае творчасьці. Гэтыя людзі, трапіўшы ў палаты, апынуліся ў цэнтры няведамай ім раней высокае музычнае культуры, побач з майстрамі, што валодалі вялікаю тэхнікаю мастацтва, апынуліся перад незнаёмымі музычнымі інструмэнтамі й новымі формамі музыкі.

Аднак (на гонар і славу гэтых прадстаўнікоў народнае творчасьці), вясковыя музыкі ў кароткім часе ўдала авалодваюць замежным мастацтвам. Яны ня толькі робяцца ўдзельнікамі розных хораў і аркестраў, але й вылучаюцца ў склад **салістых, майстроў і кіраўнікоў**. Гэтак паводле сьветчаньняў сучаснікаў пры двары Жыгімонта III былі ведамыя кампазытар



і сьпявак **Сымон Гятка**, сьпевакі **Саўка**, **Табіяшык** і **Юры Вярбковіч**, салісты на флейце **Андрэй Кулікоўскі**, цымбалісты **Правінскі**, інструманталісты **Мікола Кляўс**, **Паўла Бядзінскі**, **Юры Радамінскі**, **Якуб Кураўскі** і шмат іншых беларусаў. Нават зь вельмі сьціплых зацемак у хроніках таго часу можна ўявіць сабе, і вельмі вобразна, артыстычную дзейнасьць такіх „тутэйшых”.

Пры Жыгімонце III найбольшай удачай карысталіся два сьпевакі-беларусы: **Табіяшык і Вярбковіч**. Аб першым (лірычным тэнар нязвычайнае мяккасьці й эластычнасьці) хроніка заўважае, што ён... „сваім сьпевам, нават, сырэны перавышаў”. Аб другім (Вярбковічу, — што меў магутны бас) пішацца, што ён... „сваім голасам заглушаў наймацнейшыя арганы й рэгалы й прымушаў дрыжэць шыбы ў вокнах”. Шмат такіх выканаўцаў былі ўдзельнікамі выдатных урачыстых выставаў і канцэртаў, а таксама разам зь вялікакняжым дваром удзельнічалі ў гастрольных падарожжах, дзе набывалі эўрапейскую вядомасьць і славу.

У гэты перыяд **узбагачаецца** таксама й **народны беларускі інструментар**. Гэтак, ад дворнае практыкі ўжо ад XVI ст. у народзе распаўсюджваюцца **цымбалы** й **скрыпка**, якім далей выпадзе згуляць вялізарную ролю (асабліва цымбалам) у народным выканаўстве. Выкарыстоўваюцца ў народным выканаўстве й **мядзяныя інструменты**, пераважна **трубы** (заміж трубаў „дубасных”, берасьцяных), аб якіх успамінаюць гістарычныя песні й якія цяпер стаюцца неабходнаю снасьцяй гарадзкіх трубачоў і гарольдаў.

У такім выглядзе выступае музычнае жыцьцё ў эпоху Залатое Пары. Ягонае значаньне мы можам засвоіць толькі складаючы ды сынтэзуючы музычныя падзеі, факты й праявы па ўсіх культурных цэнтрах і асяродзьдзях. Тады толькі будзе відаць усё разьвіцьцё музычнага мастацтва гэтае бліскачае эпохі.

## РАЗЬДЗЕЛ ТРЭЦІ

### ПЭРЫЯД ЗАНЯПАДУ ПРАФЭСЫЙНАЕ БЕЛАРУСКАЕ МУЗЫЧНАЕ КУЛЬТУРЫ Й УЗРОСТ НАРОДНАГА МАСТАЦТВА (XVIII — XIX ст. ст.)

#### 1.

Здавалася-б, што вялікі ўздым беларускае культуры ў эпоху Залатое Пары стаўся тым моцным фундамэнтам, на якім магло абапёрціся далейшае разьвіцьцё беларускае музыкі, далейшая прафэсыяналізацыя, стварэньне творчых і выканаўчых кадраў і г. д. Здарылася, аднак, зусім накіш. Беларусь губляе сваю дзяржаўнасьць і незалежнасьць ды пападае спачатку пад уладу Польшчы (з канца XVII ст.), а пасля Расеі (канец XVIII ст.).

Беларуская культура, мова, грамадзкія арганізацыі — усё гэта пачынае прасьледвацца афіцыйнымі пануючымі ўладамі (польскім, а пасля расейскім), забараняюцца школы, друк, мова й нават музыка ды песні. Беларусь перажывае найбольш трагічную эпоху ў сваёй гісторыі. Гэта на доўгі час затрымвае, а часткава й зусім спыняе разьвіцьцё беларускае культуры й мастацтва.

Але дух народу, ягоная воля, ягоная моц, бароніць у жорсткім змаганьні й захоўвае **свае нацыянальныя асаблівасьці, сваю самабытнасьць**. Няволя прымушае народ аддаваць свае таленты й здольнасьці на службу чужым пануючым культурным плыням і адзінае, што астаецца нацыянальна-жыцьцяздольным, гэта **народная творчасьць і народнае мастацтва**. У ім праяўляецца моц і мудрасць народнага генія.

Як у люстры адбіваецца тут жыцьцёвы шлях народу, ягонае гістарычнае змаганьне, усё багацьце думак і разнастайныя праявы грамадзкага й бытавога ўкладу й пачуцьцяў ад глыбака пакутных настрояў да аптымізму. Прыгон, паншчына, непасільная праца, голад, нястачы й бязпраўе — ўсё гэта адлюстраванае ў народнай творчасьці зь нязвычайнаю

сілаю й дало ў скарбніцу песеннага фальклёру **найбольш высокія ўзоры** мастацкасьці як з боку тэксту, гэтак **асабліва й з боку музыкі**. Твораньня ў гэным часе песьні прыгонныя, працоўныя (жніўныя), павольныя вясельныя, песьні пра долю, калыханкі, лірычныя песьні каханьня — нязвычайна глыбокія й мастацкія. Як кантраст жахлівае рэчаіснасьці, як непераможная, арганічная ў народзе жыцьцё-сьцьвярджалая сіла, вырасталі народны гумар, у гульнявых і жартоўных песьнях ды нястрыманая іскрыстая тэмпэраментная вясёласьць у народных танцах і гульнях. Няволі й уціску народ супроцьставіць мастацкія сродкі змаганьня: войструю сатыру ў сатырычных, прыгонных і працоўных песьнях; адвагу й мужнасьць у песьнях бунтарскіх, рэкруцкіх і жаўнерскіх; і, у канцы, народны гнеў, заклік да помсты, да паўстаньня ў песьнях змаганьня, што вялі традыцыю народна-гераічнага эпасу.

Народныя паўстаньні ў Беларусі, якія мелі даўныя й багатыя традыцыі, якраз у гэты пэрыяд дасягаюць найбольш высокага ўздыму (ведамае Крычаўскае паўстаньне XVIII ст.). Яны даюць багаты матар'ял для песеннасьці (песьні пра паўстаньні Нябабы, Крывашэнкі, Галоты ды інш.). Да іх належаць паводле настрою й характару й песьні адыходнікаў, што нарадзіліся ў часе прыгону: батрацкія, бурлацкія (віцінныя), чумацкія й бунтарскія (разбойніцкія).

Гэтак паступова пашыралася кола народных назіраньняў. Народ тварыў ды перахоўваў багаты фальклёр усіх песенных цыкляў, стварыў у іх разнастайныя формы й жанры.

Найбольш узбагаціўся працоўны й бытавы цыклі. Разнастайныя працэсы сялянскае працы нараджалі паасобныя абрады й звычаі, паклаўшы свой адбітак на песьні зажыначныя, жніўныя, дажынкавыя, спарышовыя, талочныя, (апошнія бяруць пачатак яшчэ ў першабытна-патрыярхальным ладзе) ды іншыя. Характар ды спецыялізацыя працоўных момантаў сталі крыніцаю тэматыкі й відаў песеннасьці, прыкладам у песьнях ільняных, агародных, ягдных, грыбных, пастуховых і г. д. Сацыяльна бытавы ўклад жыцьця выклікаў песьні прыгонныя, рэкруцкія, жаўнерскія (працяг старое вайсковае песьні XVI ст.), песьні адыходнікаў, бунтарскія. **Вернасьць старасьвеччыне, моцнае захоўваньне старых традыцыяў** — гэтая

характэрная рыса беларускага народу адлюстравалася й у песенным фальклёры ў выглядзе традыцыянізаваньня прыёмаў і сродкаў ягонага тэкставой ды асабліва музычнай пабудовы старавечных часоў.

Вельмі цікава, напрыклад, што з усіх славянскіх народаў практыка вандроўных музыкаў захавалася толькі ў беларусаў. Валачобніцтва ўвайшло ў звычаі Калядных абходаў (зорачнікаў, калядоўшчыкаў, хаджэньне „з казою”), у Вялікодны й Купальскія абходы па дварох (для удзельнікаў гэтак і захаваўся назоў валачобнікаў ад слова „валачыца”). У вясельных, радзінных і хрэсьбінных абрадах і звычаях таксама выяўляецца гэтае валачобніцтва (сваты, кумы, бабкі, госьці). Адтуль-жа настала астояліся ў народзе віды й назовы валачобных і дударскіх песьняў, гульняў, сцэнаў, скокаў.

Таксама затрымаліся ў народным быце й формы батлеечных спектакляў. Як цэлае яны ўжо адыйшлі ў мінуласьць, але пад назовам батлейкі засталася песьня рэлігійнага зьместу, якая выконваецца на Каляды групамі зорачнікаў.

Да разглядаемае намі пары належыць і нараджэньне асабістае **лірычнае песьні** (у бытавым цыклі), якой суджана было стацца **асноваю ды апораю беларускага песеннага фальклёру**. Тут выявіўся пяшчотны, цёплы, лірычны характар самой натуры беларуса і, галоўнае тое, што ў лірычнай песьні адлюстраваліся найбольш поўна й зырка **сродкі музычнае творчае мовы, традыцыйныя прыёмы** складаньня песьняў, якія народ пранёс праз стагодзьдзі.

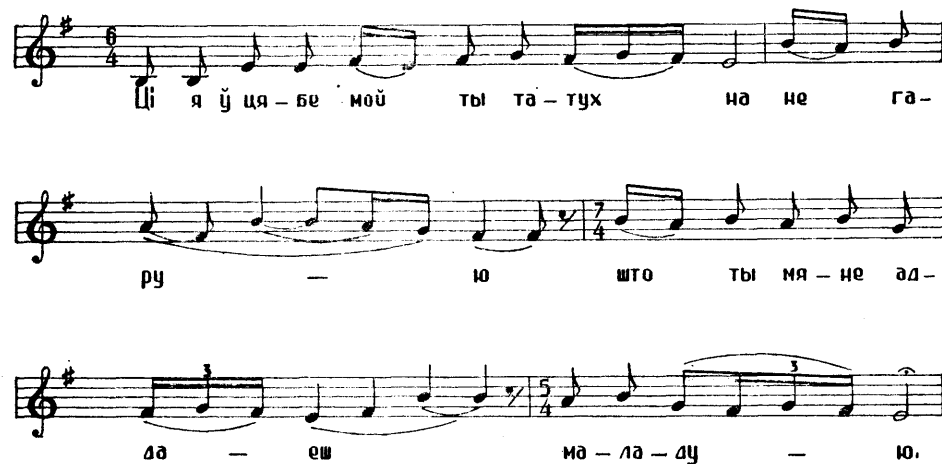
Лірычная песьня выяўляе ўсю **існасьць самабытнасьці й сваеасаблівасьці** беларускага фальклёру, ёсьць самым выдатным, высокамастацкім яго ўзорам.

Наскрозь сыціпляя, **ляканічная** ў сваёй музычнай пабудове (характэрныя „гукальныя ходы” ў мэлёдыка-інтанаваньні, старадаўныя лады, вольны мэтр, рэчытацыйна-імправізацыйная рытміка) ды глыбака эмацыянальная ў сваім нутраным выражэньні, лірычная песьня вырасла ў **геніяльную мастацка песенную мініятуру, у шэдэўр народнае творчаьці**.

Да лірычнае песьні ў беларускай песеннасьці належаць ня толькі песьні каханьня, але й шмат іншых з розных цыкляў, якія паводле характару аднолькавыя з ёю (жніўныя, рэкруц-

кія, павольныя вясельныя, бурлацкія (віцінныя), жабрацкія, лірычныя з абрадавага цыклю й г. д.).

### Вясельная павольная песня



Разам з выкрышталізаваннем песенных формаў у гэты перыяд ішоў адбор ды сталае ўжыванне **характэрнага музычнага народна-беларускага інструментарыя**. Гэтак настала ўваходзяць у быт ведамыя ўжо нам дуды, дудкі, жалейкі, леры. Іх вырабляюць „саматугам” на вёсках і яны нараджаюць чараду вясковых выканаўцаў, якія авалодваюць дзівугоднаю тэхнікай майстэрства (дудары, жалеечнікі, лернікі). Зь лернікаў асабліваю славу набываюць **віцебскія лернікі-старцы**, якія твораць спэцыфічную галіну старцавае духоўна-сьвецкае паэзіі ды музыкі, і якія прадаўжаюць практыку валачобных музыкаў на кірмашох, рынках, сьвятых месцах.

А мы й пішчыя старцы, мы й нявольнікі Хрыстовы...  
 Ані роду ў нас, ані племя...  
 Уміласердзіся Ты, Усявышні, над тым жыцьцёвым балезным  
 І спашлі-ж Ты, міласэрны, па маю душу і па грэшную...  
 (з старцавае віцебскае запевкі).

Сярод дудароў найбольшую папулярнасьць набываюць **барысаўскія дудары** із сваімі дудамі, выдатныя віртуозы свайго інструманту й характэрныя, калярытныя беларускія выканаўцы. Частка мясцовасьцяў Беларусі ўжывала ў народнай практыцы яшчэ **рагі, рагавую музыку**, але яе хутка заступілі

старадаўныя **берасьцяныя трубы**. На Палесьсі гэтыя трубы захаваліся й да нашых часоў у палескіх пастухоў. Тут зь берасьцяных трубаў складаліся нават цікавыя **ансамблі**, якія, нягледзячы на цяжкасьць выкананьня (трубы маюць толькі колькі гукаў паводле натуральных тонаў), асягалі асаблівага эфэктна ў ігры. Мы ўжо зацэмілі раней, што з княжых двароў у народ перайшлі яшчэ **цымбалы ды скрыпка**. Цымбалам было суджана стацца найбольш **характарным і тыповым інструмэнтам у Беларусі**, які замяніў гусьлі й зусім іх выціснуў з народнае беларускае практыкі й гусьлі асталіся характэрным расейскім інструмантам.

Цымбалы былі ведамыя яшчэ ў Эгіпце й Асыра-Бабілёніі. Ад VII ст. цымбалы пашыраюцца ў сярэдняй Эўропе, і пазьней трапілі й да нас, у Беларусь, дзе знайшлася для іх асабліва плодная глеба для шырокага, **масавага распаўсюджаньня**. Цымбалы маюць форму трыкутнай (або трапэцыйнай) скрынкі з нацягнутымі на ёй струнамі, якія прыводзяцца ў гучаньне ўдарамі двух драўляных малаточкаў. Вырабляліся цымбалы саматугам. Няма ніводнае вёскі, дзе-б ня было цымбалаў ды цымбалістых. Цымбалы ўзгадвалі вялікі лік народных выканаўцаў-віртуозаў. Адзін зь іх — **Іван Гузілаў** — з Магілёўшчыны, у XIX ст., здабыў сабе й свайму інструманту эўрапейскую славу. Ён з трыумфам аб'ездзіў цэнтры Заходняе Эўропы, выступаў нават у каралеўскіх палацах. Ягонаю іграю ўзрушаны быў і выдатны французкі паэта Лямартэн, які ў сваіх успамінах пісаў пра Гузілава з захапленьнем.

**Скрыпка** ад XIX ст. таксама здабывае шырокую папулярнасьць у народзе. Трэба дзівіцца, зь якім спрытам іграе народны выканаўца на гэтым строга клясычным інструманце. Адкідаючы выпрацаваную стагодзьдзямі тэхніку скрыпачнае ігры, быццам строячы над ёю кпіны, ён трымае скрыпку ледзь не пад пахаю, а смык бярэ пасярэдзіне, і дасягае ўсё-ж проста дзіву годнае бегласьці й эфэктна, ды строга й дбайна захоўвае свой беларускі калярыт на чужым яму інструманце. У канцы XVIII й пачатку XIX ст. ст. ў Беларусі ў карыстаньні была яшчэ й **сяміструнная скрыпка**, із струнамі-рэзанатарамі (*viola d'amour*), якая ў шляхты мела назву „вальдэмар”, а ў народзе называлася „гудзьбіцаю” (ад гучаньня струнаў-рэзанатараў).

Ад XIX ст. даволі хутка пашыраецца ў народзе **гармонік** (баян), але ягоная папулярнасць у Беларусі шмат уступае перад цымбаламі й дудамі, дудкамі й перад скрыпкаю.

Вялікае пашырэнне ў народзе ў гэтую пару набываюць **народныя інструментальныя ансамблі**, як для самастойнага выканання, гэтак (і асабліва) для суправаджэння сьпеваў і скокаў. Гэткія ансамблі й у розных варыянтах, выкарыстоўваюць дуды, дудкі, цымбалы, скрыпку, гармонік і бубен. Найбольш тыповымі для Беларусі былі ансамблі гэтак званае „**траістае музыкі**” (ад XIX ст.), якія складаліся з трох (стуль і назоў) народных інструментаў: скрыпкі, цымбалаў і бубна.

Папулярнасць інструментаў ды любоў народу да іх выявілася й у тэкстах вуснае народнае творчасці. У загадках, прыказках, пагаворках, казках, у песьнях і прыпеўках — усюды ёсць успамін пра іх. Як і трэба было спадзявацца, найбольшая ўвага аддаецца дудзе, дудцы, скрыпцы ды цымбалам. Для прыкладу вось пару загадак і песенных радкоў:

У арэхавым кусяце мядзведзь раве (цымбалы).  
Тоненька бярозка, а голасна плача (жалейка).

„Бяз музыкі, бяз дуды,  
Ходзяць ножкі ня туды”.

„Ці ня дудка мая,  
Бесялуха мая”.

„Мушка на акенцы  
У цымбалікі б’ець”.

„А скрыпачка, далібог,  
Не шкадуў-жа маіх ног”.

## 2.

Узрост народнае беларускае творчасці ў гэты пэрыяд заняпаду прафэсійнае музычнае культуры цесна звязаны й зь яшчэ адным выдатным фактарам — **пашырэннем уплываў беларускага фальклёру на іншыя народы**. Яно мела сваю даўгую гісторыю, на якой якраз тут варта крыху спыніцца.

Яшчэ ў эпоху старадаўных беларускіх княстваў, нязгоды й сваркі паміж князямі прымушалі некаторых зь іх пакідаць Беларусь і пераяжджаць у іншыя землі (напр. у Прыбалты-

ку). Адрозьніваючыся сваёю культураю, князі-эмігранты хутка набываюць і там славу, займаюць высокія пасады й шыраць беларускую культуру. Да гэтага трэба дадаць праніканьне беларускае культуры ў іншыя краі праз гандлёвыя сувязі, а таксама праз вандроўных музыкаў.

У Залатую Пару, як мы бачылі, дзеля пануючага становішча беларускае культуры, яна ўзьдзеівала на шмат якія іншыя народы. Прастора Вялікага Княства ахоплівала частку ўкраінскіх, жамойцкіх і лацьвійскіх земляў, жыхарства якіх хоцькі-няхоцькі знаёміцца, а пасля й само ўжывае беларускія абрады, звычаі, мову й песеннасць. Некаторыя на роднасці, што перасяляюцца на землі Вялікага Княства й закладаюць тут свае калёніі, асымілююцца зь мясцовым беларускім жыхарствам, засвойваюць ягоныя абрады, звычаі й быт. Зыркім прыкладам гэтага могуць быць татарскія ў нас калёніі, якія ўжо з даўных часоў прынялі беларускую мову, песеннасць, бытавыя формы.

Беларускія ўплывы пранікаюць і ў пануючыя ўстановы. Аб гэтым яшчэ раней сьветчаць і элементы беларускага народнага мастацтва ў школьных каталіцкіх драмах Польшчы, у праваслаўных містэрыях у Расеі. Нават у пару заняпаду беларускай дзяржаўнасці беларуская інтэлігенцыя ня толькі захоўвае беларускія нацыянальныя якасьці, але ўзьдзеівае й далей на чужынцаў, у першую чаргу на палякаў ды расейцаў, якія самі аб гэтым прызнаюцца.

Прыкладам, ведамы расейскі славісты Бязсонаў у сваёй працы „Беларуская песьня” піша: „Грамадзка-культурны ўздым у Беларусі вылучыў вялікія сілы, якія сягнулі далёка за межы беларускага сьвету й далёка разьбегліся ўва ўсіх кірунках”.

Далей Бязсонаў гаворыць пра перадачу культурнага дазнання Беларусі ў культурнае будаўніцтва на Украіну і ў Маскоўскую дзяржаву ажно да XVII ст., і выказвае думку, што славу Беларусі стварылі калянізатарскія сілы, якія зь Беларусі перасяліліся ў іншыя краіны, дзе яны займалі (нават у самой Маскве) высокія пасады й становішчы: „Усё падпала пад іхныя рэформы,” — піша Бязсонаў, — „навука, друк, **публічны й хатні сьпеў, ноты**”... (падчырківаем апошнія словы, якія належаць да гісторыі нашай музыкі).

Гэтак уплываў беларускі фальклёр, і беларуская культура. Нашыя ўплывы назіраюцца ў нашых суседзяў — у Польшчы, на Украіне, у Жамойці (Летуве), Латвіі. Тут беларуская песеннасць была адным з папулярных сродкаў музыкавання ў народзе й інтэлігенцыі. Для прыкладу, беларуская народная творчасць зь Дзвіншчыны пашыраецца й на суседняе латвійскае жыхарства (Сахараў: „Латгальскія й Ілукстэнскія песні.”).

У Расеі ўплывы беларускае песні былі выяўленыя ў такіх акругах, як Аранбурская, Данская, Ноўгарадзкая, і нават у песнях далёкае Поўначы (Аланецкая й Архангельская акругі), дзе, як сьцьвярджаюць этнографы, найбольш чысты й характэрны расейскі фальклёр.

Гэтыя цікавыя зьявішчы яшчэ чакаюць на адмысловыя навуковыя дасьледваньні. Можна сказаць, — далей гэта пачынам — што чым больш пашыралася беларуская песеннасць, тымбольш увагі й зацікаўленьня выклікала яна сярод розных народаў ды іхных прадстаўнікоў.

І вось, нягледзячы на заняпад прафэсійнага музычнага мастацтва, знайшлося ўсёж такі рэчышча, якім беларуская культура разьвівалася далей, ды нават узьдзеівала й на пануючыя, дзяржаўныя культуры, — гэткім рэчышчам быў беларускі песенны фальклёр.

## РАЗЬДЗЕЛ ЧАЦЬВЕРТЫ

### БЕЛАРУСКАЯ ПЕСЕННАСЬЦЬ У СУСЬВЕТНАЙ МУЗЫЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ (XIX ст.)

#### 1.

Беларускі фальклёр у сусьветную музыку ішоў дзвюма дарогамі: 1. **праз этнаграфічныя навуковыя дасьледваньні** й 2. **праз выкарыстоўваньне беларускае песні ў творчасці выдатных кампазытараў.**

Спынімся спачатку на першай. У XIX ст. шэраг прадстаўнікоў беларускае інтэлігенцыі (прафэсары, студэнты, эмігранты), былі пад уплывамі ідэяў парэвалюцыйнай Напалеонаўскай Францыі аб свабодзе, роўнасьці й брацтве. У Беларусі пачынаюць прабуждацца нацыянальныя імкненьні, родзіцца большая зацікаўленасьць сваім краем, ягонай мінуўшчынай і ягонай будучыняй.

У тую-ж пару й рэвалюцыйныя настроі ў Расейскай імперыі родзяць цікавасьць да народаў, што уваходзілі ў ейны склад. Нацыянальныя рухі знайходзяць спагаду й сярод перадавога грамадства Расеі (рэвалюцыйныя гурткі Герцэна й Бакуніна).

Беларускія й расейскія этнографы пачынаюць дасьледаваць беларускія абрады, звычаі, беларускую песеннасць. Насовіч, Шэйн, Фэдароўскі, Бязсонаў, Сапуноў, Раманаў, Дабравольскі, Дзьмітрыеў, Радчэнка ды шмат іншых, зьбіраюць ды вывучаюць нашу народную творчасць. Ужо ад пачатку XIX ст. з друку зьяўляюцца іхныя працы. За прыкладам вучоных-этнографаў праводзяць дасьледваньні Беларусі й мясцовыя аматары-краяведы. Дакумантальны матар'ял усё больш і больш папаўняецца. Гэтыя дасьледваньні ахопліваюць усё XIX ст., што дае права век XIX назваць **векам этнографізму ў Беларусі.**

Для гісторыі музыкі было асабліва важным тое, што ў некаторых навуковых працах пачалі ўпяршыню друкавацца й **нотныя запісы** беларускіх песенных і танцавальных ма-

тываў (зборнікі Чарняўскай, Шэйна, Шыдлоўскага, Радчанкі, Рамана, Галэмбоўскага), а гэта было штуршком да **збіраньня й фіксацыі напеваў**.

З музычнага гледзішча запісы песьняў былі, праўда, далёкія да ідэалу, у іх былі істныя памылкі й недахопы. Усё запісвалася на слых і таму ня было дакладнасьці. Выбар музычнага матар'ялу быў вельмі абмежаны, залежыў вылучна ад густу збіральніка, і таму ў запісы трапіла шмат нехарактэрнага, мешаніны. На ноты заносілася толькі сама мелёдыя, што ў беларускім народным выкананьні зьяўляецца ўсяго толькі схэмаю й не дае запраўднага ўяўленьня пра асаблівасьці выкананьня (арнамент матыву, варыяцыйнасьць, глісанды, партамэнты, перадыханьні, паўзы, зьмены тэмпу, мэтра-рытміка і г. д.), а таксама не выяўляе шматгалоснага складу песьні (гармонія, контрапункт).

Аднак у гістарычным сэнсе нават і гэтакія запісы былі адкрыцьцём ды мелі вялізарнае значаньне. Грамадзкасьць упяршыню ўбачыла ўзоры беларускае песеннасьці, пачала знаёміцца зь ёю, даведвацца пра багацьце народнае беларускае творчасьці, пра агульную музыкальнасьць беларускага народу, што асабліва падчырквалі ўсе збіральнікі й дасьледнікі. Якое вялікае ўражаньне рабіла на слухачоў выкананьне беларускіх песьняў, можа сьцьвердзіць выдатная расейская этнаграфічная **капэля Агрэнева-Славянскага**. Агрэнеў-Славянскі быў сам збіральнікам песьняў і ён уважліва падыйшоў і да беларускай творчасьці. Колькі беларускіх песьняў ён улучыў у рэпэртуар капэлі. Гэтыя песьні прайшлі зь бліскучаю ўдачай разам з капэляю праз усю Эўропу. Асабліва ўсім падабалася песьня „Ці ня дудка мая”.

Сярод выдатных музыкаў, якія заняліся справаю збіраньня беларускага песеннага фальклёру быў і ведамы расейскі кампазытар і тэарэтык **Н. А. Рымскі-Корсакаў**. Сваёю-ж

#### Дударская песьня запісу Рымскага-Корсакава:



рукою ён запісаў колькі беларускіх мелёдыяў і ў тым ліку успомненую песьню „Ці ня дудка мая” (іншы назоў — „Былі ў бацькі тры сыны”), якая дайшла да нас аж з часоў вандроўных дудароў ды й сяньня карыстаецца вялікай папулярнасьцяй.

## 2.

Пашырэнне беларускага фальклёру зьвярнула на яго ўвагу й творчых сілаў — кампазытараў. Больш за ўсіх зацікавіліся беларускай песеннасьцяй польскія й расейскія кампазытары, сярод якіх былі гэтакія выдатныя імёны, як Шапэн, Глінка, Мусоргскі, Манюшка, ды іншыя. Сюды-ж трэба далучыць і ўжо названых раней Рымскага-Корсакава й Агрэнева-Славянскага.

**Фрыдрых Шапэн** (1810-1849) пазнаёміўся зь беларускай народнай творчасцяй дзякуючы знаёмству з выдатным польскім паэтам **Адамам Міцкевічам**. Міцкевіч (беларускага паходжаньня з Наваградчыны), вельмі любіў беларускія народныя абрады, звычаі, асаблівасьці быту. Беларускі фальклёр быў бліскі Міцкевічу з маленства, быў бліскі пазьней і праз такіх збіральнікаў ды знаўцаў яго, як Міцкевічаў прыяцель Ян Чачот. У біяграфіі Міцкевіча ўспамінаецца, як ён пад акном сваёй каханай дзяўчыны паяў песьню „Ляцела цяцера”, якая ёсьць папулярнай беларускай народнай мелёдыяй. Праз Міцкевіча зь беларускім фальклёрам пазнаёміўся й Шапэн, якому вельмі падабаліся беларускія напевы. Вынікам гэтага было выкарыстаньне іх Шапэнам у сваёй творчасьці. „Літоўскія песьні” Шапэна пабудаваныя вылучна на беларускіх народных тэмах. У вадным *Impromptu* (экспромце) Шапэн дае матыў беларускае жніўнае песьні „Ой, пайду я дарогаю”. Як найбольш зырккі прыклад трэба падаць беларускую песьню „Вясёлая бядэдачка”.

#### „Вясёлая бядэдачка” запісу А. Грыневіча:



Зьвярнуўшыся да *Grand Fantasia* Шапэна (А дур), дзе ў другой частцы ён прыводзіць тэму з варыяцыямі, мы бачым, што тэмаю гэтай часткі ёсьць песьня „Вясёлая бяседачка”, якая выступае тут блізу бязь зьменаў.



Расейскі кампазытар М. Мусоргскі (1839-1881) у сваёй оперы „Барыс Гадуноў” сярод вялікага фальклёрнага матэрыялу расейскага, польскага, дае й беларускую песьню „Як едзе ён”, укладзеную ў вусны зьбеглага манаха Варлаама. Мусоргскі патрапіў адшукаць гэтакі ўзор беларускае песьні, што гэты адзіны прыклад ня губляецца ў оперы й пакідае незабытнае ўражаньне сваім калярытам і таленавітым выкарыстаньнем (цікавая тут і мова, у якой нават захаванае характэрнае беларускае „ён”).

Песьня Варлаама з оперы „Барыс Гадуноў” Мусоргскага:



Зусім накіх трэба падыйсьці да беларускіх песенных уплываў у творчасці расейскага кампазытара Глінкі і польскага кампазытара Манюшкі.

Міхал Глінка (1804-1857), гэта карыфэй расейскае музыкі, у якой ён атрымаў справядлівы назоў „раданачальніка й заснавальніка” расейскае музычнае нацыянальнае школы. Аднак, расейскія гісторыкі да гэтага часу нічога не казалі аб беларускасці ў жыцці й творчасці Глінкі, зусім абыходзячы гэтым пытаньнем. Глінка беларускага паходжаньня, з Смаленшчыны, зь сяла Новаспасае. На Смаленшчыне й дагэ-

туль захаваліся беларускія абрады, звычаі, мова й песеннасьць. З гісторыі музыкі ды з запісаў мы ведаем, якое вялізарнае значэньне для ягонай творчасці мелі ўражаньні з маленства навакольнай прыроды й людзей.

Хто былі гэтыя людзі? Ад каго ён пачуў першыя песьні, казкі? Гэта былі сяляне Смаленшчыны, дзе наймацней захавалася нашая старадаўнасьць. Няма ніякага сумлеву, што першыя музычныя знаёмствы й уражаньні хлапчука Глінкі ішлі ад беларускай народнай творчасці. Дваровая аркестра дзядзькі, што так задзівіла Глінку й пакінула ў ім сьлед назаўсёды, была таксама складзеная з прыгонных беларускіх сялянаў. Смаленшчына ў жыцці Глінкі была тым месцам, дзе нарадзіліся найбольш выдатныя ягоныя творы.

Ці-ж магло гэта не адлюстроўвацца ў кампазытарскай практыцы Глінкі? Калі ўважліва падыйсьці да творчых прыкладаў Глінкі, там можна знайсці шмат беларускіх элементаў. Возьмем хоць-бы выдатную „Камарынскую” Глінкі — гэты, паводле гісторыкаў, „жолуд расейскага сымфанізму”: матыў „Камарынскай” быў запісаны Глінкаю ў сяле Камарынскае на Смаленшчыне.



Калі мы прыраўнаем гэты матыў да больш характэрных і папулярных беларускіх народных напеваў, дык пабачым дзіўнае падабенства.

Народная песьня „Баліць мая галованька”:





Справа тут ня толькі ў вонкавым выглядзе напеваў, а ў **больш глыбокай характарнай арганічнай сувязі іх між собою**, як напеваў сваяасаблівых для народу. Беларускія звароты й „запеўкі” даслоўна раскіданыя па бачынах Глінкаўскіх твораў. Гэтак у оперы „Руслан і Людміла”, калі хто цікавіцца, можна знайсці іх у гукальных ходах увертуры, у мелёды арыі Людмілы, у антракте да V акту, у фінальным хоры „Ах, ты, сьвет Людміла” (абыгрываньне тэрцыі). Любасць і цікавасьць Глінкі да старадаўных ладоў і ягоньня адкрыццці йдуць таксама ад уплываў беларускае песеннасьці, якая захавала старадаўнасьць ладавага пабудаваньня найбольш яскравага сярод усіх славянскіх народаў, і якой Глінка, як асабліва ўдумлівы чалавек, ня мог ня бачыць.



Усе гэтыя пытаньні вялікае вагі й яны чакаюць яшчэ свайго дасьледніка. Тут яны пастаўленыя ня з мэтай, каб беларускія гісторыкі ды музыкаведы „адбіралі” Глінку ад расейскага народу, а толькі дзеля справядлівага асьвятленьня гістарычнага факту. Глінка ёсьць і будзе галавою расейскае нацыянальнае музыкі, але ён ёсьць і будзе сынам Беларусі, які (можа й мімаволі) захаваў зь ёю духоўны сувязі й чэрпаў зь ейнае народнае крыніцы жывыя плыні для свае творчасьці.

Польскі выдатны кампазытар **Станіслаў Манюшка** (1819-1872), заснавальнік польскае оперы, меў з нашым краем ужо зусім сьведомыя сувязі. Беларус паходжаньнем, (зь Меншчыны), ён вельмі блізка стаяў да тагачаснае беларускае інтэлігенцыі й быў у сяброўскіх дачыньнях зь беларускім пісьменьнікам і драматургам Дуніным-Марцінкевічам. Беларускі фальклёр Манюшка ведаў зь маленства, вывучаў яго, запісваў, і на ягонай аснове стварыў пазьней рад беларускіх тэатральных твораў (опера „Сялянка”, „Гапон”, „Залёты”, „Вечарніцы”, аб чым ніжэй). Уплывы беларускае песеннасьці ў творчасьці Манюшкі гэтак арганічна ўплеценія, што

адыгралі значную ролю й у пазьнейшых ягоных польскіх творах. Іх ня цяжка знайсці ў операх „Галька”, „Страшны двор”, дзе можна пачуць і цалком беларускія мелёды, а таксама й у ягоных польскіх песьнях (песьня „Пральля”).

Важнасьць беларускіх уплываў у творчасьці Манюшкі прызнаецца й польскаю крытыкаю.

Прычыніўся да творчага засваеньня беларускага народнага фальклёру й ужо названыя намі расейскі музычна-грамадзкі дзеяч Агрэнеў-Славянскі, што зрабіў некалькі апрацовак беларускіх народных песьняў.

Праца над творчым афармленьнем беларускай народнай песеннасьці ня спынялася й далей. У ёй узялі ўдзел такія выдатныя й ведамыя музыкі, як Ганеў, Шыманаўскі, Карловіч, Іпалітаў-Іваноў, Сакольскі, Грэчанінаў, Пахульскі, Падэрэўскі, Казура, Нікольскі ды іншыя (пра іх у свой час).

Вельмі цікавым фактам ёсьць скарыстаньні зь беларускай песьні такім геніяльным нямецкім кампазытарам, як **Л. Бэтховэн** (1770-1827). З гісторыі сусьветнае музыкі ведамы выпадак, калі граф Разумоўскі падараваў Бэтховэну колькі напеваў „расейскіх песьняў”. Там былі напевы й г. зв. „Северо-Западного Края” (гэтак расейскія ўрадавыя кругі называлі тады Беларусь). Іх можна адчуць у апошніх квартэтах Бэтховэна (Op. 59). Але найбольш здзіўляе ды надзіць мелёдыя выкарыстаная Бэтховэнам у ведамай 9-ай сымфоніі.



Калі прыраўнаць яе да характэрных сьпеваў Беларусі, хоць-бы ў „Камарынскай” Глінкі, — дык беларуская стыхія выступае тут вельмі яскрава й не вымагае камэнтараў.

Справа выкарыстоўваньня беларускага песеннага фальклёру ў творчасьці прафэсіяналаў-кампазытараў наагул яшчэ амальшто някранутая й чакае на дасьледваньні. Тут можна толькі зрабіць кароткія зацёмкі й сказаць, што гэтае пытаньне важнае й паважнае, бо яно пераходзіць ужо вузкая беларускія межы й робіцца часткаю сусьветнае гісторыі музыкі.

## РАЗЬДЗЕЛ ПЯТЫ ДА НОВАГА АДРАДЖЭННЯ

### 1.

Грамадзкія падзеі ў Расеі 40-60 гадоў XIX ст., пара „асьветніцтва” й узмацненне рэвалюцыйных ідэяў, маюць сваё значэнне й для беларускага нацыянальна-адраджэнчага руху.

Беларуская інтэлігенцыя была стрыжнём таго руху, што ішоў яшчэ ад першых спробаў у пару Рэнэсансу (час Скарыны й першай пляяды беларускіх культурных дзеячоў). На першым месцы тут былі літаратурныя дзеячы, пісьменьнікі й паэты: П. Бахрым, Я. Баршчэўскі, В. Равінскі, А. Рypінскі, Я. Чачот, В. Дунін-Марцінкевіч ды іншыя. Іхная літаратурная спадчына й была аб'ектам музычнай творчасці гэтага часу.

Папулярнасьць твораў гэтых аўтараў ды імкненьне пакласьці іх на музыку вызначылі шлях дзейнасьці **аматараў-кампазытараў** з асяродзьдзя беларускай інтэлігенцыі. Ад сярэдзіны XIX ст. пачынаецца запраўдная беларуская **нацыянальная музычная творчасць**. Першым яе жанрам была **рамансава-песенная музычная літаратура**.

Ёсьць падставы ўважаць, што першым узорам гэтай дылетанцкай рамансава-песеннай беларускай творчасці была рэч атамара-кампазытара **Антана Абрамовіча** „Ах, чым-жа твая, дзеванька, галоўка занята”, на словы ведамага беларускага паэты таго часу Я. Баршчэўскага. Верш паўстаў у 1809 г., а неўзабаве была напісаная й музыка. Раманс хутка ўвайшоў у хатняе музыканьне й праз доўгія гады быў папулярным і ўлюбёным творам. Мэлёдыя рамансу захавалася й да нашых часоў.

### Ах, чым-жа твая дзеванька галоўка занята



Паводле тагачасных сьветчаньняў, у 1843-45 гадох у Беларусі вялікую папулярнасьць у хатнім музыканьні мелі яшчэ дзьве песьні-раманы: 1. „Заграй, заграй хлопча малы й у скрыпачку, і ў цымбалы” на словы П. Бахрыма, і 2. „Эх, каб нам быць весялей” на словы Я. Чачота.

У тых-жа колах беларускае інтэлігенцыі пачынае ўваходзіць у звычай хатняе **выкананьне беларускага песеннага й танцавальнага фальклёру**. Тут-жа робяцца й **першыя творчыя спробы апрацаваньня народнае песеннасьці** для сольнага, інструмэнтальнага й харавога выкананьня.

Рост літаратурнай ды музычнай дзейнасьці беларускага адраджэньня прыводзіць у сярэдзіне XIX ст. да выдатнага палітычнага й культурнага зьявішча — стварэньня **першай беларускай оперы „Сялянка”**. Аўтарамі оперы былі выдатны беларускі пісьменьнік **В. Дунін-Марцінкевіч** (тэкст) і кампазытар **С. Манюшка** (музыка). Зьмест дваактавай „Сялянкі” яшчэ прасты й наіўны, ён ідзе да сьцьверджаньня вуснамі гераіні оперы, паненкі Юлі, перапранутай у сялянскую вопратку, што „Бог на небе й паноў, і мужыкоў роўна ўважае”.

„Сялянка” была пастаўленая на сцэне Менскага тэатру Поляка ў 1852 г. (тэатр гэты ў 1874 г. згарэў). Паводле сьветчаньняў расейскае й польскае прэсы, спэтакль гэты меў надзвычайную ўдачу ў самай разнастайнай публікі, ён ня раз паўтараўся й быў „модным здарэньнем часу”. Сталіся „моднымі” людзьмі й Дунін-Марцінкевіч ды Манюшка. Хоць „Сялянка” была яшчэ напалову польскаю п’есаю (пань ў ёй гавораць папольску, а сяляне пабеларуску) і мела польскія

ўплывы, але абодвы прыяцелі-аўтары здолелі ў ёй даволі ўдала паказаць быт беларускага народу.

Спыняючыся на музычным баку „Сялянкі” трэба адзначыць, што С. Манюшка адразу паказаў сябе як знаўца беларускага фальклёру, ён безпасярэдня, калярытна апрацаваў яго й рассыпаў шчодрымі жменьмі па ўсёй п’есе. Манюшка ня толькі ішоў тут за Дуніным-Марцінкевічам у паказе абрадаў і звычайў беларускае вёскі, але шмат дадаў ад сябе сваеасаблівай прыгажосці згусьціўшы вобразнасць. Апрача гэтага Манюшка, як выдатны музыка, што добра валадаў кампазытарскай тэхнікай, узняў апрацову беларускага фальклёру й творчае яго выкарыстаньне на значную музычную вышыню.

Паводле формы „Сялянка” ня ёсць запраўднай операй, а драматычнаю п’есаю, у якой багата выкарыстаная музыка (увэрта, інтродукцыя, арыі, дуэты, ансамблі, хоры, танцы). Гэта **форма** т. зв. **„Зынгшпіля”** (знаёмая нам яшчэ із скамарошых дзеяў і інтэрмедыяў у школьных драмах). Гэтай форме зынгшпіля выпала гістарычная роля яшчэ доўга быць **асноваю тэатральна-музычнага спектаклю ў Беларусі**, аж пакуль не насыее час прыходу запраўднае оперы (гэтак было й у ўкраінскім тэатральным мастацтве).

Незважаючы на гэта, для гісторыі беларускае музыкі „Сялянка” мела **нязвычайна важнае значэньне**. Па першае, гэта быў **першы беларускі твор вялікае формы**, што паклаў фундамент **новаму этапу ў гістарычным разьвіцьці беларускае музыкі**. Па другое, гэта быў першы твор у якім поўна й яскрава загучэў з тэатральнае сцэны для шырокае грамадзкасьці **беларускі фальклёр**. Нарэшце, па трэцяе, гэта была **першая прафэсійная высокакваліфікаваная беларуская музыка**, напісаная майстраю сваёй справы, што паставіла пытаньне аб **паважнай творчай працы над беларускаю песеннасьцяй**.

Пра справядлівасьць гэткай ацэны „Сялянкі” могуць сьведчыць далейшыя падзеі ў галіне беларускага тэатральнага й музычнага мастацтва. Пасьля „Сялянкі” Дунін-Марцінкевіч і Манюшка разам працуюць і ствараюць новыя п’есы-зынгшпілі. Гэта былі: „Гапон”, „Залёты” й „Вечарніцы”. Як мы ўжо бачылі, для самога Манюшкі праца над беларускім

фальклёрам мела вялікае значэньне й зрабіла пазьней уплыў на ягоныя польскія запраўдныя оперы „Гальку”, „Страшны двор” ды іншыя. У іх ён ня раз выкарыстаў, часам нават і бязьзменаў, матар’ялы беларускіх зынгшпіляў.

Манюшка прыцягнуў да гэтай працы яшчэ некалькі кампазытараў, а між імі **Крыжаноўскага**, які супольна з Манюшкаю пісаў „Гапона” й „Залёты”. На тэксты Дуніна-Марцінкевіча пісала таксама й жанчына-кампазытар **М. Кімонт** („Залёты”).

Сьледам за творами Дуніна-Марцінкевіча й Манюшкі прыходзяць п’есы гэткай-жа формы пісьменьніка **Сыракомлі**, для якіх музыку піша кампазытар **Ф. Лапацінскі**. На тэксты Сыракомлі складаў музыку й вялікі аматар-музыка **Ян Карловіч** (бацька кампазытара Мячыслава Карловіча), у сям’і якога беларуская песня й музыка (творы Манюшкі) былі ўлюбёнаю творчасцяй.

Разьвіцьцё музычных падзеяў у Беларусі XIX ст. зрабіла уплыў і на выраб інструментарыя. У местах Беларусі сталі закладацца майстроўні й супалкі для вырабу клявішных і струнных інструмэнтаў. Найбольшае значэньне ў гэтым кірунку мела пабудаваная ў **Менску фабрыка клявіраў** (раляі й п’яніны) Фота (на пачатку XIX ст.), ды **майстроўня цымбалаў у Барысаве**.

## 2.

Грамадзкае жыцьцё канца XIX й пачатку XX ст. ст., рэвалюцыйныя рухі ды паўстаньні, яшчэ больш узмоцнілі ідэі вызваленьня ды нацыянальна-вызваленчыя плыні. Асаблівае значэньне мела тут паўстаньне 1863-64 г. г. ды „Мужыцкая праўда” Кастуся Каліноўскага (1862-63).

У беларускай літаратуры канца XIX ст. зырка заблішчэла імя Ф. Багушэвіча, „бацькі беларускага адраджэньня”, і цэлае пляяды ідэйных паэтаў і пісьменьнікаў. У сваіх мастацкіх творах, публіцыстыцы, адозвах, яны заклікалі народ шанаваць, паважаць і любіць сваю беларускую мову, звычай, народную вопратку, песні. Вялікую актыўнасьць праявіла тут і беларуская вучнёўская моладзь, што была раскіданая па навучальных установах Расеі. Моладзь пачала арганізоўвацца, ствараць свае палітычныя й культурна-нацыянальныя

гурткі ды аб'яднанні (у Пецярбурзе, Маскве, Варшаве, Кіеве, Харкаве, Менску, Магілеве, Адэсе й іншых местах). Асаблівага ўздому нацыянальны рух набывае ў сувязі з падзеямі рэвалюцыі 1905 — 1906 г. г. Цэнтрам яго становіцца беларуская газета „Нашая Ніва” (Вільня 1906 — 1915 г. г.), вакол якой групуюцца лепшыя беларускія сілы, пісьменьнікі й паэты: Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч, А. Гарун, М. Гарэцкі, Цётка, Ядвігін Ш., К. Каганец, З. Бядуля й іншыя. Ад назову газеты „Нашая Ніва” й увесь гэты перыяд атрымвае назой **нашаніўскае пары** (1906 — 1915).

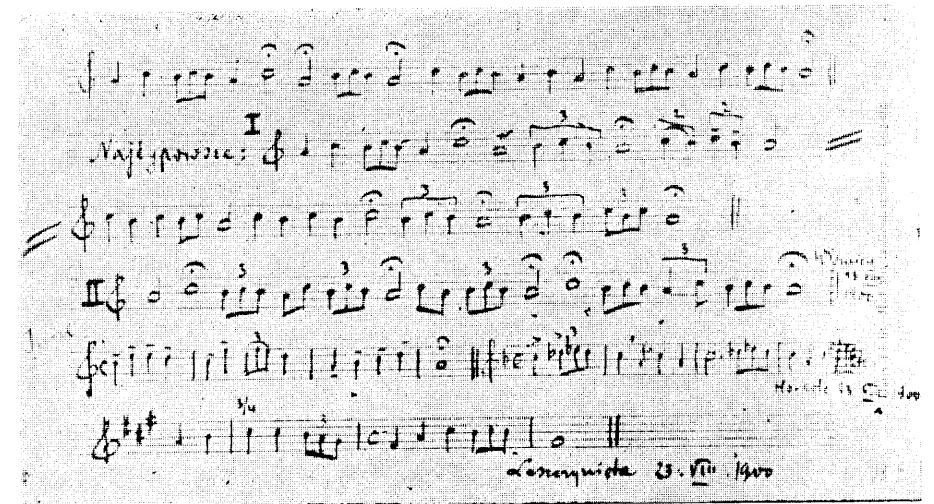
Музычнае мастацтва займае тут яшчэ другараднае месца ў прыраўнанні да беларускай літаратуры. Галоўнаю прычынаю гэтага была нястача свая прафэсійнае беларускае музычнае інтэлігенцыі. Лепшыя ейныя прадстаўнікі ў выніку гістарычнага палажэння пайшлі працаваць для пануючых культурна нацыяў. Сваіх узгадаваўчых навучальных музычных устаноў у Беларусі ня было. На ўвесь, празываны тады, „Северо-Западный Край”, у які адміністрацыйна ўваходзілі Віленская, Віцебская, Магілёўская й Сувальская губэрні, была толькі **адна музычная школа** Імпэратарскага Расейскага Музычнага Таварыства ў **Вільні**, у якой усё ўзгадаваньне вялося ў расейскім духу.

Становішча беларускіх музычных прафэсіяналаў было вельмі незаўданае. У найлепшым выпадку яны працавалі настаўнікамі ў школах, музыкамі ў аркестрах, сьпевакамі ў хорах. Але й пры такім стане музыка ўсё-ж здолела адгукнуцца на падзеі свайго часу. Вялікую тут ролю адыгралі **настаўніцкія й духоўныя сямінары**, у якіх была даволі добра пастаўленая музычная асвета (сьпеў, музыка, ігра на скрыпцы, тэорыя, дырыгаваньне), і няраз сярод моладзі адчуваўся моцны адраджэнча-нацыянальны дух. Менавіта з гэтага асяродзьдзя пазьней вышаў цэлы шэраг беларускіх нацыянальных музычных дзеячоў.

Ня маючы змогі заняць вядучую ролю ў адраджэнчым руху, музыка ўсё-ж была верным ягоным сябрам і спадарожнікам. Тут у першую чаргу, як і раней, вялікае месца займае **беларускае песеннае музыкаваньне**, — сольнае й харавое пяньне народных песняў. Зацікаўленасьць імі паслужыла новым штуршком да шырокага **збіраньня беларускага фаль-**

**клёру**. Гэта цяпер робяць ужо ня толькі этнографы, але ў значнай меры й інтэлігенцыя наагул: настаўнікі, вучні.

Зьяўляюцца й першыя спробы ягонай **гарманізацыі й апрацаваньня**. У гэтай галіне даволі сумленную працу пакінуў кампазытар **Л. Рагоўскі**, які выдаў першы ў Беларусі зборнік гарманізацыяў беларускіх песняў. Рагоўскаму належыць і першы твор для сымфанічнае аркестры — аркестровая сюіта. Праўда, яна мае толькі гістарычнае значэньне. Таксама значную карысьць далі ў гэтым хатнім і грамадскім музыкаваньні зборнікі запісаў і гарманізацыяў беларускіх песняў **А. Грыневіча**.



**Сваяручныя запісы беларускіх народных песняў М. Карловіча.** Рукою кампазытара адцёмленыя побач дата й месца запісаў: Вішнява 13.VIII. 1900, Гаркале 23.VIII. 1900, Лешчаняты 23.VIII. 1900 (Гаркале й Лешчаняты — вёскі Войстамскай воласьці, а Вішнява — Вішняўскай, Вялейскага павету).

На пачатку дзевятсотых гадоў на Віленшчыне вырастае даволі значная фігура кампазытара **Мячыслава Карловіча** (1876 — 1909). Ад свайго нараджэньня (у Вішняве, Вялейскага павету), да канца кароткага жыцьця М. Карловіч захаваў **арганічную сувязь** зь беларускасьцяй: прыродай, народам, песняй. Сымфаністы паводле свая музычнае мэтанакіраванасьці, Карловіч у сваіх найлепшых творах пакінуў прыго-

жыя ўзоры выкарыстання беларускае песні. Гэтак у сымфанічнай паэме „Адвечныя песні” ён дае матывы беларускіх хаўтурных песняў, а свой галоўны твор, „Літоўскую рапсодыю” (таксама сымфанічная паэма) будзе цалком на беларускіх жніўных песнях, якія ён слухаў сярод сялян у родных мясцінах. Пра „Літоўскую Рапсодыю” сам Карловіч пі-



Беларуская жніўная мелёдыя — аснаўны матыў  
„Літоўскай Рапсодыі” М. Карловіча

саў: „Хацеў заклесці ў ёй увесь жаль, сум і спрадвечную няволю таго народу, песні каторага ў маім маленстве зывінелі”. Значэнне М. Карловіча для беларускае музыкі вялікае. Ён першы ўвёў беларускі фальклёр у **сымфанічную эўрапейскую літаратуру**. Ягонае значэнне можа быць прыраўнанае да значэння Манюшкі, які першы ўвёў беларускую песню ў **опэру**.

### 3.

Шырокае разьвіццё набывае творчая дзейнасць у галіне стварэння **нацыянальнага песенна-рамансавага жанру** на словы ведамых паэтаў таго часу.

Ідэйны ўздым нашаніўскай пары спрыяў стварэнню **беларускае патрыятычнае музычнае літаратуры**: песняў і гімнаў. Сюды належаць: „А хто там ідзе” Л. Рагоўскага на словы Я. Купалы (1908), „Не пагаснуць зоркі ў небе” М. Янчука на словы Купалы (1911 г., у ёй, паводле традыцыі, захаваная мелёдыя агульнаславянскага гімну „Гэй, славяне”).

У гэты час аднаўляецца й тэатральная дзейнасць. У Вільні паўстае драматычнае аб’яднаньне пад кіраўніцтвам Ф. Аляхновіча (1910). Музыка займае важнае месца, як неадлучная частка кожнага спектаклю.

Яшчэ большае разьвіццё ў нашаніўскую пару набывае **аматарскае музычнае мастацтва** (музычная самадзейнасць). Тут было запраўднае масавае захапленне. Аматырскі музыч-

ны рух ахапіў найшырэйшыя колы сярэдняй і нізавой інтэлігенцыі, знайшоў там асаблівую папулярнасць, чуласць, водгук і падтрыманьне, паклікаў усё новыя й новыя сілы выканаўцаў. Ува ўсёй Беларусі паўставалі **мастацкія гурткі**, пераважна **музычныя, харавыя й танцавальныя**, частка якіх дасягае ўзроўня прафэсійных музычных арганізацыяў. Найлепшым і наймацнейшым быў гурток пад кіраўніцтвам таленавітага арганізатара, актора й танцора **Ігната Буйніцкага**. Паўсталы ў Вільні гурток Буйніцкага хутка робіцца ведамым і паступова ператвараецца ў запраўдны **тэатр малых формаў** (эстрадны тэатр) ды з асабліваю ўдачай аб’яжджае па ўсёй Беларусі. У складзе тэатру, апрача драматычных актораў, былі **хор, балет і нават собскі інструментальны ансамбль**, які меў скрыпачоў, дудароў, цымбалістых і бубністых. Пра тое ўражаньне, якое рабілі выступы тэатру Буйніцкага, найлепш сьветчаць рэцэнзіі газеты „Наша Ніва”. Колькі радкоў з аднае рэцэнзіі тут варта прывесці:

„...Чутны быў не разгул вялікароса з пад Волгі, ня гульня паляка, але замкнутая ў сабе самой душа нашага беларуса зь лясіста-балоцістае, старое нашае бацькаўшчыны. Уся зала сталася быццам морам народным, усё трэслася ад воклікаў: „брава, брава, беларусы!”... Хору прыйшлося па колькі разоў пяць. Так віталі людзі ўсіх нацыяў беларускую песню, якая цяпер адразу выйшла на сьвет шырокі... Пачаліся танцы: Лявоніха, Мяцеліца, Юрка й Верабей пад вясковую беларускую музыку...”

Вільні ў гэтую пару выпала доля стацца цэнтрам культурнага ўздыму, у тым ліку й музычнага. Тут у пяршыню твораца музычныя гурткі, ладзяцца іхнія публічныя выступы, нараджаецца новая спэцыфічная арганізацыйная форма аматарскіх паказаў, пад назовам **беларускія вечарыны**. Гэта былі спектаклі-канцэрты, якія нагадваюць сучасныя эстрадныя выступы. У іх былі папулярныя тагачасныя сцэны зь п’есаў („Модны шляхцюк”, „Паўлінка”, „Міхалка”, „Пашыліся ў дурні”, „Па рэвізіі”) із сьпевамі ды скокамі, дэклямацыя беларускіх вершаў і прэзаічных адрывкаў, сольнае й харавое пяньне, інструментальная музыка й балет. Усё гэта неадступна дэрымоўвалася ў беларускім народным духу.

Беларускія вечарыны сталі тыповаю формаю аматарскіх спектакляў і зь Вільні пашырыліся не адно на ўсю Беларусь, але набылі ведамасьць, посьпех і папулярнасьць у Расеі ды іншых краінах, дзе толькі існавалі беларускія асяродкі. Усюды беларускія вечарыны ператвараліся ў палітычныя зьявішчы, у нацыянальныя сьвяты, да якіх гледачы рыхтаваліся ня менш за актораў, а ў часе паказу заля й сцэна ў духовым уздыме зьліваліся ў вадно.

Нашаніўская пара, уздаваўшы й скансалідаваўшы творчыя сілы беларускае нацыянальнае інтэлігенцыі, пасеяла зерне, зь якога вырасла **беларуская нацыянальная прафэсійная музыка**. Менавіта ў гэты час пачала складацца нацыянальна-беларуская музычная школа, якая паставіла сабе за мэту творчую дзейнасьць на нацыянальным беларускім грунце. На чало гэтае школы гісторыя беларускае музыкі вылучыла імя кампазытара **І. Тэраўскага**, які разам із сваімі аднадумцамі й творчымі супрацоўнікамі стаўся ейным заснавальнікам. Школа Тэраўскага пераконана, станоўка й энэргічна ўжыццяўляла ў сваёй практычнай дзейнасьці ідэі нацыянальнае творчасьці. Гэтая дзейнасьць разьвілася ўжо пасля першай сусьветнай вайны й таму будзе разгледжаная ў другой частцы гісторыі беларускай музыкі.

Гэты час дае таксама вялікае разьвіцьцё, пашырэнне й папулярнасьць беларускага народнага **музычнага інструментарыя**. Расейскія й польскія вучоныя-этнографы (Н. Прывалаў, А. Фаміцын, А. Савінскі), якія займаліся інструмэнтальна-музычнымі дасьледаваньнямі, знаходзяць цікавыя факты й у беларускім народным музычным жыцьці, прыкладам хоць-бы тое, як „ліцьвякі мядзьведзяў вучоных водзяць і на **трубах** пры гэтым граюць”. Гэтым трубам даюць і назоў „трубаў літоўскіх”.

Асаблівую-ж увагу вучоных надзяць беларускія дудкі й дуды. Пра адначаснае ансамблевае выкананьне на трубах і дудках згадвае яшчэ япіскап Сымон Полацкі ў сваёй камэдыі „Навухадоносар”, дзе людзі „пачнуць трубіці й піскаці”. У працы Фаміцына прыводзіцца цікавая гутарка паміж маладою й дударом:

**Малая:** Дударыку-гаспадарочку, ды ўжо-ж мяне заручылі!

**Дудар:** Ня бойся нябога,  
Ня будзе нічога.  
Я за табою...  
Дуй, дуй — з дудою.

Беларускія дудары маюць ня раз сярод народу славу й знахараў, вядуноў, яны маюць вялікае значэньне ў сялянскіх абрадах, заступаючы часта бацькоў, блізкіх сваякоў ды апякуноў.



**Калядкі ў Беларусі — абраз Бэра з 1885 г.**  
На малюнку бачым ігру на пасьвісьцёлцы, падвойнай жалейцы.

Сярод дудак, як беларуская асаблівасьць аж да сьняняшніх часоў захаваліся **падвойныя дудкі** (жалейкі, падвойныя флейты) „**пасьвісьцёлкі**”, найбольш улюбёныя спадарожнікі сэзонных абрадаў. Маляўніча паказаныя беларускія калядоўшчыкі з падвойнаю дудкаю на абразе мастака Бэра „Калядкі ў Беларусі” (1885) г.). Цікавая таксама для нас заўвага этнографу аб тым, што беларускія дудкі пашыраюцца на ўсю Расею.



## 4.

Прафэсійная беларуская музыка пачатак свайго собскага нацыянальнага шляху абавязаная беларускай літаратуры. Літаратура была старэйшаю сястрою, за якой малодшая — музыка — ішла ў сваім разьвіцці, брала ад яе ідэі, змест і тэкставы матар'ял. У гэтай ролі беларуская музыка была даволі даўгі час і пасля першае сусветнае вайны, і ў першыя часы падсавецкага ды падпольскага жыцця.

Але фактар вялікага ўздзеяння, які ў сваёй прыродзе мае музычнае мастацтва, зрабіў у сваю чаргу вельмі істотны ўплыў і на ідэйнай правадырцы музыкі — на беларускай літаратуры — ды нават на ўвесь ейны гістарычны шлях. Па першае, трэба падчыркнуць, што як беларуская літаратура, гэтак і беларуская музыка, мелі адзіную крыніцу, якая была жыватворчаю для абодвух мастацтваў. Крыніцаю гэтаю быў **беларускі фальклёр**. Песня, якая займае ў народнай творчасці першае месца, была глебаю, на якой гэтае мастацтва расло й даспявала. А ўжо ў самой песні закладзеныя найбольш выразныя элементы музыкі. Першыя спробы беларускае паэзіі былі якраз нічым іншым, як песнямі, якія адразу пачалі й пяцца (прыгадаем песні П. Бахрыма, Я. Баршчэўскага, Я. Чачота й іншых).

І не дарма беларускія паэты называлі сябе „пяснярамі” й „музыкамі”. Роля прадстаўнікоў народнага музычнага мастацтва, якую яны адыгралі ў народзе, іхныя вялікія ўплывы на душу людзей, на сьведамасць, — усё гэта адразу-ж адчулася ў беларускай літаратуры. Вобразы музыкаў, іхнае жыццё й дзейнасць, іхныя інструменты, сталіся ад самага пачатку улюбёнымі тэмамі беларускіх паэтаў і празаікаў. Варта хоць-бы зірнуць на назовы літаратурных твораў, каб у гэтым пераканацца („Музыка”, „Гусляр”, „Лірнік”, „Дудар”, „Пясняр”, „Скрыпка”, „Дудка беларуская”, „Смык беларускі”, „Жалейка” і г. д.).

Гэтыя вобразы, узятыя з музычнага мастацтва, ідэйнаю творчаю сілаю літаратуры ператвараліся ў сымбалічныя постаці народных правадыроў, асілкаў, прарокаў, змагароў за народную справу, за нацыянальнае вызваленне й далі паймац-

нейшыя ды найвыдатнейшыя творы („Сымон музыка” Коласа, „Музыка” Багдановіча, „Прарок” і „Гусляр” Купалы й іншыя).

Беларуская літаратура была заўсёды найлепшым пашыральнікам музычнага беларускага мастацтва, яна заўсёды (што вельмі важна для музыкі) падчырквала ў сваіх творах песенную, музычную натуру беларускага народу, што робіць яго несьмяротным („Апокрыф” Максіма Багдановіча).

Апрача тэматыкі ды вобразаў беларуская літаратура часта брала ад музыкі й ейныя чыста фармальныя элементы: мэтр, рытм, мелёдыю, гармонію. Гэтак пабудова верша ў бальшыні ідзе ад песенных памераў-мэтраў, а напеўнасць вершу, ягоная мілагучнасць, ад мелёдыі. Пазьнейшыя паэты выкарыстоўваюць і чыста музычную схэматычную фармальную пабудову, і тэрміны канцонаў, арыяў, нактурнаў, актаваў і г. д. Беларускі выдатны паэта М. Багдановіч робіць таленавітыя й удалыя спробы ўвесці ў гучанне вершу музычную гармонію й нават музычнае інструментаванне. Ён старанна працаваў над сугучнасцю словаў, над іхнай гукавой ахварбоўкай, над тэмбрамі (гарманічны плян), над падборам словаў паводле адназонаўных літараў або паводле аднолькавых складоў, дасягаючы ўжо інструментавання верша (аркестравы, інструментальны плян). Гэтыя тэндэнцыі ад М. Багдановіча пераходзяць у спадчыну да іншых паэтаў і ў сучаснай беларускай паэзіі займаюць шырокае месца.

Гэтак утвараліся арганічныя й сталыя сувязі паміж беларускай літаратурай і беларускай музыкай, іхная ўзаемадзеяннасць. Прафэсійная беларуская музыка, якая ў гэтую пару была ў ролі таленавітага дапаможніка, набывала сілы й моцы ды чакала адно на свой час, каб заняць асобнае, незалежнае месца й побач зь літаратураю прыйсці да выдатных сваеасаблівых музычных формаў творчасці. Гэта зь вялікім поспехам удаецца зрабіць музыцы, але ўжо пазьней, што й будзе тэмаю далейшага разгляду гісторыі беларускае музыкі ў другой кнізе.



## Заканчэньне

На заканчэньне першае кнігі „Беларуская музыка”, у якой дадзены кароткі агляд гістарычнага шляху беларускага музычнага мастацтва ад ягонага нараджэньня да першае сусьветнае вайны, хацелася-б звярнуць увагу на тое, што нават з таго скупого матар’ялу, які даводзілася адшукваць на працягу колькі гадоў, можна бачыць ці мала фактаў буйнага разьвіцьця беларускага музычнага жыцьця, як у галіне прафэсійнай, так і асабліва ў галіне народнай музыкі, хоць усё гэта найчасьцей адбывалася ў самых цяжкіх і няспрыяльных умовах.

Але беларускі народ быў дастаткова здольны й моцны, каб іх перамагаць. Музычнасьць арганічна звязаная зь беларускім народам. У сваёй прадмове да этнаграфічнае працы пра беларускі фальклёр дасьледніца Радчанка выказвае сваё шчырае здзіўленьне, што яна ўсюды й праз увесь час чула сьпевы й музыку ў Беларусі, бачыла асаблівае замілаваньне да іх. Найбольш вобразна й таленавіта пра гэта гаворыць нам выдатны „Апокрыф” Максіма Багдановіча, словамі якога хочыцца й закончыць гэтую кнігу:

**„Жыва яшчэ душа ў народзе гэтым!”**

---

## ЛІТАРАТУРА

1. Ф. Аляхновіч: Беларускі тэатр. Вільня 1924 г.
2. П. В. Безсонов: Белорусские песни. С.-Петербург 1871 г.
3. М. Гарэцкі: Гісторыя беларускае літаратуры. Менск 1924 г.
4. М. Глінка: Записки.
5. В. Городинский: Белорусская музыка.
6. Записки Отделения Русской и Славянской Археологии Императорского Археологического Общества. 1908.
7. W. Jäger: Weissruthenien. Berlin 1919.
8. Е. Карский: Белоруссы.
9. Н. Попова: История белорусской музыки.
10. Н. Привалов: Народные музыкальные инструменты.
11. З. Радченко: Гомельские песни.
12. С. Сахараў: Песні Латгальскіх і Ілукстэнскіх беларусоў.
13. A. Sowinski: Les Musiciens Polonais et Slaves. Paris 1857.
14. А. Фаминин: Скоморохи на Руси.
15. A. Chybiński: Mieczysław Karłowicz. Kraków 1949.
16. Чтения Императорского Общества Истории и Древностей Московского Университета. 1847 г.
17. Н. Шпилевский: Мозирщина. 1859 г.

## Ад Аўтара

Праца над нарысам гісторыі беларускае музыкі была пачатая яшчэ ў Менску. Я ўзяўся напісаць першую частку, ад самых пачаткаў, да XX ст. Другую частку — ад першай сусьветнай вайны да нашых дзён — меўся прыгатаваць ведамы музыкавед **Алесь Карповіч**. Чарга цяпер за ім.

Пры нагодзе выхаду ў сьвет гэтай кніжкі выказваю маю шчырую падзяку сп. сп. **Юрку Віцьбічу, Аўгену Каханоўскаму й Вітаўту Тумашу** за звярненьне маёй увагі на некаторыя важныя, выкарыстаныя ў гэтай працы, матар’ялы з гісторыі беларускае музыкі.

## ЗЬМЕСТ

|                                                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Уводзіны .....                                                                                                               | 3  |
| I. Паходжаньне беларускае музыкі й музыка старадаўных<br>беларускіх княстваў (да XIII ст.) .....                             | 5  |
| II. Залатая пара (XIV — XVII ст. ст.) .....                                                                                  | 19 |
| III. Пэрыяд заняпаду прафэсійнае беларускае музычнае<br>культуры й узрост народнага мастацтва (XVIII — XIX<br>ст. ст.) ..... | 35 |
| IV. Беларуская песеннасьць у сусьветнай музычнай літара-<br>туры (XIX ст.) .....                                             | 43 |
| V. Да новага адраджэньня .....                                                                                               | 50 |
| Заканчэньне .....                                                                                                            | 62 |
| Літаратура .....                                                                                                             | 63 |

---

**ПАПРАЎКІ:** Просім паправіць гэтакія важнейшыя памылкі ў кніжцы:

На бачыне 30 у песьні „Бяжы коню”, апошні такт, апошняя нота павінна быць **рә**, а ня **до**.

На бач. 31 у песьні „Антон казу вядзе” другі радок нотнага прыкладу павінен мець пры ключы знак **сі бэмоль**, як гэта ёсьць і ў першым радку.

На бач. 32 у батлейцы „А ў лузе, лузе” апошні такт, апошняя нота будзе **мі**, а ня **фа**.

На бач. 39 прозьвішча цымбалісты з Магілёўшчыны павінна быць усюды **Гузікаў**, а не **Гузілаў**, як памылкова надрукавана.