

УДК 78.035/.036(476)''18/192'':[316.4+316.73+303.023.22]

**ПОЛИПАРАДИГМАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСИ
(XIX–ПЕРВАЯ ЧЕТВЕРТЬ XX вв.)****М.М. СОКОЛОВСКАЯ***(Белорусская государственная академия музыки, Минск)*

Анализируется сложный и противоречивый процесс динамики белорусской музыкальной культуры в контексте дихотомии «Запад – Восток». Опираясь на исследования В. Конона, А. Мальдиса, В. Антоновича и других белорусских ученых, автор обосновывает идею, что творчество отечественных композиторов и исполнителей конца XVIII – первой четверти XX вв. формировалось под воздействием западноевропейских социокультурных парадигм и художественных стилей. В качестве результата инновационной творческой деятельности профессиональных музыкантов на белорусской земле этого периода выявлены заметные преобразования в музыкально-интонационной сфере, демократичные тенденции в образно-выразительном строе и языке музыки. В XX ст. музыкальная культура, по мнению автора, характеризуется уже системным свойством – эмерджентностью; постепенно усваивается белорусская народная музыка; она осмысливается как перспективная линия и вектор развития белорусской национальной музыкальной культуры.

Ключевые слова: классицизм, культура, композитор, модернизм, музыка, парадигма, Просвещение, романтизм, реализм, сентиментализм, стили, творчество, ценности.

Введение. Исследуемый культурно-исторический период характеризуется сложными и противоречивыми социально-политическими процессами на белорусской земле, которые отразились в динамике, содержании и форме белорусской музыкальной культуры. Продолжительное пребывание белорусов в социально-политическом и культурном пространстве Речи Посполитой повлекло глубокую сословную дифференциацию, подкрепленную конфессиональным и языковым разделением. Политическая и творческая элита в своей деятельности ориентировалась на Запад, хорошо осознавая свою «литвинскую» особенность и гражданскую принадлежность к Великому Княжеству Литовскому, и никогда не была окончательно полонизирована (В.М. Конон) [1, с. 14]. Элита была отделенной от народа не только сословными и имущественными барьерами, но и языковыми, религиозными, этническими, культурными. Включение белорусских земель в состав Российской империи способствовало усилению межкультурных контактов с российской творческой интеллигенцией.

Цель данного исследования – на примере музыкальной культуры раскрыть специфику динамики отечественной культуры как синтез ценностей восточной и западноевропейской цивилизаций, развитие музыкальной культуры в контексте дихотомии «Запад – Восток».

Основная часть. В XIX – первой четверти XX вв. на музыкальное искусство Беларуси, его сущность, содержание и формы, выразительные средства, виды и жанры оказали влияние три сменяющие друг друга социокультурные парадигмы: *просветительская, романтическая и реалистическая*. В конце XVIII – первые десятилетия XIX вв. определяющую роль в белорусской музыкальной культуре играло Просвещение как общеевропейское идейно-художественное направление, проявившееся во множестве художественных стилей и форм. Мировосприятие в духе Просвещения включало ряд идей: приоритет знания, стремление к образованности, преобразования в искусстве и в обществе, причем не только в рамках одного государства, но и за его пределами. Эти идеи получили художественную интерпретацию, попытки практической реализации в музыке.

Идейное содержание Просвещения воплощено в стилях искусства, в первую очередь, в классицизме и сентиментализме. Изменения западноевропейской музыкальной культуры, происходившие под воздействием просветительских идей, затронули музыкальное искусство Беларуси. В русле западноевропейской стилистики классицизма и сентиментализма сформировалось творчество И. Голланда, О. Козловского, М.Кл. Огинского, М. Радзивилла. Их произведения созданы в классическом стиле: ясные, строгие, гармоничные формы, воплощение высоких нравственных идеалов. Композиторы пользовались эффективной системой правил построения произведения, благодаря чему даже самые сложные эмоции и чувства облекали в совершенную форму. Аффекты становились предметом изображения, а не переживания. За образцы художественного творчества они принимали античные творения.

Характерны для классицизма с его типичным интонационным словарем, жанрами, сюжетной основой и музыкальным языком опера Огинского «Зелис и Валькур, или Бонопарт в Каире», Дивертисмент ре мажор М. Радзивилла, отчасти ранние оперы С. Монюшко «Карманьел» и «Лотерея». В операх Мо-

нюшко уже перспективно усиливается драматическая роль музыки, драматургические акценты ставятся средствами музыкальной выразительности (активизация хора, наличие многосоставных хоровых сцен, в которых развивается сценическое действие; стремление объединить музыкальные номера в единую сквозную композицию; большинство сольных и ансамблевых номеров представляют собой развернутые арии, дуэты, терцеты, часто виртуозного характера). Следовательно, можно говорить о том, что опера эволюционировала, жанрово и стилистически развивалась по пути к романтизму.

Со второй половины XVIII в. в Европе наблюдаются поиски альтернативного взгляда на человека, его духовный мир, связь с другими людьми и природой. Вся европейская цивилизация жила пафосом познания мира и не только природы, но и общества, человека, культуры. На волне этой активной познавательной деятельности, по мнению российского культуролога М.С. Кагана, в европейскую культуру «вошли французский сентиментализм и предромантическое немецкое движение “Буря и натиск”» [2, с. 12]. Для сентиментализма характерны стремления к раскрепощению человека, свободе и непосредственному проявлению чувств и влечений. Представители этого художественного стиля акцентировали внимание на эмоциях, чувствах. Их культ чувства не противоречил разуму, лишь высвечивал его оборотную сторону. Важно было повернуть человека к природе, натуральности, поскольку чувства, которыми наделяет природа людей, как раз и делают их добрыми, справедливыми, а главное, счастливыми. Сентиментализму присуще внимание к «третьему сословию», возведение лучших моральных и духовных качеств человека в ранг важнейших жизненных правил. У отдельных художников «культ чувства» приобрел характер бурного протеста против социального и национального угнетения, против несправедливости. Также проявилось стремление к тихому мечтательному покою, созерцательному отстранению от насущных проблем реального бытия.

В эстетике сентиментализма особое место отведено музыке как «языку чувств», способному сильно воздействовать на человеческие эмоции. Музыка сентиментализма – явление зрелого Просвещения – в творчестве белорусских композиторов отражает осознанную ограниченность разума и его возможностей. Несмотря на то, что у нас сентиментализм как стилевое направление проявлен слабо, его отдельные черты находим в произведениях И. Голланда (опера «Агатка, или приезд Пана»), О. Козловского (кантата «Te Deum Laudamus»), М. Радзивилла (опера «Войт албанского поселения»), М.Кл. Огинского (полонезы, романсы), Ю. Дашинского (мессы) и других композиторов. А точнее, здесь присутствуют элементы сентиментализма в сочетании с приемами классицизма.

Исследование музыкального искусства Беларуси конца XVIII – первой четверти XIX вв. показывает, что оно не было однородным: полистилистично, эклектично, налицо синтез, контаминация существующих художественных стилей – классицизм, сентиментализм, предромантизм. Аналогичная ситуация складывалась внутри отдельных жанров музыкального искусства. Например, наблюдается смешивание подвидов оперы. Под названиями «опера», «оперетка» в начале XIX в. функционировали разные театральные виды, было немало гибридных форм и образов подобного рода. Сентиментализм как стиль и течение Просвещения предопределил появление новых музыкальных интонаций, вызвал демократизацию образно-выразительного строя и языка музыки. Несложные мелодические обороты песен и романсов обнаруживаем в ряде таких крупных жанров музыкального искусства как опера, симфония, оратория. В творчестве отдельных белорусских композиторов и исполнителей сентиментализм сохранялся еще в первой половине XIX в., тогда как в большинстве западноевропейских странах его развитие уже завершилось.

Таким образом, парадигма Просвещения способствовала возникновению в музыке нового содержания и жанрово-стилевых форм, становлению специфических видов музыкальной творческой практики в социально-культурном пространстве Беларуси.

Постепенно классицизм и сентиментализм уступили место романтизму – основному стилю музыки XIX в. Типовыми чертами романтизма были: стремление уйти от дисгармонии буржуазного общества в сферу утопических идеалов; критика капиталистического общества на основе эстетических критериев и аргументов; выдвигание на первый план не сословной, а нравственной оценки людей; обращение к народу; негативная характеристика городской и идеализация сельской жизни, а также далекого прошлого и др. Музыку романтики относили к идеальному виду искусства, ее выразительная специфика наиболее полно соответствовала романтическому строю чувств.

В русле романтической парадигмы развивалось творчество многих отечественных композиторов: А. Абрамовича, К. Горского, Ю. Дашинского, М. Ельского, Ю. Мосальского, Ф. Миладовского, С. Мюнюшко, Н. Орды, Л. Скорбецкого, А. Сакульского, А. Радзивилла, Я. Ренера, Ю. Шадурского и др. Особенность их творчества – активное обращение к народной музыке, причем не только как к материалу для сочинений, а скорее с ее помощью приобщались к нравственным ценностям белорусского народа. Имея в виду этот аспект, В. Мархель отмечал, что романтизм, вступая в жизнь, решительно пошел на отрицание элитарных амбиций классицизма в отношении к устному народному творчеству, создав своеобразный

«культ фольклора» [3, с. 19]. К белорусской народной инструментальной музыке и народным танцам («Метелица», «Лявониха», «Скакуха», «Крутелка», «Коваль» и др.) обращался в своих произведениях М. Ельский. А. Абрамович использовал в вокальных сочинениях белорусский язык. Как отметил В. Антоневич, в миниатюрах на тексты Я. Борщевского «Горелица» и «Девонька», а также в обработках народных песен «Дуда» и «Зязюлька» композитор продемонстрировал разнообразные подходы «к народной песенности» [4, с. 76]. Особенно выразительно А. Абрамович показал перспективный и жизнеспособный вариант использования белорусского песенного и танцевального фольклора в программной поэме «Белорусская свадьба». В «Литовской рапсодии» М. Карловича фольклорная линия получила сквозное развитие, образуя единый драматургический стержень.

Под влиянием романтических настроений новыми темами и идеями обогатилась опера. Так, тема трагического конфликта героя с окружающей средой воплощена в опере А. Г. Радзивилла «Фауст». В соответствии с романтической традицией и фольклорно-мифологической поэтикой героическую тематику разработал в операх «Маргер» и «За хлебом» К.А. Горский. Герои его произведений тесно связаны с народной стихией.

В XIX в. получила развитие и симфоническая музыка. Некоторые белорусские музыковеды склонны считать, что такому жанру как симфония композиторы уделяли недостаточно внимания. Анализ белорусского музыкального искусства эпохи романтизма показывает, что симфоническую музыку создавали К. Горский, Ю. Дашинский, М. Ельский, Ф. Миладовский, М. Карлович и др. О. Савицкая к образцам симфонического жанра относит ряд оперных увертюр С. Монюшко – «Военная увертюра», «Байка», «Каин», «Гетманская коханка». По ее мнению, увертюры Монюшко свидетельствуют «об активном процессе становления симфонического мышления в оркестровой музыке Беларуси XIX столетия» [5, с. 95]. Значительный вклад, на наш взгляд, в развитие симфонической музыки внес М. Карлович, создавший семь симфонических поэм, в т.ч. симфонию «Возрождение».

В творчестве композиторов Беларуси наблюдаем переосмысление бытовых жанров. Вокальные и инструментальные миниатюры создали А. Абрамович, Ю. Дашинский, М. Ельский, Я. Карлович, К. Крашевский, С. Монюшко, Ф. Миладовский, Ю. Мосальский, Н. Орда, Л. Скорбецкий. Более 400 песен и романсов написал С. Монюшко, опираясь на фольклорные материалы, а также используя стихи А. Одица, Т. Зана, А. Мицкевича, В. Сырокомли, А. Ходьки, Я. Чечета. Камерно-вокальные произведения всесторонне отражали особенности романтического идейно-художественного течения, сочетали в себе западноевропейские и общеславянские традиции. Яркие, эффектные фортепианные мазурки и полонезы создал Н. Орде. В произведениях М. Ельского воплощены наиболее характерные жанровые модели романтического искусства. Большинство сочинений Ельского – это фортепианные и скрипичные миниатюры, но типично романтическая образность (мистические, сатанинские, сказочные и фантастические образы) проявилась в «Танце смерти», «Танце духов». В нашей культуре романтизм как парадигма и стиль не завершил свое развитие в XIX в. Позднебелорусский романтизм вместе с реализмом и модернизмом продолжал существовать в первой половине XX ст.

Возникновение реализма в белорусской художественной культуре обусловлено изменениями в социальной и политической жизни общества. В XIX в. на территории Беларуси произошли два восстания (1830–1831 и 1863–1864 гг.) за восстановление былой государственности, возрождение культуры. После их поражения усилилась репрессивная политика российского самодержавия. На наш взгляд, репрессивные меры ограничили развитие белорусской культуры, которая существовала в это время преимущественно в любительских и народно-фольклорных формах, а белорусская интеллигенция восприняла сложившуюся социально-политическую ситуацию как личную трагедию. В обществе возникла потребность с помощью средств искусства сохранить этнические традиции. Опираясь на принципы критического реализма, субъекты художественной культуры стремились максимально реалистично отобразить действительность, резко критикуя при этом российскую идеологию.

Динамика отечественной музыкальной культуры показывает, что элементы реалистической парадигмы достаточно полно проявлены в искусстве. На рубеже XIX – первой четверти XX вв. были композиторы, которые пытались отразить правду жизни; их произведения – зеркало эпохи, социально-психологический портрет времени, раскрывающий сущность человеческих отношений с реалистических позиций. Композиторы и исполнители обращались к народу, его потребностям и надеждам. В. Конен убедительно доказала, что музыка, особенно классические оперные произведения, способна правдиво и глубоко отображать действительность [6]. Белорусская реалистическая музыка тяготела к воспроизведению типичных человеческих отношений и реальных противоречий.

Музыкальная культура Беларуси данного исторического периода стала своеобразной точкой перехода на этнонациональный контекст. Как отметил А. И. Мальдис, «если музыкальную культуру XVIII в., интересовало в большей степени наднациональное, имманентное в основе идеологии Просвещения, более того, в центре которой – не конкретное, отличительное, национальное, а общее, присущее всему человечеству», то в культуре XX в. более выразительно и рельефно проявляется собственно белорусское

[7, с. 42]. Проблема национального стиля приобрела особую остроту в связи с переменами, которые произошли в системе образно-выразительных средств. На наш взгляд, проявление национального стало едва ли не важнейшим критерием понимания сущности стиля. В музыке закрепилась тенденция к выявлению новых образов, связанных с неповторимыми этническими чертами, местным колоритом, фольклором. Интонационные особенности композиций стали играть роль своеобразного «штрих-кода», позволявшего быстро определить их принадлежность к этно-национальной музыкальной школе.

Черты реализма проступают уже в ранних оперных сочинениях С. Монюшко «Конторщики» и «Лотерея». Сюжет «Конторщиков» обнажает социальные, моральные, политические проблемы общества. В опере высмеиваются российские чиновники и бюрократы. Оперные персонажи имели реалистические характеристики, их «говорящие» фамилии отражали реалии жизни того времени. Активно применялись комедийные музыкальные приемы.

Реалистическое обращение белорусских композиторов к народным традициям было связано с революционными событиями в Российской империи, с активизацией деятельности прогрессивного социально-культурного слоя белорусского общества, с развитием белорусского национального движения. В начале XX в. появились первые легальные белорусские издания («Наша доля», «Наша нива»), культурные организации («Белорусское культурно-просветительское общество», «Белорусский музыкально-драматический кружок» и др.). Популярными в этот период стали «белорусские вечеринки». Такие вечера белорусской национальной культуры имели синтетический характер: в программу входили хоровые и сольные народные песни, белорусские народные танцы, стихи М. Богдановича, Ф. Богусевича, Я. Колоса, Я. Купалы, Я. Лучины. Ставились драматические спектакли по пьесам белорусских авторов. В мероприятиях активное участие принимали композиторы и исполнители. Так, в Вильно вместе с И. Буйницким устраивал белорусские вечеринки композитор Л. Роговский, состоявший в дружеских отношениях с Я. Купалой, И. Луцкевичем, А. Власовым. Популяризация народной песни для Роговского была важной задачей: при помощи песни можно возродить язык и культуру белорусов, пробудить этническое самосознание народа. Композитор был убежден в необходимости обновления музыкального языка посредством насыщения его интонациями фольклорных традиций. Народный мелос (напев, мелодия) положен им в основу «Белорусской сюиты» для симфонического оркестра, состоящей из четырех частей: «Белорусский пейзаж», «Танцевальные сцены», «Деды», «Окончание».

Глубокий интерес к народной песне проявил К. Галковский. В основу его сюит «Дуда» и «Каханне» в пяти частях для хора а capella положены народные мелодии. Композитор занимался обработкой песен для голоса с фортепиано («Чырвоная калінанька», «Восень», «Пасеяла лешку лену», песня-гимн «Маладая Беларусь» и др.). Он сочинил музыку на стихи Я. Колоса, Я. Купалы, З. Бядули, М. Танка. Обработки народных песен Галковского высоко оценили профессиональные музыканты. Его творчество Г. Ширма охарактеризовал так: «Валодаючы дасканала ўсімі музычнымі формамі гармоніі, кампазітар шырока дапасоўвае іх да нашых мелодый, усебакова выяўляе красу народнай песні. Багатыя мадуляцыі, легкія меладычныя тэмы другому голасу ў залежнасці ад таго, якія словы яна ілюструе, прычым асноўная мелодыя заўсёды захавальная, – усе гэта складае тое багацце музычных аранжыровак, якія так выгадна вылучаюць Галкоўскага сярод іншых кампазітараў. Некаторыя песні – гэта проста сімфоніі ў мініяцюры» [8, с. 11].

К жанру обработки белорусских народных песен обращался в своем творчестве выпускник Петербургской консерватории Я. Тарасевич. В 1919 г. он написал два романса на слова М. Богдановича – «Песню» и «Осеннюю песню». Создал несколько хоровых партитур на стихи Я. Колоса и Ф. Богусевича. Обработкой народной песни занимались такие белорусские композиторы первых десятилетий XX в., как М. Анцев, В. Теравский, Н. Янчук. Большой популярностью пользовались песни М. Анцева на стихи Я. Купалы, Я. Журбы, М. Чарота, Я. Колоса. Член Общества драматических писателей и композиторов, а также Этнографического общества Н. Янчук внес большой вклад в изучение песенной культуры белорусского Полесья; он осуществил нотную запись некоторых народных песен. С творчеством этих композиторов связано начало формирования белорусской камерно-вокальной лирики.

В 1920-х годах белорусско-польские композиторы Т. Шелиговский, К. Шимановский, Р. Подлевский также пропагандировали белорусскую музыку. Т. Шелиговский написал цикл «Зеленые песни» для голоса и фортепиано. Отзвуки белорусских народных песен слышатся в «Курापевских песнях» для хора К. Шимановского. На основе белорусского фольклора создал «Весенние песни» Р. Подлевский.

Анализ музыкальной культуры Беларуси начала XX столетия показывает, что в искусстве идет процесс «ускоренного формирования этнохарактерного композиторского творчества, сжатого, «спрессованного» прохождения обязательных аванпостов европейского фольклоризма» [4, с. 90]. Можно предположить, что динамику музыкальной культуры характеризует эмерджентность, что проявляется в скачкообразном развитии, «прорыве» к национальному контексту, ускоренном формировании этнонационального композиторского и исполнительского творчества на основе комплексного подхода к на-

родной музыке. При этом новое качество и формы в музыкальном искусстве возникают благодаря творческим силам, заключенным в самом процессе.

Идейно-художественное течение модернизма сформировалось в европейском обществе с предельно жесткой социальной и культурной дифференциацией. Как обосновал М. С. Каган, «модернизм разорвал живое единство *объединения людей* в обществе и *обособления каждого* как уникальной личности – и противопоставил друг Другу как антиподов безликого «массового человека» и эгоцентричного эстетинтеллектуала» [9, с. 381]. В модернизме утрачивалась свойственная европейской классике цельность мышления. Сознание субъектов культуры «дробилось», представляя собой сумму фрагментарных форм восприятия, познания и осмысления мира. Произошло «расслоение, расчленение, распадение» тех моментов художественной деятельности и сознания, которые в прошлом были лишь гранями, аспектами целостной практики и целостного мировосприятия. Представители модернизма считали устаревшим само изображение реального мира. Хотя на протяжении тысячелетий именно такой принцип культивировался в культуре, при всех изменениях стилевых систем, средств художественной выразительности [9]. В музыкальном творчестве ощущалось сильнейшее напряжение. Композиторы экспериментировали, занимались поисками новой системы организации звукового пространства.

В белорусской музыкальной культуре первой четверти XX в. локально проявлялись тенденции модернизма. Свое философско-эстетическое обоснование модернистской концепции художественной культуры предложил Казимир Малевич. Его философия искусства имела «добавочный элемент» – внешний относительно искусства фактор социального прогресса, проникающий в художественную систему и трансформирующий ее; универсальным законом общественной жизни, равно как и искусства, стал принцип экономии энергии и средств. Как писал В. М. Конон, Малевич отвергал ценность академических традиций в искусстве. «Увесь былы і сучасны жывапіс да супрэматызму, скульптура, слова, музыка былі запрыгонены формай натуры і чакаюць свайго вызвалення, каб гаварыць на сваей уласнай мове і не залежыць ад розуму, сэнсу, логікі, філасофіі, псіхалогіі, розных законаў прычыннасці і тэхнічных зменаў жыцця» [10, с. 69]. Как теоретик модернизма Малевич выступал за дегуманизацию искусства. Его эстетика ориентирована не столько на психологию отдельно взятой личности, сколько на массу, социальные «полумифологические» архетипы: «крестьянин», «рабочий», «капиталист», «красноармеец» [10, с. 70]. Малевич провозгласил: «наша задача – Революция Музыки».

В белорусской музыке ощущался надлом, происходила коренная метаморфоза смыслов, сущностей, форм. Яркий пример – постановка в 1920 году в Витебске футуристической оперы «Победа над Солнцем» (текст А. Крученых, музыка М. Магюшина, декорации К. Малевича). В опере вместо слов – заумь, музыка диссонантна, за основу декораций и костюмов взяты абстрактные геометрические фигуры. Исполняли оперу студенты, актеры-любители, два профессиональных вокалиста. На сцене только один музыкальный инструмент – расстроенное фортепиано. В названии оперы использована аллегория затмения – знак беды. Авторы спектакля, напротив, отождествляли затмение с триумфом нового мира, победой науки и техники над природой, силы разума над слепой стихией. Многие исследователи авангарда считают, что «Победа над Солнцем» – самая нестандартная постановка XX века, произведение алогизма слова, музыки и изображения. Ученица Малевича Н. Коган в эти годы поставила супрематический балет без названия, сугубо с целью показать Явление Балета как таковое.

На наш взгляд, к первой волне модернизма (1908–1925 гг.) относится позднее творчество уроженца Минской губернии Мечислава Карловича (1876–1909 гг.). В индивидуальном стиле и гармоническом языке композитора проявились одна из наиболее характерных тенденций авангарда – особое внимание не к консонансу, устою, разрешению, а наоборот, к диссонансу, неустою, напряжению. Как указывал Т. Адорно, стремление к диссонансам в музыке – роль, которую «бессознательное» втайне играло в истории буржуазного *ratio* [11]. Авторскому стилю Карловича характерна сопричастность со стилевым воздействием экспрессионизма и импрессионизма. Композитор выходит за рамки мажора-минора в сферу обогащенной 12-ступенной хроматической тональности, свободной атональности, где на первый план выступает фонический, тембровый аспект гармонии. В «Литовской рапсодии» использование деревянных духовых инструментов подчеркивает «рефлексийный характер» поэмы. Черты предельной самоуглубленности приобретают народные напевы, преломленные сквозь призму личного восприятия. К народной песне М. Карлович подошел как художник, обнаруживший точки соприкосновения с неофольклорными тенденциями. В произведении обнаруживается интерес к архаике в ее сочетании с острым психологизмом и утонченно-красочной созерцательностью.

Заключение. Музыкальная культура Беларуси в рассматриваемый исторический период развивалась в контексте дихотомии «Запад – Восток». На рубеже XVIII–XIX вв. происходил активный диалог субъектов белорусского музыкального искусства в основном с композиторами и исполнителями западноевропейских стран. Отечественная музыкальная культура отражала социокультурные ценности и парадигмы Просвещения, романтизма и реализма, в русле которых происходили глубинные качественные изменения: содержания, стилей и жанров, форм музыкальной творческой практики. Для отечественной

музыкальной культуры были характерны: контаминация ведущих художественных стилей, эклектизм, отсутствие «чистых» художественных образцов. В искусстве сентиментализма, к примеру, сочетались элементы классицизма и предромантизма. Музыкальная культура рубежа XVIII–XIX вв. отмечена стремительными процессами секуляризации и профессионализации. Произошло расширение и укрепление светского музыкального искусства в целом. Одновременно с высокопрофессиональным искусством развивалось любительское композиторское и исполнительское музыкальное творчество. В период романтизма в музыке проявились черты смешанности и полицентричности, переходности и напряженности; музыкальная жизнь стала более насыщенной и интенсивной, но искусство характеризуют прерывистость, внезапные смены темпов и направлений развития.

Во второй половине XIX – первой четверти XX вв. музыкальная культура Беларуси обрела форму абсолютной инверсии: ослабление западноевропейского вектора, ориентация на русскую (восточную) музыкальную традицию. Динамика музыкальной культуры характеризуется системным свойством – эмерджентностью. В рамках реалистической парадигмы сформировалось идейно-художественное течение модернизма. Инновации модернизма: поиск современных выразительных форм и средств, эксперименты в области языка стиля, использование новых техник композиторского письма и инструментовки, тотальная диссонантность звучания, тяготение к свободной атональности, в целом преобразование самих основ музыкального искусства. В рассматриваемый период особенностью динамики отечественной музыкальной культуры стал синтез идейно-художественных основ реализма, романтизма, модернизма, а также собственного национального направления в музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Конан, У. Драма беларускага хрысціянскага адраджэння / У. Конан // Літаратура і мастацтва. – 2001. – 23 лют. – С. 14–15.
2. Каган, М.С. Философская теория ценностей / М.С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 205 с.
3. Мархель, У. Прысутнасць былога – пераадоленне стэрэатыпаў / У. Мархель // Романтизм в музыке : материалы науч.-практ. конф., Минск, 3–5 дек. 1997 г. / сост. Т.А. Титова. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 1999. – С. 11–24.
4. Антоневиц, В.А. Белорусская музыка XX века: композиторское творчество и фольклор : учеб. пособие. – Минск : Белорус. гос. акад. музыки, 2003. – 409 с.
5. Савицкая, О. Неизвестные страницы истории симфонической музыки Беларуси: Увертюра «Kochanka hetmańska» С. Монюшко / О. Савицкая // Музыкальная культура Беларуси: перспективы исследования : материалы XIV Научных чтений памяти Л.С. Мухарынской (1906–1987) / склад. Т.С. Якіменка. – Минск : Беларус. дзярж. акад. музыкі, 2005. – С. 88–95.
6. Конен, В. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Конен. – М. : Музыка, 1975. – 376 с.
7. Мальдзіс, А.І. На скрыжаванні славянскіх традыцый. Літаратура Беларусі пераходнага перыяду. Другая палавіна XVII–XVIII ст. / А.І. Мальдзіс. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 57 с.
8. Луцкевіч, Л. Канстанцін Галкоўскі (1875–1963). 3 серыі “Партрэты віленчукоў” / Л. Луцкевіч, Г. Войцік. – Вільня, 2001. – 21 с.
9. Каган, М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб. : Петрополис, 1996. – 416 с.
10. Конан, У.М. Філасофія і эстэтыка мадэрнізму: Казімір Малевіч / У.М. Конан // Выбранае / уклад. і прад. М.А. Козенкі. – Мінск : Смэлтак, 2009. – С. 57–83.
11. Адорно, Т.В. Избранное: социология музыки / Т.В. Адорно. – М., СПб. : Унив. кн., 1999. – 455 с.

Поступила 10.05.2017

POLIPARADIGMATICALITY OF THE BELORUSSIAN CULTURE (XIX – FIRST QUARTER OF THE XXth CENTURY)

M. SOKOLOVSKAYA

We analyze the complex and contradictory process of deployment of the Belarusian musical culture in the context of the dichotomy of East - West. It is noted that the work of local composers and performers at the end XVIII - the first quarter of the twentieth century. created under the influence of Western European socio-cultural paradigms and styles. The result of creative work of professional musicians of Belarus were noticeable changes in the musical intonations, in the democratization of image-building and expressive language of music. In the twentieth century gradually begins to be assimilated by the creators of folk music, comprehended as a promising line and the vector of development of the Belarusian professional musical culture.

Keywords: genre, classicism, culture, composer, modernism, the music, paradigm, Enlightenment, Romanticism, realism, sentimentalism, sociodynamics, styles, creation, values.