

Таццяна Трафімчук

Брэст

**Мастацкая рэцэпцыя і творчае адлюстраванне
эпохі Сярэднявечча ў музыцы
беларускіх і польскіх кампазітараў
другой паловы XX – пачатку XXI стст.**

Тэма і вобразы гістарычнай мінуўшчыны заўсёды мелі важнае значэнне ў мастацкай культуры Беларусі і Польшчы. У другой палове XX – пачатку XXI стст. тэндэнцыя гістарызму не толькі актуалізавалася зноў, але і выклікала новую фазу напружанай рэфлексіі творцаў.

Адным з вядучых напрамкаў гістарычна заглыбленай плыні стала захапленне многіх мастакоў, пісьменнікаў, скульптараў эпохай Сярэдніх вякоў. Не стала выключэннем і творчасць кампазітараў. Далёкае, працяглае, таямнічае і неадназначнае Сярэднявечча адкрывала шырокі прастор для фантазіі паводле “залатых і чорных” легенд даўніны, выклікала разважанні пра складаныя шляхі гісторыі, становілася крыніцай філасофскіх пошукаў духоўных асноў і традыцый продкаў.

Індывідуальна-аўтарская рэцэпцыя эпохі Сярэдніх вякоў абумовіла мноства рашэнняў яе мастацкага адлюстравання ў творчасці сучасных кампазітараў. Аднак на інтэртэкстуальным узроўні можна вызначыць пэўныя кропкі скрыжаванняў тых ці іншых твораў (тэкстаў), вылучыць топасы, якія аб’ядноўваюць розных аўтараў, розныя часавыя перыяды, розныя віды і жанры мастацтва, стылявыя напрамкі і мастацкія тэндэнцыі.

У гэтым рэчышчы паказальна, што **тэматыка, вобразнасць** музычных твораў XX – пачатку XXI стст., звернутых да сярэднявечнай эпохі, засяроджваецца на шэрагу агульных “сюжэтаў”. Сэнсавую сутнасць апошніх акрэсліваюць часава-прасторавыя ўяўленні кампазітараў, аднак не меншае значэнне маюць і “топасы-персанажы”. Найбольш выразна дадзеныя адсылкі прадстаўлены ў праграмных назвах твораў:

- да далёкай эпохі адразу накіроўваюць такія загалоўкі, як *Гімны беларускага Сярэднявечча* Ларысы Сімаковіч, *Сярэдневяковая музыка* Вячаслава Кузняцова, *Гатыцкая сюіта* Шчэпана Цесаровіча, *Гатыцкі канцэрт* Анджэя Пануфніка;

• рэальная прастора Сярэднявечча праз стагоддзі разгортваецца праз топіку старажытных гарадоў і іх локусаў – храмаў, замкаў, вежаў і інш., якія пазначаны ў назвах твораў *Полацк*, *Каложы* Віктара Войціка, *Полацкія пісьмёны*, *Тур*, *Мсціслаўль*, *Сафія* Андрэя Мдзівані, *Старажытны Полацк*, *Гальшаны*, *Замкавая гара* Ганны Кароткінай, *Трубяць трубы* *Гарадзенскія* Уладзіміра Кандрусевіча, *Тураўская легенда* Сяргея Хвашчынскага, *Грамадзяне горада Кале* Алега Хадоскі, *Сабор Святой Сафіі* Генадзя Ермачэнкава, *Белая Вежа* Васіля Кандрасюка, Ларысы Мурашка, *Уладзіміра Дарохіна*, *Гатычная вежа* Валерыя Іванова, *Крэва* Аляксандра Літвіноўскага, *Сны Замкавай гары* Канстанціна Яськова, *Грунвальд–1410* Уладзіміра Байдава, *Грунвальд* Рамуальда Твардоўскага, *Грунвальдскае поле* Пятра Моса, *Вавельскі смок* Ёзэфа Свідэра;

• чалавечае жыццё далёкай эпохі набывае мастацкае ўвасабленне, дзякуючы абліччам выдатных постацей, пра якія “распавядаюць” творы *Францыск Асізскі*, *Святы Рафал Каліноўскі* – *Божы пілігрым* Юліуша Луцыўка, *Святая Катажына* *Генуэзская* Казімежа Юрдзінскага, *Святая Ядвіга Сілезская* – *заступніца разумення* Міраслава Гонсінеца, *Пілігрым* Марэка Сэвена, *Tristan in memoriam* Яна Крэнца, *Песні трузэраў* Тадэвуша Бэрда, *Sanctus Adalbertus* Генрыка Мікалая Гурэцкага, *Сны Еўфрасінні* Л. Сімаковіч, *У вянок Еўфрасінні Полацкай* Г. Ермачэнкава, *Кірылу Тураўскаму* Уладзіміра Будніка, *Страсці (Рагнеда)* А. Мдзівані, *Князь Наваградскі* Андрэя Бандарэнкі, *Спевы даўнейшых ліцвінаў*, *Вітаўт* В. Кузняцова, *Соф’я Гальшанская* У. Кандрусевіча, *Успаміны аб Рагнедзе* Уладзіміра Саўчыка, *Князь Альгерд* Г. Кароткінай, *Плач Ізольды* Віктара Капыцько, *Трыстан і Мелот* В. Войціка, *Дыялогі пра Трыстана* Дзмітрыя Лыбіна.

Істотна тое, што амаль кожны з вобразаў, якія раскрываюцца ў названых творах, з’яўляецца складаным і невыпадковым. Прайшоўшы розныя этапы гістарычна-культурных “выпрабаванняў”, яны і раней, і цяпер застаюцца дзейснымі, важкімі, запатрабаванымі сімваламі, у тым ліку – сімваламі Сярэднявечча. Менавіта таму многія з пералічаных, а таксама і іншыя музычныя творы, якія закранаюць падобныя глыбінныя, надчасавыя і інтэркультурныя ўзроўні, “узнімаюць чалавечы дух ад матэрыяльнай рэчаіснасці да ідэальнай, ад бачнага да нябачнага, ад канчатковага да бясконцага”¹. З прычыны гэтага асабліва сцю іх мастацкай рэцэпцыі становіцца нівеліраванне розніцы паміж літаральнай або рэальна-гістарычнай і ўмоўнай рэчаіснасцю, што падобна таму, як у сярэднявечнай сімвалічнай карціне светабудовы “прадмет і яго патаемныя іншасказальныя значэнні выступалі непадзельна і валодалі аднолькавай мерай рэальнасці”².

Па-іншаму асабліва сцю кампазітарскага ўспрыняцця і ўвасаблення эпохі Сярэднявечча раскрываюцца ў сувязі з пэўнымі **сферамі зместу**, дзе можна вылучыць дзве:

¹ В. Даркевич, *Светская праздничная жизнь Средневековья IX–XVI вв.*, Москва 2006, с. 12.

² Тамсама.

- рэлігійную,
- эпічную.

Першая наўпрост звязана з вядучай і асноватворчай катэгорыяй культуры Сярэдніх вякоў – рэлігійнасцю, якая ў творах сучасных аўтараў знайшла выяўленне ў некалькіх іпастасях:

- “прафанная” фальклорная,
- сакральная – звязаная з хрысціянскай традыцыяй,

• сінтэтычная, у межах якой суіснуюць папярэднія дзве, што “сутыкае нас з парадаксальным перапляценнем палярных суплацьлегласцей – нізіннага і спірытуальнага, змрочнага і камічнага, жыцця і смерці. Разведзеныя па палюсах, гэтыя крайнасці разам з тым бесперастанку збліжаюцца, мяняюцца месцамі з тым, каб ізноў разысціся”¹.

Да прыкладу, у харавым канцэрце беларускай кампазітаркі Л. Сімаковіч *Гімны беларускага Сярэднявечча* для змешанага хору, салістаў і ўдарных (2002) вылучаныя эманцыі рэлігійнасці паўстаюць у шматгранным скрыжаванні. Першая частка канцэрта (*Kyrie eleison*) адразу асацыятыўна адсылае да жанру каталіцкай імшы, што падкрэслівае стрыманая, манадыйная па складзе тэма, якая нагадвае сярэднявечныя песнаспевы. Аднак пры далейшым развіцці да яе далучаецца семантычна кантрасны музычны пласт, дзе імітуецца гучанне народнага ансамбля. Новая вобразна-гукавая сфера паступова скасоўвае першапачатковыя пасыл, набывае развіццё і ўжо ў наступнай, другой частцы (*Kyrie eleison-2, “з валачобным прысмакам”*) дадаецца адначасовае гучанне фрагментаў малітвы і народнай валачобнай песні *Валачобнічкі валачыліся*. Трэцяя частка *Гімнаў (Раство Твае, Багародзіца)* ізноў вяртае сферу хрысціянскай (у дадзеным выпадку – праваслаўнай) сакральнасці. Выразнае сола тэнара на фоне мяккага, прасветленага харавога акапельнага гучання перадае цеплыню асабістага малітоўнага звароту і робіць частку лірычна-ўзнёслым цэнтрам цыкла. Чацвёрты *Гімн (Ангелу Хрыстоў! Ахоўніча мой! Сьвяты Ангелу Хрыстоў!)* адзначае новы пераход ад адной да другой семантычнай сферы. Ён гучыць быццам настойлівая малітва-замова, дзе лапідарныя, сугестыўныя, адкрыта-экспрэсіўныя харавыя фразы перамяжоўваюцца з кароткімі інструментальнымі фразамаі літаўр. Пятая (*Не краду перамогу па начах*) і шостая (*Як тых куранят, што ў ахвяру парэжуць, а іншыя будуць у водах патоплены*) часткі канцэрта з’яўляюцца ўзорамі сінтэзу дзвюх вылучаных асноў цыкла, што адлюстроўваюцца ў адначасовым насленні стылізаваных фальклорных тэкстаў і блізкіх, як да народнай, так і да храмавай культуры пакутных песень. Апошняя, сёмая частка (*Сьвяты Іоане*) з’яўляецца аўтарскім варыянтам гімна пра святога Іаана. Вызначальным змястоўным модусам тут становіцца стыхія народнага святочнага руху. Песенныя звароты да Святога Іаана – “ахоўніка горла і га-

¹ А. Г у р е в и ч, *Категории средневековой культуры*, Москва 1984, с. 19.

ласавых звязак усяго спеўнага люду” (паводле аўтарскай рэмаркі да назвы часткі) чаргуюцца з імітацыяй народнай манеры спеву “пад язык”.

Такім чынам, Сярэднявечча ў творы Л. Сімаковіч – шматграннае, кантраснае, зменлівае, прадстаўленае праз прызму пачуццёва-эмацыянальнага аўтарскага ўспрыняцця ўзаемасувязі рэлігійна-сакральнай і “прафаннай”, народнай асноў.

У *Сакральнай сімфоніі* (1963) польскага кампазітара Андэя Пануфніка “сярэднявечнасць” праяўляецца ў іншым, адметным ключы: не столькі ў праграме, змесце, колькі ў музычным тэксце твора, пранізаным інтанацыямі гімну *Багародзіца*.

Варта падкрэсліць вядомасць і распаўсюджанасць аднаго са старэйшых помнікаў музычнай культуры Сярэднявечча як уласна ў часы яго непасрэднага бытавання, так і ў наступныя эпохі. Збольшага гэта можа быць звязана з шырокім “полем” гучання і функцыянавання *Багародзіцы*: “Нагадаем, – піша Багуміла Міка, – што гэта песня ўяўляе род малітвы, мальбы да Прачыстай Панны Марыі. Адначасова гэта і рыцарская песня з XIII ст., якая, паміж іншым, выконвалася падчас бітвы пад Грунвальдам у 1410 г.”¹. “*Patrium carmen*, як яшчэ называлі *Багародзіцу*, цесна зраслася з гісторыяй Польшчы, – заўважае Эва Абніска. – Яна гучала і пры каранацыях каралёў, і пры выдачы важнейшых дзяржаўных дэкрэтаў”². Значнасць песнаспеву падкрэслівае і Геранім Фейхт, калі даводзіць, што “кампазіцыя гэта выконвала ў даўніх стагоддзях, паводле традыцыі, ролю нацыянальнага гімна”³.

З іншага боку, *Багародзіцу* не толькі ведалі, але па-асабліваму, вельмі паважліва і любоўна ставіліся да яе. Пацвярджэннем таму можа быць прадмова да аднаго з выданняў твора, дзе аўтар піша: “Спеў гэты, як светлая ніць нябеснага ззяння, абвівае жыццё Польшчы, як поўны велічы і святасці прыпеў кожную хвіліну адгукаецца ў магутнай песні мінуўшчыны. З тым гімам на вуснах нашых продкі ваявалі з ворагам <...>, калі тым часам жанчыны, старыя, калекі і дзеці тым жа гімам пасля Боскіх храмаў малілі Прачыстую Маці Збавіцеля аб блашчаванні зброі змагароў”⁴.

Шматгранная семантыка сярэднявечнага гімну, які, паводле аўтарскага бачання А. Пануфніка “спявалі не толькі вернікі ў касцёлах як малітву да Марыі, але і польскія рыцары на палях бітвы”⁵, праз стагоддзі адлюстравалася ў яго сімфоніі. Музычныя інспірацыі *Багародзіцы* надалі, з аднаго боку, своеасаблівы каларыт гучанню ўсіх частак твора, а, з другога – выканалі важную структурна-кампазіцыйную

¹ B. M i k a, *Pieśń Bogurodzica w funkcji cytatu w muzyce polskiej XX wieku*, Donum Natolicum, red. Z. Fabiańska, Kraków 2007, s. 209.

² Тамсама.

³ H. F e i c h t, *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Warszawa 1975, s. 103.

⁴ *Bogurodzica* (ноты), Petrograd 1916, s. 3.

⁵ P. P i e ś n k o w s k a, *Epopea narodowa w nuty zakłeta: Symfonia Sacra Andrzeja Panufnika* [online], <http://historiaposzukaj.pl> [доступ: 15.01.2018].

функцыю. У першай частцы сімфоніі, якую складаюць тры кантрасныя па ўнутраным строю *Уявы*, кампазітар выбудоўвае музычную (меладыйную і гарманійную) тканіну на аснове інтэрвалаў першых чатырох гукаў мелодыі *Багародзіцы* (кварта, вялікая і малая секунда), а ў другой частцы – *Гімне* – цалкам праводзіць тэму даўняга песнаспеву, які напрыканцы становіцца асновай кульмінацыі як апошняй часткі, так і ўсёй сімфоніі ў цэлым.

Другая змястоўная сфера – эпічная – мае сваю спецыфіку ўвасаблення ў музычных творах сучасных кампазітараў. Тэмы і сюжэты, якія адсылаюць да эпохі Сярэднявечча, не столькі апісваюць гістарычныя падзеі таго часу, колькі прадстаўляюць нейкі “ідэальны свет”, у якім адлюстроўваецца народная свядомасць з усімі ўспамінамі і выяўленнямі. Таму характэрнымі рысамі становіцца часава-прасторавая ўмоўнасць, наратыўнасць, насычэнне твораў шматлікімі інтэртэкстуальнымі перакрываваннямі і культурна-гістарычнымі сімваламі.

Вышэйадзначанае можна знайсці ў сімфанічнай паэме *Грунвальд* (1944) польскага кампазітара Яна Маклакевіча. Паводле праграмнай назвы відавочна, што паэма прысвечана адной з вядомых гістарычных падзей эпохі Сярэднявечча – Грунвальдскай бітве. Аднак “скрозь радкі” ў змесце “прачытваецца” і праекцыя актуальных ваенных падзей часоў напісання твора. Аптымістычнае заканчэнне паэмы ў дадзеным кантэксце таксама ўспрымаецца дваяка: з аднаго боку, нагадвае аб выдатных перамогах мінуўшчыны, а, з другога боку, узнімае дух і веру сучаснікаў.

З гісторыі стварэння вядома, што першыя фартэпіяныя эскізы былі зроблены аўтарам яшчэ ў 1939 г., але цяжкія ўмовы ваеннага часу адцягнулі поўнае заканчэнне твора на некалькі гадоў. Толькі ў верасні 1943 г. кампазітар пачаў інструментальную паэму, якую скончыў праз два месяцы. Першае выкананне *Грунвальда* адбылося 30 мая 1945 г. Пазней твор часта гучаў у розных гарадах Польшчы і за яе межамі¹.

Эпічна разгорнутая, патэтычная паэма для сімфанічнага аркестра Я. Маклакевіча вытрыманая ў традыцыях неарамантычнага стылю, які ўвогуле быў характэрны для творчасці кампазітара, дзе “спалучаліся ўплывы Дзюка, Русэля, харалу, народнай і арыентальнай музыкі, накладзеныя на неарамантычную гарманійную мову і інструментальную”².

Адначасткавая форма твора адметная багатым падзелам на асобныя раздзелы, эпізоды (асабліва ў распрацоўцы), дзе красамоўна перададзены вобразы “малітоўнага спеву войска, тупат коней, ваенных сігналаў, сутыкнення ворагаў, бітвы, жалобы па загінулым на полі бою і славы перамогі”³.

¹ Прынамсі, 16 мая 1946 г. *Грунвальд* быў выкананы ў Маскве пад кіраўніцтвам Казімежа Вілкамірскага.

² K. B a c u l e w s k i, *Historia muzyki polskiej, tom VII, cz. 1*, Warszawa 1996, s. 60.

³ M. W a c h o l c, *Jan Adam Maklakiewicz. Grunwald. Poemat symfoniczny* [online], <https://pwm.com.pl> [доступ: 21.12.2017].

Невыпадкава кампазітар звяртаецца да блізкіх слухачу ўзораў і ўплятае ў музычную тканіну *Грунвальда* шэраг вядомых фальклорных тэм і матываў, а таксама цытат сакральных песнапеваў, сярод якіх – фрагменты велікоднага *Праз Тваё святое Уваскрасенне* і згаданага раней сярэднявечнага гімна *Багародзіца*. Яны гучаць на працягу ўсяго твора і складаюць асаблівае вобразна-музычнае “поле”, якое спалучае далёкую мінуўшчыну і сучаснасць, ваяўнічую прыўзнятасць і сакральнасць, выразную ілюстратыўнасць і абагульненую апавядальнасць.

Эпічнае адлюстраванне культурна-гістарычнай спадчыны Сярэднявечча ўвасобілася ў *Шостаі сімфоніі Полацкія пісьмёны* для хору, сапрапа і аркестра (1987) беларускага кампазітара А. Мдзівані, напісанай з нагоды святкавання 1125-годдзя горада Полацка.

Мастацкая рэцэпцыя далёкай эпохі сфакусаваная вакол філасофскіх разважанняў кампазітара аб тэмах часу, асветніцтва, граматы, духоўнасці, аб падзвіжніцкіх постацях Еўфрасінні Полацкай і Сімяона Полацкага, аб складаным лёсе самога старажытнага горада. У сімфоніі гэта адлюстроўваецца ў адпаведна пазначаных аўтарам музычных тэмах, якія пранізваюць увесь двухчасткавы цыкл. Прынамсі, важная ў змястоўна-вобразным і драматургічным плане тэма Еўфрасінні гучыць на пачатку твора і раскрывае шматграннае аўтарскае бачанне гэтай славутай постаці: “Яна, Еўфрасіння, павінна была быць далікатная і валявая, яна павінна была быць, перш за ўсё, велізарнай унутранай культуры і велізарнай унутранай сілы, таму што толькі такія людзі як яна маглі весці за сабою”¹. Вобраз-сімвал Полацка ўвасоблены ў асобных сімфанічных сцэнах *Град і Полацк*. Ідэя “апявання адукацыі і граматы” шматпланавая перададзена ў другой аркестрава-харавой частцы *Полацкіх пісьмёнаў*, якая складаецца з чатырох раздзелаў (*Грамота, Азъ веда, Книга і Мудра*). Характэрна, што тут кампазітар звяртаецца да даўніх тэкстаў са *Слоўніка XI–XVII ст.* і з *Помнікаў літаратуры Старажытнай Русі X–XI ст.* Ключавыя для аўтара словы падкрэслены ў музыцы частымі паўторамі і выразнымі меладычнымі фразамі ў партыі хору, гарманійнымі і тэмбравымі акцэнтамі ў гучанні аркестра.

Шостая сімфонія па-свойму асаблівая таксама ў плане жанравага, мастацка-стылёвага вырашэння. Сінтэтычная аснова сімфоніі, якая спалучана з кантатай або араторыяй, з характэрнымі для іх маштабнасцю, гукавой насычанасцю – надае адметны велічна-эпічны размах музычнаму палатну А. Мдзівані, а стылістычныя перакрываўанні сучаснай аркестравай (вакальна-сімфанічнай) музыкі са стылізацыямі ўзораў старажытнай музыкі, якія адсылаюць да знаменных певаў, даўніх, нават архаічных мелодый, паказваюць тонкае і глыбокае мастацкае адчуванне дыялога двух аддаленых эпох.

Сімфонія *Полацкія пісьмёны*, якая апявае выдатныя падзеі і постаці Сярэднявечча, павінна, паводле аўтарскай ідэі, выразна данесці сучас-

¹ Паводле запісу інтэрв’ю з А. Мдзівані ад 23. 03. 2011.

нікам, што без мінулага няма будучыні і што сімвалы мінуўшчыны – гэта шлях да далейшага руху.

Шматграннасць рэцэпцыі сярэднявечнай эпохі творцамі XX – пачатку XXI стст. не менш шырока адлюстравана ў **жанравай палітры** кампазітарскіх твораў. Пры гэтым музычны жанр часта пераламляецца скрозь прызму крэатыўнай культурнай памяці і актывізуе цэлую тоўшчу розных культурных тэкстаў – музычных і пазамузычных.

У сцэнічных музычна-тэатральных жанрах – **оперы і балете** – вобразы і сюжэты сярэднявечнай мінуўшчыны паўсталі на вялікай сцэне яшчэ на пачатку стагоддзя.

Опера *Маргер* (1905) Канстанціна Горскага (тэкст паводле паэмы Уладзіслава Сыракомлі) асвятліла падзеі, якія разгортваліся на землях паганскай Літвы XIV ст., а ў оперы *Кароль Роджэр* (1926) Караля Шыманоўскага (сумеснае лібрэта кампазітара і Яраслава Івашкевіча) была пададзена старажытная легенда аб сіцылійскім каралі. Пазней у оперы Міколы Шчаглова-Куліковіча *Усяслаў Чарадзеі* (або *Князь Усяслаў Полацкі*) (1944, лібрэта Наталлі Арсенневай) даўняя эпоха Сярэдніх вякоў паўстала праз зварот да старонак гісторыі Полацка XI–XII ст.

У другой палове XX ст. беларускі кампазітар А. Бандарэнка адрадіў цікавасць да даўняй эпохі сваёй операй *Князь Наваградскі (Войшалк)* (1992, лібрэта Вольгі Іпатавай). Змест оперы асвятляе гісторыю стварэння Вялікага Княства Літоўскага. Філасофская глыбіня, эпічны размах спалучаюцца ў творы з рамантычнай таямнічасцю, тонкай лірыкай, а гучанне старажытнаславянскіх мелодый пераплятаецца з сучаснай музычнай мовай, што надае твору сэнсавую і гукавую шматмернасць, а таксама “рысы незвычайнасці”¹.

Оперы У. Саўчыка *Еўфрасіння* (1998, лібрэта В. Іпатавай) і *Успаміны аб Рагнедзе* (2006, тэкст лібрэта кампазітара) працягнулі і развілі лінію гісторыі старажытнага Полацка, якая раскрылася ўжо праз вобразы славетных жанчын таго часу і падзеі, звязаныя з іх лёсам і жыццём.

Сярод твораў беларускіх кампазітараў у жанры балета можна назваць *Сны Рагнеды* Сяргея Бельцюкова (1988), *Тураўская легенда* С. Хвашчынскага (1991), *Князь Альгерд* Г. Кароткінай (2013). Адным з яркіх і вядомых з’яўляецца балет *Страсці (Рагнеда)* А. Мдзівані (1992). Драма, эпіка і лірыка цесна пераплятаюцца ў яго сюжэтным змесце, што адбываецца на шматпланавасці драматургіі, яркасці і насычанасці музычнага гучання. Менавіта таму балет А. Мдзівані называюць “харэаграфічным раманам”, дзе “буйныя штрыхы спалучаюцца з тонкай дэталізацыяй, абагульненасць інтанацыйна-пластычнага вобраза – з персаніфікаванасцю, дакладнасцю музычных партрэтных характарыстык, яркі аркестравы тэмбр – з выразнасцю мелодыкі, гармоніі і рытму”².

¹ Т. М д з і в а н і [і інш.], *Кампазітары Беларусі*, Мінск 1997, с. 289.

² Т. М д и в а н и, *А.Ю. Мдівани*, Мінск 2009, с. 8.

Іншае аўтарскае выяўленне і мастацкае ўвасабленне сярэднявечнай эпохі адлюстравана ў балеце *Vimaŭt* (2010) В. Кузняцова. Сюжэтная лінія твора заснавана на матэрыялах хронік аб падзеях канца XIV – пачатку XV стст., але вялікую долю складае і творчая фантазія аўтара. Прынамсі, гэта адлюстроўваецца ў музычным плане: “Якой была музыка ў тую далёкую эпоху можна толькі здагадацца, – гаворыць кампазітар. – І мне, як кампазітару, было вельмі цікава пранікнуць у глыбіню стагоддзяў і адчуць сябе часткай гэтай драматычнай дзеі”¹. Балет В. Кузняцова адрозніваецца складанай разгалінаванай, дынамічнай драматургіяй, выразнай, каларытнай музыкай, дзе абагульнена-архаічныя, фальклорныя і царкоўныя тэмы і інтанацыі пераплятаюцца з вострым, экспрэсіўным сучасным гучаннем.

Мастацкія інтэнцыі эпохі Сярэднявечча ўвасобіліся ў **вакальных і вакальна-інструментальных жанрах**, нахштальт араторыі, кантаты, вакальна-сімфанічнай паэмы, твораў (цыклаў) для хору з суправаджэннем і без яго.

Прыкладамі інспірацыі вядомай сярэднявечнай секвенцыі *Stabat Mater* у адзначаных жанрах у польскай музыцы другой паловы XX – пачатку XXI стст. з’яўляюцца аднайменныя творы Рамана Падлеўскага, Казімежа Сікорскага, Гражыны Кржаноўскай, Марыяна Савы, Марэка Сэвэна, Збігнева Буярскага, Войцеха Каламажа, Багуслава Шэфера, Яна Аляшковіча, Мілаша Бембінава, Пятра Моса, Кшыштафа Пэндэрэцкага і інш. Кампазітары з’вяртаюцца да розных варыянтаў тэксту: лацінскага (аўтарства якога да гэтага часу дакладана невядома, але прыпісваецца манаху-францысканцу Якапонэ да Тоддзі (к. 1228–1306) і польскага (версія тэксту *Stała Matka bolejšca* вядома праз пераклады Валенты з Бжазова (1554), Станіслава Грахоўскага (1598) і іншыя больш познія ўзоры.

Павел Лукашэўскі ў сваім творы *Stabat Mater* для трох жаночых хораў а сарелла (1994) выкарыстоўвае лацінскую версію сярэднявечнай паэмы, якая прадстаўлена цалкам, без скаротаў і з захаваннем паслядоўнасці ўсіх 20 тэрцын. Цікава, што пры гэтым агульная працягласць гучання пры ўмераным тэмпе займае каля 10 хвілін. Такая “хуткасць” дасягаецца пры дапамозе асаблівай працы кампазітара з формай: музычная партытура падзеленая на некалькі пластоў, дзе ў розных партыях адначасова гучаць розныя радкі тэксту паэмы, якія накладваюцца адзін на аднаго. Шматфазнасць кампазіцыі дапаўняецца частай зменай фактуры, каларытам і ўнутранай экспрэсіяй гучання.

Сам аўтар падкрэслівае, што імпульсамі для напісання *Stabat Mater* з’явілася “выдатная лацінская паэзія, рытміка якой адлюстравана ў вялікапоснай секвенцыі”², а таксама святкаванне юбілейнай даты з дня

¹ О. Савицкая, *Князь Витовт*, “Партер” 2013, № 7 (32), с. 8.

² R. B o r o w i e s k a, *W kręgu muzyki pasyjnej – STABAT MATER i LUCTUS MARIAE Pawła Łukasze-wskiego* [w:] *Forum Muzykologiczne 2012–2013. Musica ecclesiastica – vetus et nova*, Warszawa 2014, s. 80.

нараджэння Джакома Пергалезі, аднайменны твор якога таксама ў пэўнай ступені паўплываў на сачыненне сучаснага кампазітара.

Пэўная мастацкая сувязь з сярэднявечным узорам прасочваецца і ў музыцы Паўла Лукашэўскага. На самым пачатку партытуры творца сам дае спасылку на запіс *Stabat Mater*, узяты з *Alius tonus*, p. 1643. Менавіта гэта мелодыя, яе фрагменты, інтанацыі неаднойчы ўкрапляюцца ў гучанне твора ад яго пачатку і да канца. Як піша Рэната Баравецка: “у частцы, якая вытрымана ў тоне ламентальна-сузіральным [строфы 1–11], кампазітар праводзіць яе [секвенцыі] як *cantus firmus*. У першай фазе [страфа 1] яна мае алузіійны характар <...>. У другой фазе [строфы 2–5] і пятай [строфы 8–11] гэта мелодыя прадстаўленая цалкам у партыі сапран. Яна выразна гучыць у шматлікіх паўторах у фактуры *pota conta potam* <...> у межах уласнай нэатанальнай мовы П. Лукашэўскага”¹. Прыёмы развіцця музычнай тканіны таксама нагадваюць некаторыя тэхнікі мінуўшчыны, прынамсі: лінеарнасць і поліхаральнасць, адсылкі да мадальнай ладава-гукавой сістэмы, праз гэта – сувязь з даўнімі жанрамі матэта, кантаты *spirituale* і інш.

Аднак *Stabat Mater* П. Лукашэўскага нельга не назваць творам менавіта ХХ ст., дзякуючы асаблівай аўтарскай канцэпцыі суаднясення слоўнага тэксту і музычных ліній, незвычайнага экспрэсіўнага, кантраснага, востра-стрыманага каларыту гучання, якое складае ўражанне “глыбокай прастаты”, сучаснай стылістыкі і кампазітарскай тэхнікі, дзе аўтар свабодна, творча злучае ўзоры і традыцыі мінуўшчыны і сучаснасці.

Сярэднявечныя вобразы ўвасобіліся таксама ў жанрах **сімфанічнай музыкі** другой паловы ХХ – пачатку ХХІ стст. Сярод твораў беларускіх кампазітараў варта згадаць сімфанічную фрэску *Крэва* (1986) А. Літвіноўскага, сімфанічныя паэмы *Трубяць трубы гарадзенскія* (1978) У. Кандрусевіча, *Заслаўская легенда* (1986) Віктара Помазава, *Магіла льва* (1999) Г. Ермачэнкава, канцэртную фантазію для цымбалаў і сімфанічнага аркестра *Сны Замкавай гары* (2011) К. Яськова, канцэрт для сімфанічнага аркестра *Грамадзяне горада Кале* (2015) А. Хадоскі, а таксама народна-аркестравыя фрэскі *Сабор святой Сафіі* (1996) і *У вянок Еўфрасінні Полацкай* (2004) Г. Ермачэнкава, *Пятую сімфонію* А. Мдзівані *Памяць зямлі* (1984) для хору, меца-сапрана і народнага аркестра.

Па-свойму мастацкія разважанні пра лёс людзей далёкай эпохі, пра духоўнасць і веру, пра барацьбу з ворагамі і часы мірнага жыцця ўвасоблены ў *Першай сімфоніі (сімфоніі-паэме) Каложа* (1972) В. Войціка. Невыпадкова, што менавіта топас Барысаглебскай або Каложскай царквы, выдатнага помніка старажытнага дойлідства ХІІ ст. (знаходзіцца ў Гародні) паўстаў для кампазітара (гарадзенца па месцы нараджэння) шматгранным сімвалам сярэднявечнай мінуўшчыны.

¹ Тамсама, с. 83.

Аб Каложы згадваецца яшчэ ў Іпацьеўскім летапісе ад 1183 г.: “Того же лета Городен погоре весь и церкви каменная от блистания молнии и шибения грома”. Хрысціянская назва храма звязана з імёнамі яго заснавальнікаў – князёў Барыса і Глеба Усеваладавічаў. Другая назва, паводле версій гісторыкаў, была дадзена ў пачатку XV ст., калі на тэрыторыю пасада былі заселеныя палоненыя абаронцы пскоўскага прадмесця Каложы, або запазычаная ад славянскай назвы ненаселенай мясцовасці – “коложень”.

Сімфонія або, паводле пазначэння кампазітара ў рукапісе партытуры – сімфонія-паэма, з’яўляецца трохчасткавым цыклам (Andante, Adagio, Allegro). Пры гэтым важна падкрэсліць імкненне В. Войціка “напісаць паэму, але паэму не адначасткавую, а разгорнутую <...>, якая аб’яднаная адной інтанацыяй і разгортваннем – тэматычным і сюжэтным”¹.

У драматургіі твора прадстаўлена некалькі палярных вобразных сфер, умоўна – “станоўчых” і “адмоўных”, якія адлюстраваныя ў музычным тэксце сімфоніі на некалькіх узроўнях.

Першы ўзровень – тэматычны. Адно з груп адкрывае тэма ўступу, жанравай асновай якой з’яўляецца заклічная інтанацыя. Яна ўвасабляе велічна-драматычны сімвал каложскай святыні і ў цыкле выконвае ролю лейттэмы (з’яўляецца напрыканцы першай часткі, а таксама ў іншым, прасветленым варыянце гучання завяршае сімфонію). Тэма пачатковай партыі першай часткі спачатку гучыць як драматычны харал, але затым змяняе свае вобразнае напавенне і, прадстаўленая ў няспешным тэмпе і кранальна-простым тоне ў тэмбрах драўляных духавых, становіцца тэмай-сімвалам прыроды, надзеі, мірнага жыцця. Аснову тэмы другой часткі *Каложы* складае мікст інтанацый праваслаўных малітоўных спеваў і стылізаванай народнай песні. Яе непарыўнае разгортванне ў межах варыяцыйнай формы паступова раскрывае новыя адценні экспанаванага вобраза (напрыклад, драматычна-малітоўнае гучанне, дзе можна пазнаць мелодыю малітвы *Святы Божа ў заключэнні тэмы, прыродна-пастаральныя матывы – у першай варыяцыі, драматызм і блізкасць да “тэм лёсу” – у трэцяй і інш.*

Другую, вобразна-супрацьлеглую групу найбольш ярка рэпрэзентуе тэма галоўнай партыі першай часткі, якая ўспрымаецца як сімвал нашэсця, навалы і вылучаецца інтанацыйнай, рытмавай, сінтаксічнай вуглаватасцю і рэзкасцю. Вядучае месца яна займае тут жа ў распрацоўцы, а далей нагадвае аб сабе ў драматычных кульмінацыях другой і трэцяй частак.

Іншы ўзровень раскрыцця асноўных сфер сімфоніі – інтанацыйны. У цэлым можна вылучыць дыятанічны і храматычны інтанацыйныя комплексы. Першы суадносіцца пераважна з групай “станоўчых” тэм, а другі карэлюе з “адмоўнымі”.

¹ Паводле запісу інтэрв’ю з В. Войцікам ад 23. 02. 2011.

Такім чынам, мастацкая рэцэпцыя В. Войціка эпохі Сярэднявечча звязана з гісторыяй роднага краю, сімвалам якой становіцца сакральная топіка каложскай царквы. Эпічнае развіццё сімфоніі раскрывае розныя грані свету далёкай эпохі, прадстаўленага, аднак, не столькі праз сувязі з канкрэтнымі гістарычнымі падзеямі, колькі праз па-аўтарску трактаваную міфапаэтыку сярэднявечнага часу-прасторы: “Мяне больш прывабляў неразгаданы, невядомы нейкі міф, які я сам сабе сканструяваў”¹.

Шматлікія жанры **камернай** (камерна-вакальнай і інструментальнай) **музыкі** сучасных беларускіх і польскіх кампазітараў таксама дэманструюць разнастайныя бакі мастацкага ўяўлення і ўвасаблення эпохі Сярэднявечча.

Беларускі кампазітар Міхал Васючкоў у творы *Варыяцыі і версіі на старажытную французскую тэму* для трамбона і фартэпіяна (1992, 2-я рэд. 2006) звярнуўся да музычнай тэмы старадаўняе балады пра Генрыха IV. В. Кузняцоў у *Сярэдневяковай музыцы* для струнных і ўдарных (2003) стварыў лаканічную і ёмістую гукавую замалёўку даўніны, дзе розныя грані сярэднявечнага свету адлюстраваліся ў трох кантрасных частках сюіты. Першая частка (*Шэсце*) і трэцяя частка (*Гімн*) рэпрэзентуюць цырыманняльна-свецкі, урачысты аспект, а ў другой частцы (*Малітва*) гучыць кранальная інструментальная “малітва”, стылізаваная пад узоры сярэднявечнай музыкі.

Польскі кампазітар Тадэвуш Бэрд у *Песнях трувэраў* для альты, двюх флейтаў і віяланчэлі (1963) выкарыстаў тэксты і мелодыі, знойдзеныя ў працы П’ера Абры *Troubadours et trouvères* (1909). Г.М. Гурэцкі ў *Старапольскай музыцы* для аркестра (1969) працытаваў сярэднявечны арганум (каля 1300 г.) *Benedicamus Domino* – адну з самых ранніх паліфанічных кампазіцый, захаваных у Польшчы. На яго інтанацыйнай (інтэрвальной) аснове кампазітар стварыў сваю *Музыку*, якую “можна параўнаць з простаю, суровай і цвёрдай як граніт статуяй, створанай з гукавых блокаў, у якіх М. Гурэцкі знаходзіць так многа сілы”².

Такім чынам, тэма і вобразы Сярэднявечча займаюць асаблівае месца ў музычнай творчасці беларускіх і польскіх кампазітараў другой паловы XX – пачатку XXI стст.

Мастацкая рэцэпцыя і адлюстраванне далёкай эпохі адбываецца на ўзроўні пэўных сімвалаў. Іх шматстайнасць пры гэтым кансалідуецца вакол рэлігійнай і эпічнай змястоўных сфер, якія паказваюць найбольш важныя для сучасных аўтараў духоўныя і культурна-гістарычныя каштоўнасці Сярэднявечча.

Для розных кампазітараў вядучым з’яўляецца такі стылёвы напрамак, пры якім пераважае высокі ўзровень пачуццяў і эмоцый, умоўнасць, фантазійнасць, паэтычнасць вобразнага напаўнення твораў,

¹ *Ibidem*.

² A. T h o m a s, *Górecki*, Kraków 1998, s. 91.

высокая доля “наратыўнасці”, характэрныя літаратурныя, выяўленчыя і іншыя сімвалічныя адсылкі. У гэтым рэчышчы важнымі становяцца праяўленыя ў розных жанрах інспірацыі сярэднявечнага музычнага матэрыялу, паказальных для эпохі вербальных тэкстаў ці таго і другога разам.

Скрозь прызму дыялогу значна аддаленых па часе культур у музычным мастацтве і шырэй – культуры другой паловы XX – пачатку XXI стст. выступаюць важныя надчасавыя і інтэркультурныя асновы. Нягледзячы на розны тэатральна-сцэнічны і канцэртны лёс польскіх і беларускіх кампазітарскіх твораў, яны не толькі працягваюць лінію культурна-гістарычнай памяці, але і ствараюць духоўна багатую прастору сучаснасці.

Tatsiana Trafimchuk

The Artistic Reception and Creative Reflection of the Middle Ages in the Music of the Belarusian and Polish Composers of the Second Half of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century

A b s t r a c t

The attention to the historical theme in art and composer's creativity of the second half of the 20th and the 21st centuries has been clearly reflected in the direction of music authored by Belarusian and Polish composers. These works, which are somehow connected with the Middle Ages, occupy an important place, which is embodied in idiolexis, differences in content, genre and style. Characterised by a different nature, not only do they conceptually combine a certain group of works by authors from different generations and schools, but also represent important universal values in the culture of the 20th and 21st centuries.