

распаўсюджаны ў эпоху Рэнэсанса (асабліва на тэрыторыі Германіі, Чэхіі, Венгрыі) тып пераплёту: светлая скура (часта – свіная) галыновага дублення з блітанавымі цісненнем. Такія пераплёты ў Польшчы называюцца ягелонаўскімі.

Такім чынам, разгляданая калекцыя з’яўляецца не толькі зборам выдатных помнікаў гістарычнай думкі, але і звяртае на сябе ўвагу з пункту гледжання гісторыі кнігі.

МУЗЫЧНА-ПЕДАГАГІЧНАЯ ЛІТАРАТУРА У ЕЎРОПЕ І НА БЕЛАРУСКІХ ЗЕМЛЯХ У XVI–XVIII СТСТ.

Кузьмініч Мікалай Леанідавіч, кандыдат педагагічных навук, першы прарэктар Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў

Важным крокам на шляху да станаўлення музычнай адукацыі ў Еўропе з’явілася распачатае ў эпоху Адраджэння кнігадрукаванне. Першыя музычна-педагагічныя працы (школы, кіраўніцтвы, дапаможнікі, падручнікі, указанні) не ў поўнай меры адлюстроўвалі ўсё багацце педагагічнай практыкі, цэласны творчы працэс выканання музычных твораў. Асобныя моманты выканальніцкай практыкі абсалютваліся, і, адпаведна, вырашэнню гэтых праблем надавалася асноўная ўвага ў музычна-педагагічных трактатах. Аўтары канцэнтравалі ўвагу на асобных прыватных пытаннях, распрацоўвалі іх павярхоўна, без адпаведнай сістэматызацыі. На-за іх увагай заставаліся важнейшыя прыწყовыя моманты – заканамернасці музычна-педагагічнага працэсу. Письмовая музычная педагогіка ў гэты час толькі пачынала свой рух па шляху аналізу і абгульнення педагагічнай і выканальніцкай практыкі, дзеля таго, каб стаць у далейшым здольнай да глыбокіх навуковых абгрунтаванняў і высноў.

Найбольш вядомымі арганна-клавірнымі школамі ў эпоху позняга сярэднявечча, у 2-й палове XVI ст., былі іспанская і італьянская. У гэты час выйшлі трактаты іспанскіх музыкантаў Х. Бермуда “Разважанне аб музычных інструментах” (1555) і Т. дэ Санкта Марыі “Мастацтва выканання...” (1565). Вядомым помнікам італьянскага арганна-клавірнага мастацтва эпохі Адраджэння з’яўляецца трактат Дж. Дзіруты “Трансільванец” (1593). У ім выкладзены правілы натацыі і іншыя звесткі, неабходныя арганісту.

У XVII ст. адбываецца размежаванне арганнага (царкоўнага) і клавірнага (свецкага) мастацтваў. Першая з вядомых прац, прысвечаных уласна клавесіну, – “Трактат аб настройцы спінета...” (Францыя, 1650). Пытанні метадыкі навучання, рэалізацыі індывідуальнага падыходу да вучня, выхавання любові да музыкі знайшлі адлюстра-

ванне ў дапаможніку М. Сен-Ламбера “Клавесінныя прынцыпы” (Францыя, не пазней за 1702). Найбольш значнымі клавірнымі дапаможнікамі XVIII ст. з’яўляюцца трактаты Ф. Куперэна і Ж.Ф. Рамо. У іх шмат увагі надаецца вонкаваму выгляду музыканта за інструментам, што адлюстроўвала галантную манеру выканання эпохі ракако.

Важным унёскам у развіццё клавірнай педагогікі стала дзейнасць І.С. Баха (1685–1750). Ён аўтар шэрагу поліфанічных твораў, якія маюць педагогічную накіраванасць. Гэта “Нотныя сшыткі Ганны Магдалены Бах” (1722, 1725) з уключэннем твораў сучаснікаў І.С. Баха і “Маленькіх прэлюдыі і фуг”; 15 двухгалосых і 15 трохгалосых інвенцый (зборнік выйшаў у 1723 г.); “Добра тэмпераваны клавір” (Ч. 1. 1722, Ч. 2. 1744).

У 1709 г. фларэнцыйскі майстар Б. Крыстафоры сканструяваў фартэпіяна – інструмент, які ў большай ступені адпавядаў новым стылям выканальніцтва. Гэтыя змены знайшлі адлюстраванне ў дапаможніках, дзе акцэнт робіцца на “павучай” ігры, напрыклад, “Правілах гарманічных і меладычных для навучання ўсёй музыцы” В. Мандрэ-дзіні (1775).

Сярод клавірных трактатаў XVIII ст. вылучаецца знакаміты дапаможнік “Вопыт аб сапраўдным мастацтве ігры на клавіры” (Ч. 1. 1753, Ч. 2. 1762), аўтарам якога з’яўляецца сын І.С. Баха – Карл Філіп Эмануэль Бах (1714–1788). Названая праца – найпапулярнейшая школа для музыкантаў канца XVIII – пачатку XIX ст. школа, помнік усёй клавірна-выканальніцкай тэорыі і практыкі сярэдзіны XVIII ст., дасягненне розных нацыянальных школ.

У XVII–XVIII стст. склаўся ўніверсальны тып музыканта, які спалучаў у адной асобе кампазітара, выканаўцу і педагога. Гэтая ўніверсальнасць у музычнай педагогіцы адлюстравалася ў тым, што аўтары музычных трактатаў пераважна выкладаюлі агульныя меладычныя ўстаноўкі і правілы авалодання інструментам. Так, у ранніх клавірных трактатах Х. Бермуда, Дж. Дзіруты, Ж. Дэні, а таксама ў першых скрыпачных школах Д. Плайфарда, Г. Панецці, К. Мантэклера, як правіла, адсутнічаюць заданні на развіццё матарных здольнасцяў выканаўцы. З ростам запатрабаванасці ў грамадстве вялікай колькасці музыкантаў-выканаўцаў для ігры ў оперных і сімфанічных аркестрах, з павышэннем узроўню складанасці музычных твораў і пашырэннем разнастайнасці іх відаў (а Ф.Э. Бах патрабаваў ад выканаўцаў на клавіры развітых уменняў ствараць фантазіі, апрацоўваць зададзеныя тэмы, іграць ва ўсіх танальнасцях, беспамылкова чытаць з ліста, акампагаваць па генерал-басе і г. д.) у музычнай педагогіцы ў якасці галоўнай паступова вылучылася праблема ўдасканалення выканальніцкай тэхнікі музыканта, што запатрабавала ад педагогаў распрацоўкі сістэмы спецыяльных практыкаванняў. Таму ў больш позніх педагогічных кіраўніцтвах М. Сен-Ламбера (Амстэрдам, 1702), Ф. Куперэна (Парыж, 1717), Ж.Ф. Рамо (Парыж, 1724), Ф. Джэмініяні (Лондан, 1751) ужо значнае месца адводзілася асваенню спецыяльных практыкаванняў, меладычных фігурацый і пасажаў.

Сінтэз розных відаў музычнай дзейнасці выявіўся, у прыватнасці, у імправізацыі, якая тады з'яўлялася асновай і вяршыняй выканальніцкага майстэрства. У часы Баха ў Германіі і Італіі было выдадзена каля 140 дапаможнікаў па навучанні ігры і імправізацыі на клавесіне.

Сярод мноства трактатаў эпохі сустракаюцца і такія, што не страцілі свайго значэння да сённяшняга дня. Яны з'яўляюцца ўзорамі навуковай музычна-педагагічнай думкі свайго часу і разам з тым – выключэннем з традыцыйнай педагагічнай практыкі. Адкрыцці Д. Тарціні, Л. Моцарта, Б. Кампаньелі і іншых у тэарэтычнай музычнай педагогіцы хутчэй за ўсё былі зроблены інтуіцыйна, стыхійна і ў тыя гады не ўспрымаліся як заканамернасці або прынцыпы музычна-педагагічнага працэсу.

Тэарэтычная музычная педагогіка з першых сваіх крокаў імкнулася адпавядаць узроўню выканальніцкай культуры і мастацка-эстэтычным прынцыпам адпаведных мастацкіх стыляў, што панавалі ў грамадстве. Шырокую вядомасць набылі тэарэтычныя трактаты П.Ф. Тозі “Разважанні пра спевакоў старадаўніх і сучасных...” (1728), І. Шэйбе “Крытычны музыкант” (1745), кіраўніцтва І.І. Кванца “Вопыт настаўлення ў ігры на папярочнай флейце” (1752) і інш.

Першыя дапаможнікі па навучанні ігры на скрыпцы выйшлі ў Францыі і прызначаліся для падрыхтоўкі скрыпача-танцамайстра. Найбольш значны навучальны дапаможнік у галіне скрыпічнай педагогікі першай паловы XVIII ст., прызначаны для выхавання салістаў, – школа Джэмініяні “Мастацтва ігры на скрыпцы” (Лондан, 1740; Францыя, 1752), якая шмат у чым вызначыла развіццё скрыпічнай педагогікі ў Англіі і Францыі. Агульнапрызнаным аўтарытэтам педагогічнай думкі ў Італіі з'яўляўся Джузэпе Тарціні (1692–1770). Свае метадычныя прынцыпы навучання ігры на скрыпцы ён выклаў у “Пісьме да сеньёры М. Ламбардзіні...” (1760) і ў працы “Мастацтва смыка”, якую называюць энцыклапедыяй італьянскай смычковай тэхнікі XVIII ст. Дж. Тарціні напісаў таксама некалькі музычна-тэарэтычных прац: “Трактат аб музыцы” (1754), “Аб прынцыпе музычнай гармоніі” (1767) і інш. Педагагічныя прынцыпы Тарціні атрымалі сваё развіццё ў дзейнасці яго вучня П. Нардзіні (1722–1793), у метадычнай працы Б. Кампаньелі (1751–1827). У сваёй скрыпічнай школе (1797) Б. Кампаньелі ўжо на першых уроках навучання ігры на скрыпцы спрабуе вырашаць задачу комплекснага, мастацкага і тэхнічнага развіцця вучня.

Першыя аналагічныя метадычныя працы з'явіліся ў Францыі ў XVIII ст. Сярод іх – школа Мантэклера (1711), школа М. Карэта (1738). Настаўнік музыкі і танцаў Дзюпон выдаў сваю школу – самавучыцель скрыпічнай ігры (1718), які прызначаўся для самастойнага навучання і адрасаваўся шырокаму колу аматараў. Новыя тэндэнцыі ў развіцці выканальніцкай культуры Францыі (распаўсюджанне сольнага выканальніцтва і інш.), эстэтычныя погляды на сутнасць выканальніцкага майстэрства знайшлі сваё адлюстраванне ў скры-

пічных школах Абэ (1761) і Брыжона (1763). У 1782 г. выйшла другая скрыпічная школа М. Карэта. Яна прызначана для тых музыкантаў, якія ўжо валодаюць навыкамі ігры на інструменце і імкнуцца падрыхтаваць сябе да сольнай канцэртнай практыкі.

У 1795 г. адкрылася Парыжская кансерваторыя, і калектыў яе выкладчыкаў (Крэйцэр і інш.) прыступіў да распрацоўкі ўласнай скрыпічнай методыкі, у якой увасобіліся рысы перадавой эстэтыкі свайго часу. Значнай вяхой у развіцці скрыпічнай педагогікі стала дзейнасць французскага скрыпача П. Гавінье. Вялікай папулярнасцю ў педагогаў-практыкаў карысталіся яго “Практыкаванні” (каля 1800).

Яскравым прадстаўніком скрыпічнай педагогікі Германіі з’яўляецца Леапольд Моцарт, аўтар школы скрыпічнай ігры (1756) для музыкантаў-пачаткоўцаў (у 1804 г. быў зроблены пераклад школы на рускую мову пад назвай “Основательное скрипичное училище”). У 1774 г. у Лейпцыгу выйшла школа скрыпічнай ігры Г. Лелейна. Гэты дапаможнік прызначаны для падрыхтоўкі скрыпача-аркестранта, а не саліста.

Развіццё скрыпічнай педагогікі ў XVII–XVIII стст. пастаянна адчувала на сабе ўплыў італьянскай скрыпічнай культуры. Таму выдзены ў Італію, Францыю, Германію ў гэты перыяд школы ўтрымліваюць педагагічныя прынцыпы, якія мала чым адрозніваюцца. У той самы час метады іх рэалізацыі маюць істотнае адрозненне. Так, значны ўнёсак у распрацоўку методыкі першапачатковага навучання ігры на скрыпцы зрабілі Б. Кампаньелі і Г. Лелейн. Пытанні музычнага выхавання скрыпача знайшлі адлюстраванне ў школах нямецкіх музыкантаў Л. Моцарта і Г. Лелейна.

Такім чынам, у XVII–XVIII стст. у Еўропе найбольш інтэнсіўна развіваліся скрыпічная і клавірная педагогіка, метадыка выкладання царкоўна-харавых спеваў. Першыя школы ігры на інструментах пераважна мелі метадычна-практычную накіраванасць, у іх адсутнічае свядомае асэнсаванне прынцыпаў фармавання цэласнай асобы музыканта.

У Беларусі з другой паловы XVI ст. таксама закладваліся асновы прафесійнай музычнай культуры. Музычнае афармленне царкоўных абрадаў патрабавала ад духавенства значных сродкаў і сіл для канцэнтрацыі вакол рэлігійных устаноў лепшых музыкантаў – кампазітараў, выканаўцаў, выкладчыкаў, тэарэтыкаў, музычных майстроў. Таму з боку царкоўных уладаў рабіліся пэўныя захады па развіцці сістэмы музычнай адукацыі і выхавання.

Адметнай з’явай гэтага перыяду стала нотадрукаванне, якое ў Беларусі пачалося з 2-й палавіны XVI ст. У пратэстанцкіх друкарнях свет убачылі друкаваныя зборнікі песняў, дзе выкарыстоўваліся не знаёмыя, кручкі, стоўпы, а лінейная сістэма нотапісу. Першым вядомым прыкладам музычнага друку ў Беларусі і ва ўсёй Усходняй Еўропе з’яўляецца Брэсцкі канцыянал (“Песні Хвалаў Боскіх”, 1558 г.) Яна Зарэмбы. Наступны вядомы зборнік – “Нясвіжскі спеўнік” – быў выдзены ў 1563 г. Самымі буйнымі цэнтрамі нотадрукавання

ў Беларусі ў XVI ст. з'яўляліся Нясвіж і Вільня. Тут выйшлі нотныя зборнікі “Нясвіжскі канцыянал” (1563), “Кальвінісцкі канцыянал” (Вільня, 1581), “Катэхізіс Віленскі” (1594) і інш. Такім чынам, у канцы XVI ст. у Беларусі з распаўсюджаннем нотадрукавання ствараліся ўмовы для інтэнсіўнага развіцця музычнага выхавання і адукацыі пісьмовай традыцыі.

У XVII–XIX стст. у ВКЛ набылі пашырэнне падручнікі грыгарыянскіх спеваў і практычныя дапаможнікі па тэорыі харальных спеваў, вельмі падобныя да аналагічных заходнееўрапейскіх падручнікаў. Заняткі па царкоўных спевах у брацкіх школах праводзіліся з канца XVI ст. Выкладчыкі арыентаваліся на зборнікі рэлігійных песняў польскіх і нямецкіх аўтараў з лінейнай сістэмай нотнага пісьма, балгарскія і грэцкія распевы, гусіцкую духоўную музыку.

У працэсе музычнага навучання на беларускіх землях выкарыстоўваліся дапаможнікі вядомых заходнееўрапейскіх аўтараў: “Мастацтва ігры на клавесіне” Ф. Куперэна, “П’есы для клавесіна з метадамі практыкаванняў пальцаў і п’есы для клавесіна з табліцамі практыкаванняў” Ж.Ф. Рамо, “Мастацтва ігры на клавіры” Ф. Марпурга, “Вопыт правільнага спосабу ігры на клавіры” Ф.Э. Баха і інш. У той самы час выдаваныя ў Беларусі падручнікі царкоўна-богаслужбовага характару распаўсюджваліся за мяжой, напрыклад, у Балгарыі.

Сярод аўтараў музычна-тэарэтычных дапаможнікаў сустракаюцца мясцовыя музыканты. Гэта езуіт Сігізмунд Лаўксмін (“Тэорыя і практыка музыкі”, 1667); бенедыктынец Антоній Арнульф Варанец (“Пачаткі музыкі як фігуральнага, так і харальнага канта”, напісана ў 1794 г., выдадзена ў 1809 г.); невядомы аўтар кнігі “Кароткі выклад агульных рэгулаў абавязковых ці грыгарыянскіх царкоўных спеваў для навучання навіцьяў у адпаведнасці са звычаймі ордэна дамініканцаў” (1753); невядомы аўтар дапаможніка “Пачаткі, або Скарочны метад харальных спеваў” (канец XVIII ст.); выбітны музыкант, прафесар Віленскага універсітэта, аўтар акадэмічнага трактата па тэорыі музыкі І. Толанд; вікарый Віленскага кафедральнага касцёла Э. Туцальскі (“Інструкцыя па харальных спевах”, 1856). Ува ўсіх дапаможніках разглядаюцца з невялікімі варыянтамі адны і тыя самыя пытанні: асноўны гексахорд і яго размяшчэнне на натаносцы, музычныя ключы, мутацыі і іх правілы, царкоўныя тоны.

У 1753 г. у асяродку дамініканцаў быў створаны ананімны падручнік харальных спеваў “Кароткі выклад агульных рэгулаў”. Ён выкарыстоўваўся ў Гродзенскім дамініканскім кляштары. У 2-й палове XVIII – пачатку XIX ст. у манастыры місіянераў у Лыскаве таксама выкарыстоўваўся падручнік невядомага аўтара. У ім упершыню ў Беларусі ўвялі класіфікацыю царкоўных ладоў, якую яшчэ ў 1547 г. прапанаваў Гларэан. Гэта сведчыць аб добрым веданні аўтарам падручніка тэорыі грыгарыянскіх спеваў і яе выкарыстання ў манастырскім асяроддзі Беларусі.

Сігізмунд Лаўксмін (1596–1670) – буйны дзеяч культуры і асветы 2-й паловы XVII ст. Жмудзін паводле паходжання, доктар філасофіі

і тэалогіі, магістр паэтыкі і рыторыкі, вучыўся ў Полацкім калегіюме і Віленскай езуіцкай акадэміі, выкладаў у Полацку, Нясвіжы, Пінску, Вільні і інш. З’яўляецца аўтарам шэрагу прац – граматыкі грэцкай мовы, падручніка па рыторыцы і інш. “Тэорыя і практыка музыкі” С. Лаўксміна стала папулярным у ВКЛ падручнікам. Яго перавыдавалі ў 1669 і 1693 гг. Ім карысталіся не толькі ў езуіцкіх калегіумах, але і ў іншых каталіцкіх навучальных установах.

Антоній Арнульф Варанец – абат нясвіжскага бенедыктынскага кляштара. Меў вучоныя ступені доктара тэалогіі і канонаў, працаваў арганістам, ведаў лацінскую, нямецкую, італьянскую, французскую мовы, наведваў Рым. Яго музычна-тэарэтычны дапаможнік “Пачаткі музыкі як фігуральнага, так і харальнага канта” мае вялікі аб’ём (220 с.) і нотны дадатак. У ім закранаецца шырокае кола пытанняў па тэорыі музыкі (вышыні і працягласці нот, ключах, інтэрвалах, знаках альтэрацыі і інш.), ёсць метадычныя ўказанні па выкананні харавой царкоўна-абрадавай музыкі, музычны слоўнік, у наяўнасці разгорнутыя адсылкі і цытаты з прац вядомых тэарэтыкаў музыкі XVII–XVIII стст. Гэта ўжо не элементарны падручнік, а спроба асэнсаваць сучасны стан музычнай практыкі і пазнаёміць чытача з дасягненнямі царкоўнай музыкі Італіі, хоць, на думку аўтара, праца і прызначана музыкантам-пачаткоўцам.

Э. Тупальскі – віленскі вікарый, аўтар кароткага дапаможніка “Інструкцыя па харальных спевах” (1856). Падручнік шмат у чым падобны да аналагічных еўрапейскіх выданняў XVII–XVIII стст. У іх прыводзяцца агульныя звесткі, якія можна сустрэць у іншай літаратуры па харальных спевах у ВКЛ.

Мікалай Дылецкі (1630–1680) – кампазітар, педагог, аўтар падручніка па тэорыі музыкі і тэхніцы харавога пісьма “Мусікійская граматыка” (1677). Закончыў Віленскую езуіцкую акадэмію, працаваў у Вільні, Маскве, кіраваў царкоўным хорам.

Аляксандр Мезенец (? – не раней за 1677) – музыкант-тэарэтык, аўтар удасканалення сістэмы нотазапісу ў царкоўных пеўчых кнігах, аўтар працы “Известия о согласнейших пометах” (Казань, 1888). Нарадзіўся ў Беларусі, працаваў у Маскве, зрабіў вялікі ўнёсак у музычную культуру Расіі. Яго “Азбукой знаменного пения” дагэтуль карыстаюцца для вывучэння і расшыфроўкі знаменных спеўных рукапісаў.

Аналіз распаўсюджаных у Беларусі музычна-тэарэтычнай літаратуры і практыкі яе выкарыстання сведчыць пра тое, што ў дзейнасці каталіцкіх ордэнаў шмат увагі надавалася вывучэнню харальных спеваў. Змест музычна-тэарэтычных трактатаў адпавядаў агульнаеўрапейскім педагагічным традыцыям. Яны адлюстроўвалі ўзровень развіцця музычна-тэарэтычнай навукі ў Беларусі, спрыялі ўдасканаленню педагагічнай практыкі.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Кузьмініч М. Л. Гісторыя музычнага выхавання і адукацыі (ад старажытнасці да XIX ст.) : вучэб. дапам. / М. Л. Кузьмініч. – Мн. : Бел. ун-т культуры, 2000. – 188 с.