

дических рекомендаций различной профессиональной направленности, в том числе и предложенного нами комплекса творческих заданий для самостоятельной работы студентов-заочников.

#### Список использованных источников

1. Змеев, С.И. Андрагогика: основы теории, истории и технологии обучения взрослых / С.И. Змеев. – М.: ПЕРСЭ, 2007. – 271 с.
2. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. – 368 с.

### РОЛЬ БРАТСКИХ ШКОЛ В РАЗВИТИИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА В БЕЛАРУСИ XV–XVI вв.

*Т.С. Богданова, А.И. Бусько, Минск, Беларусь*

Хоровое искусство Беларуси насчитывает многовековую историю и глубокие традиции. Как указывают летописи, с древних времен народные песни исполнялись группами певцов из пяти, шести и более человек.

До XV–XVI вв. хоровое пение в Беларуси было в основном одноголосным, монодийным. Постепенно с появлением и развитием полифонии в хоровое пение проникают элементы многоголосия, изначально основанные на подголосочности.

Профессиональное белорусское хоровое искусство зародилось в недрах культового богослужения. Исторические материалы свидетельствуют, что первыми религиями в Беларуси были православная и католическая. Распространителями христианства являлись греки и болгары, которые привезли в Беларусь иконы и церковные книги. Они пытались перевести на славянские языки тексты византийских литургий, которые исполнялись во время богослужения специально обученными певцами. В XIV–XV вв. ведение культовой службы сопровождало пение, как правило, двух хоров – греческого и славянского, исполняющих песнопения попеременно.

Первые записи мелодий велись крюковым и знаменным способом. Наряду с ними существовали и другие варианты записи, иногда принятые только в данной местности. Примерами этого являются сборники церковных песнопений, небольшое количество которых дошло и до наших дней.

Большую роль в распространении хорового пения в XVI–XVII вв. в Беларуси сыграли православные братства (союзы белорусских ремесленников). Как отмечает Л. Костиюковец, они являлись «не только орудием идеологической борьбы белорусского народа с католицизмом, но и носителями культуры, науки и искусства» [1, с. 33]. В крупных городах ими были открыты школы, в которых дети обучались наукам, письму, греческому, польскому, церковно-славянскому и русскому языкам. Одним из главных предметов было церковное пение, обучение которому велось с помощью нотной записи («глинейных нот»).

С середины XVI в. в церковное пение уверенно входит многоголосие, которое приносит с собой разделение хоровых голосов на дисканты, альты, тенора и басы. Боль-

шое распространение получает жанр партесных концертов.

По данным Л. Костиюковец, первый печатный нотный сборник «Брестский канционал» был издан в 1558 г. Яном Зарембой. В сборник были включены молитвы, статьи, наставления, а также одно-четырёхголосные песни, которые нашли большое распространение в народном быту.

На рубеже XVI–XVII вв. наряду с культовыми музыкальными произведениями начинает появляться и светская музыка, которая получает свое развитие благодаря музыкантам-любителям. Среди городского населения, в духовных семинариях большую популярность приобретают *канты* и *псалмы*. *Канты* (лат. *Cantus* – пение, песня) – это старинные многоголосные торжественные песнопения, которые исполнялись на праздниках, свадьбах, сопровождали представления батлеечных театров. Для этого жанра были характерны рифмованность стиха, положенного на простой ритм, в сочетании с переменностью размера, многокуплетностью и несовпадением акцентов в тексте и мелодии. Содержание кантов было весьма разнообразным и включало философские, мифологические, сатирические, юмористические темы, либо темы народных праздников.

Канты, написанные на библейский текст, получили название *псалмов*. В их основе лежат полифоническая фактура, упрощенная по сравнению с кантами форма и интонационные обороты, основанные на знаменном распеве. Лучшие образцы кантовой музыки – «Нова радость», «Новый год бяжыць», «Чалавек бедны» входят в репертуар многих современных хоровых коллективов.

Матеем Кавечинским совместно с издателем Даниэлем был создан «Несвижский песенник», включавший 40 псалмов и 110 песен с нотными текстами. В него были включены песни различного содержания – о добродетели и справедливости, о труде и жизни и т. д.

В XVII в. большую популярность приобрело искусство профессиональных музыкантов-инструменталистов: Андрея Кулаковского (флейта), Криштопера Травинского (цимбалы), Степана Будавинского (скрипка), Адама Мясяжкоского (орган).

Белорусская кантовая культура наряду с художественной ценностью имела и большое историческое значение. В них своеобразно отражалась борьба белорусского народа за свою независимость и национальную культуру. Канты выступали альтернативой польским кантычкам (духовным песнопениям), которые усиленно распространялись среди белорусов католической униатской церковью.

Помимо хорового пения в братских школах большое распространение получило театральное искусство, где силами учащихся ставились пьесы различного содержания, носившие характерные для того времени названия: «Царство природы людской прелестью разоренная, благодатию же Христа наме составленное», «Торжество естества человеческого» и т. д. Народные гуляния и праздники не обходились без кукольного театра, получившего различные имена: батлейки, желоба, яселки, вертепа и т. д. В нем наряду со спектаклями, посвященными жизнеописанию святых, бытовыми зарисовками народной жизни, давались представления сатирической направленности, высмеивающие тупость, ограниченность духовенства и людские пороки: злобность, жадность, глупость.

Хоровое искусство Беларуси и хоровое искусство России плодотворно влияли друг на друга. В XVII в. по указанию русского царя Алексея Михайловича в Москве создается Мещанская слобода, которую заселяли лучшие «воспеваки» (певчие из Беларуси). Среди них – композитор и автор певческих сборников Иван Колецка, учитель пения Данила Рогачевский, теоретик и знаток знаменитого распева Алексей Мезенец и др. «Азбука знаменного пения» А. Мезенца являлась одним из действенных руководств в обучении знаменному пению того времени.

*Список использованных источников*

1. Краснощеклов, В.И. Вопросы хороведения / В.И. Краснощеклов. – М., 1969.

### **ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ И СИМВОЛИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИМПРЕССИОНИЗМЕ**

*Т.И. Болеславская, Минск, Беларусь*

Вопросы взаимодействия, взаимовлияния различных видов искусства всегда занимали значительное место в искусствоведении. Но особенно остро эта проблема встала в XX в., когда проявилось стремление к синтетически обобщенной трактовке произведений искусства, к взаимопроникновению различных его областей. Вопросы эти продолжают быть актуальными и в XXI в., особенно в процессе эстетического образования нового поколения. Среди дисциплин искусствоведческого цикла история музыки занимает особое место в свете интересующей нас темы. Этот предмет изначально предполагает сопоставление музыки с другими видами искусства в каждую изучаемую эпоху. Подобные параллели проводятся начиная с античности. Но особенно важным это становится при изучении музыкального стиля рубежа XIX–XX вв., получившего название «импрессионизм». Свое происхождение этот стиль ведет от названия течения в изобразительном искусстве и, может быть, поэтому не редко бытует представление, что музыкальный импрессионизм является лишь переложением живописных идей, образов, технических приемов на язык другого искусства. Но это верно лишь отчасти. И чтобы убедиться в этом, необходимо вернуться к истокам самого термина.

Слово «импрессионизм» (от франц. *impression* – впечатление) впервые было употреблено в 1874 г. иронически по поводу выставки группы художников, отвергаемых официальной живописью (К. Моне, Э. Манэ, Э. Дега, О. Ренуар и др.).

Слово, которое должно было их высмеять, стало общераспространенным термином, отражающим сущность нового направления, а затем превратилось в обозначение стиля, охватывающее все более широкие области культуры.

Эстетика и техника художников-импрессионистов возникли на эмпирической основе. Выход из мастерской на пленэр и непосредственные наблюдения за действием солнечного света в природе навели их на мысль, что верное воспроизведение действительности художником может основываться только на представлении того, что он в ней видит, а не того, что он о ней знает. На новую технику живописи импрессионистов наве-

ла игра света на воде. Из наблюдения разложения и соединения красок на дрожащей поверхности воды родилась идея класть на полотно краски одну за другой, не смешанными предварительно на палитре, и только тех цветов, какие имеются в солнечном спектре. На полотне соответственно расположенные эти краски должны вызывать у зрителя впечатление вибрации, скрадывающей всякую четкость контуров изображаемых предметов, представляющей их в форме наброска. Импрессионисты возвращали ощущениям их непосредственность, бунтуя против безличностного академического искусства. Они стремились перенести на двухмерное пространство полотна окружающий мир во всей его первозданности, изменчивости, подвижности, как бы без участия сознания. Постепенно это направление стало завоевывать широкое признание, и когда в 80-е годы XIX в. появился новый стиль в музыке, за ним закрепилось то же название. Исходной точкой схождения было представление об импрессионизме как о стремлении передавать и переложать на язык линий, красок, объемов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии. Разумеется, без учета связей музыки с живописью нельзя определить особенности стиля импрессионистской музыки. Можно провести целый ряд стилистических параллелей: распад системы функциональной гармонии, переход к ее колористической трактовке ассоциируется с игрой красок; в созвучиях большого диапазона и в густом насыщении диссонансами усматривается схождение с живописной техникой цветных пятен, накладываемых кистью на полотно; в исчезновении тональности – аналогия с отсутствием перспектив в картинах импрессионистов; в зыбкости фактуры проглядывает перекличка с размытостью контуров предметов на полотнах художников. Все это мы находим в музыке К. Дебюсси – основоположника и самого яркого представителя нового стиля. Но установившийся взгляд на музыкальный импрессионизм лишь как на своеобразную «звуковую живопись», не исчерпывает его содержания.

Не меньшее значение для нового музыкального стиля имело течение, развивающееся параллельно живописному импрессионизму – поэтический символизм. С ним связано творчество великих французских поэтов Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо. Символизм исходит из представления о существовании двух миров. Один из них – видимый, материальный, но реальность его мнимая. Он лишь тень отражения иного мира чья тайная сущность непознаваема и невыразима большинством людей. Но эту сущность способна постичь лишь тончайшая интуиция художника (поэта или музыканта), и выразить эту сущность он может только с помощью символов и поэтических намеков. В ранг главного, организующего воображение человека искусства, символисты возвели музыку. Все они хотели творить по ее образу и подобию, поскольку согласно их убеждению, лишь она была способна в совершенстве внушать и передавать людям невыразимое, лишь символисты стремились уподобить свое искусство музыке, чтобы передавать поток своего творчества во всей его текучей переменчивости, еще не застывшим в картинах или в значениях отдельных слов. Это позволяло им пользоваться своим произведением как символом, готовым вобрать в себя различные значения, ни одного из них не выражая окончательно.