

Міхал Клеафас
Агінскі

Лісты аб музыцы

Карэспандэнцыя



Міхал Клеафас
Агінскі

Лісты аб музыцы



Карэспандэнцыя

Укладанне, каментарыі, уступны артыкул
СВЯТЛЕНЫ НЕМАГАЙ

Мінск 2017

instytut muzyki i tańca



Праца паўстала ў межах праграмы «Музычныя белыя плямы», якую рэалізуе Інстытут музыкі і танца (Варшава, Польшча).

ЗМЕСТ

С. Немагай. Музычны свет Міхала Клеафаса Агінскага ў яго
«Лістах аб музыцы», біяграфічных працах і карэспандэнцыі . . 7

М. К. Агінскі

ЛІСТЫ АБ МУЗЫЦЫ 67

Аўтарская прадмова да рукапіснага асобніка
«Лістоў аб музыцы» з Ягелонскай бібліятэкі. 68

Ліст першы 69

Ліст другі 73

Ліст трэці 100

Ліст чацвёрты. 117

Оперныя кампазітары 122

Спевакі. 144

Ліст пяты. Аб інструментальнай музыцы 164

Фартэпіяна 164

Арфа 179

Скрыпка 183

Віяланчэль 207

Лісты, прыкладзеныя ў якасці водгукаў да рукапісных
асобнікаў «Лістоў аб музыцы» М. К. Агінскага 220

Вытрымкі з гісторыка-біяграфічных прац М. К. Агінскага . . 225

Мая біяграфія з дзяцінства па 1788 год, калі
пачынаюцца мае «Мемуары» 226

Мемуары аб Польшчы і паляках з 1788
да канца 1815 года 229

Эпістлярная спадчына М. К. Агінскага і яго сучаснікаў . . . 241

Збор лістоў Міхала Агінскага, які змяшчае апісанні
яго падарожжаў у Галандыю, Францыю, Англію,
Расію, Германію, Італію, Турцыю і г. д. і г. д. і які
служыць дапаўненнем да яго Мемуараў аб Польшчы
і паляках. 242

Афіцыйная і прыватная карэспандэнцыя
М. К. Агінскага з рознымі адрасатамі 278

Дадатак. Архіўныя дакументы, успаміны розных аўтараў,
артыкулы ў перыядычным друку 327

Бібліяграфія 343

Lettres sur la Musique
adressées par M.^r Le Comte Michel Oginski
à un de ses amis.
de Florence.
1828.

Музычны свет Міхала Клеафаса Агінскага

Ў яго “Лістах аб музыцы”,
біяграфічных працах і карэспандэнцыі

*Нічога не збылося з таго, аб чым марыў.
Нічога, акрамя музыкі.*

У. Караткевіч. «Песня з Паўночных Афін»

Постаць Міхала Клеафаса Агінскага (1765–1833) — вядомага палітыка і дыпламата, патрыёта, касцюшкаўскага паўстанца і кампазітара — азарыла небасхіл чалавецтва яркім, шматвектарным і магнетычным святлом, якое ўжо больш за два стагоддзі прыцягвае нязменную цікавасць гісторыкаў, музыкантаў, краязнаўцаў і аматараў мінулага. Сапраўды, наўрад ці можна адшукаць другі падобны прыклад, калі аўтарытэтны ў колах еўрапейскай знаці, уплывовы дзяржаўны і грамадскі дзеяч пакінуў след у памяці наступных пакаленняў дзякуючы сваёй творчай спадчыне — як аўтар слынных ва ўсім свеце музычных п’ес, нязгаснай зоркай сярод якіх зіхаціць паланэз «Развітанне з Радзімай». Таленавітае выказванне ў мастацтве гукаў, у невялікіх, але густоўных, меладычна-рэльефных камерных творах вылучыла асобу М. К. Агінскага з няспыннага віру імклівага жыцця і ўратавала яе ва ўсёпаглынальнай плыні часу, узвысіўшы над многімі, больш паспяховымі і значнымі фігурамі палітычнага алімпіада яго эпохі. Менавіта звязанасць князя-легенды са светам музыкі стала тым яркім промнем, які, працінаючы смугу стагоддзяў, робіць памяць аб ім нецмянеючай.

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў імя М. К. Агінскага адкрылася і заззяла шматлікімі новымі гранямі і фарбамі, у многіх ракурсах стала існаваць як знакавае. Нягледзячы на неадназначнасць некаторых крокаў і рашэнняў, якія вымагаў ад прадстаўніка былога магнацкага роду складаны і бясплітасны час сацыяльна-палітычных разломаў, яго асоба дае нам узор любові да Бацькаўшчыны, прыклад самаадданага служэння на карысць Радзіме і пашаны да зямлі сваіх продкаў. Постаць князя ўспрымаецца і як своеасаблівы сімвал той неспакойнай эпохі: у яго лёсе, як у кроплі вады, адлюстравалася ўся трагедыя і гісторыя змагання яго краіны, роспач і надзея цэлага пакалення, на вачах якога перастала існаваць незалежная Рэч Паспалітая з яе шматвяковай і слаўнай гісторыяй, а таксама працэс

гартавання моцнага духу і веры ў адраджэнне імя і свабоды дзяржавы. І адначасова Міхал Клеафас бясконца прываблівае ўвагу як асоба творчая, духоўна ўзнёслая, нястомна крэатыўная. Яго мужныя і разам з тым кранальныя, наскрозь пявучыя паланэзы і рамансы не толькі ўпрыгожылі музычныя далягляды краю, але і ўзбагацілі мастацкую культуру ў цэлым.

Музычны свет М. К. Агінскага сімвалізуе непарыўнае адзінства музычнага мастацтва былой Рэчы Паспалітай, і ў прыватнасці, крайны продкаў кампазітара Вялікага Княства Літоўскага з найвышэйшымі каштоўнасцямі еўрапейскай культуры. Усё жыццё і дзейнасць Міхала Клеафаса сведчаць аб яго натуральнай прыналежнасці да працэсаў, што адбываліся ў вядучых музычных цэнтрах у канцы XVIII — пачатку XIX ст. Князь браў урокі ў выдатных віртуозаў і кампазітараў свайго часу, быў сталым наведвальнікам найлепшых еўрапейскіх тэатраў, імкнуўся не прамінуць ніводнай значнай падзеі канцэртнага жыцця, асабіста стараўся быць прадстаўленым музычным знакамітасцям свайго часу, з многімі з іх падтрымліваў бесперапынныя творчыя кантакты. Не дзіўна, што пастаянная сувязь з вяршыннымі з’явамі музычнага свету паспрыяла ўзнікненню з-пад яго пяра мастацка вартасных для свайго часу і стылістычна распазнавальных, запатрабаваных наступнымі пакаленнямі твораў.

І ў гэтым святле постаць М. К. Агінскага зноў выглядае абсалютна ўнікальнай: гэта, бяспрэчна, адзіны ў гісторыі музыкі кампазітар з аматарскім статусам, п’есы якога ад самага пачатку карысталіся прызнаннем і агульнаеўрапейскай славай і ўтрымліваюць яе па сённяшні дзень, знаходзячыся ў шэрагу такіх культавых музычных сачыненняў, як, напрыклад, «Турэцкі марш» Моцарта або «Месяцовая саната» Бетховена. Паланэзамі і рамансамі Міхала Клеафаса захаплялася ўся Еўропа: толькі пры яго жыцці яны вытрымалі выданні ў Берліне, Браўншвайгу, Ляйпцыгу, Вільні, Варшаве, Парыжы, Вене, Дрэздэне, Лондане, Пецярбургу, Мілане і нават Філадэльфіі. Мастацкія вартасці яго сачыненняў былі прызнаныя многімі выдатнымі музыкантамі XIX ст., у тым ліку К. М. Вэберам, Э.-Т.-А. Гофманам, М. Шыманоўскай, Ф. Шапэнам, Ф. Лістам, С. Манюшкам. Так дзякуючы бяспрэчнаму музычнаму таленту, меладыйнаму дару і індывідуальнасці творчага почырку спадчына М. К. Агінскага заняла адметнае месца ў гісторыі сусветнай музычнай культуры. З’явіўшыся на золку рамантычнай эпохі, яна адкрыла шлях да ўвасаблення новых ідэй у нацыянальна адметных жанравых формах.

У час сталення цяперашняй беларускай самасвядомасці імя М. К. Агінскага нарэшце пазбавілася супярэчнасцяў у вызначэнні культурнай і нацыянальнай прыналежнасці. На пытанне, да культуры якога народа — польскага, літоўскага альбо беларускага — зараз можна аднесці творчую дзейнасць і спадчыну Міхала Клеафаса, у

наш час гучыць аб'ектыўная думка, што яны па справядлівасці належаць усім тром сённяшнім культурам — спадкаемцам велізарнай гісторыі і мастацкіх здабыткаў даўняй Рэчы Паспалітай¹. Абсалютна натуральным выглядае тое, што згодна з тагачаснымі нормамі нацыянальнай самаідэнтыфікацыі М. К. Агінскі асэнсоўваў і прызнаваў сябе грамадзянінам гэтай вялікай краіны — напачатку яго жыцця незалежнай і рэальна існуючай, пасля — са страчанай свабодай і імем, але рэтраспектыўна жывой» у актыўнай грамадска-палітычнай дзейнасці, а таксама мастацкай рэалізацыі яе патрыётаў. Як і большасць жыхароў Рэчы Паспалітай, у адносінах да сябе ён безумоўна карыстаўся абагульняючым палітонімам «паляк», што адлюстравалася ў назве яго самай вядомай гісторыка-біяграфічнай працы, якой з'яўляюцца «Мемуары аб Польшчы і паляках»².

Разам з тым у сваім жыцці, ментальных арыенцірах і літаратурных працах Міхал Клеафас шмат разоў даваў доказ уласнай прыналежнасці да сямейных і гісторыка-культурных каштоўнасцяў, сканцэнтраваных для яго асобы на тэрыторыях былога Вялікага Княства Літоўскага, у тым ліку і на беларускіх землях гэтай краіны. Менавіта таму імя Агінскага займае такое пачэснае і адметнае мес-

1 Не будзем таксама выключаць з поля зроку і тое, што М. К. Агінскі пакінуў прыметны след у гісторыі расійскай і італьянскай культур.

2 У сваіх вядомых «Мемуарах» М. К. Агінскі выкарыстоўвае словы «Польшча», «польскі», «паляк» і г. д. пераважна ў значэнні палітонімаў, якія акрэслівалі з'явы і асобы, прыналежаў да гісторыі федэратыўнай краіны Рэч Паспалітая. Разам з тым у гэтай самай кнізе кампазітар неаднойчы і недвухсэнсоўна гаворыць аб сваім ліцвінскім паходжанні, а таксама сведчыць аб сваім ліцвінскім патрыятызме і свядомасці палітыка-дзяржаўнага і этнакультурнага размежавання ўласна палякаў (жыхароў Кароны Польскай) і ліцвінаў (жыхароў Вялікага Княства Літоўскага). Красамоўным доказам гэтага служыць, напрыклад, змяшчэнне ў канцы III тома цікавага дакумента: «Запіскі пра Літву і ліцвінаў разам з адказам на пытанне, чаму Напалеон знайшоў жыхароў гэтай правінцыі нашмат меней даверлівымі, халаднейшымі і значна меней рухлівымі да збірання пад сваімі штандарамі, чым палякаў, што жывуць у Варшаўскім княстве» [153, t. 3, s. 181–198]. Паводле слоў князя, гэтыя гістарычна абгрунтаваныя нататкі «замкнулі вусны ўсім тым, хто лічыў ліцвінаў выроднымі палякамі, абвінавчваў і папракаў іх у тым, што яны страцілі ўсякае пачуццё Айчыны, трымаюцца Масквы і адданыя імператару Аляксандру да такой ступені, што выракаюцца адраджэння Польшчы Напалеонам» [153, t. 3, s. 181]. У дадзеным дакуменце Міхал Клеафас выразна выяўляе ўласную самасвядомасць, прыналежнасць да народа, адрознага ад палякаў. З дакладнасцю ён агаворвае і моманты, якія яднаюць і падзяляюць два народы былой Рэчы Паспалітай. У ім знаходзім і патрыятычнае па сваёй сутнасці выказванне пра карані арыстакратычных фамілій краіны: «Самыя знакамітыя роды Польшчы (маецца на ўвазе Рэч Паспалітая. — С. Н.) па большай частцы вядуць сваё паходжанне з Літвы. Чартарыйскія, Радзівілы, Агінскія, Сапегі, Тышкевічы, Пацы, Сангушкі з'яўляюцца ліцвінамі» [153, t. 3, s. 190]. Князь свядома падкрэслівае і ліцвінскасць (сённяшняю беларускасць) роду свайго духоўнага настаўніка Т. Касцюшкі: «Нарадзіўся... у ваяводстве Брэска-Літоўскім ад бацькоў са шляхты, што паходзіла з тых краёў» [153, t. 3, s. 191].



Рукапіс першай старонкі раманса М. К. Агінскага «Fallait il me guerir»
(РГАДА, разр. XII, № 304, ч. 19, л. 20 об.)

ца ў гісторыі і культуры сённяшняй Беларусі. І хоць яна і не была месцам нараджэння кампазітара, але з'яўлялася радзімай многіх яго продкаў, а таксама на пэўны час стала асноўным месцам плённай грамадскай і творчай дзейнасці

князя. Усведамляючы сябе прыналежным да яе зямлі, адчуваючы свае родавыя повязі, Міхал Клеафас пакінуў шматлікія сведчанні краёвага патрыятызму.

Жывучы на землях былога Вялікага Княства, М. К. Агінскі прысвячае радзіме сваіх продкаў усю моц душэўных і жыццёвых памкненняў. У 1807 г. ён удзельнічае ў заснаванні Віленскага таварыства дабрачыннасці, становячыся старшынёй яго першага аддзела. Разнастайная дзейнасць таварыства ўключала ў сябе дапамогу бедным і хворым, забеспячэнне працай, наведванне вязняў у турмах і хворых у шпіталях, паяднанне раз'яднаных сем'яў. У 1810 г. разам з Казімірам Сулістроўскім і Тамашом Ваўжэцкім Міхал Клеафас распрацоўвае праект літоўскага (зараз мы б удакладнілі: ліцвінскага) нацыянальнага тэатра. Адным з першых ён займаецца пытаннем разняволення мясцовых сялян, дамагаецца змяншэння падаткаў, пераводам шляхецкага вучылішча з Бабруйска ў Маладзечна, для якога ахвяруе значную частку ўласнай спадчынай маёмасці. А ў 1811 г. рыхтуе вядомы «Мемарыял» — палітычны і вельмі патрыятычны па сваёй сутнасці праект, скіраваны на атрыманне аўтаноміі былых земляў Вялікага Княства Літоўскага. І хоць пасля перамогі над войскам Напалеона і Венскага кангрэса імператар Аляксандр I

Рукапіс першай старонкі паланэза
М. К. Агінскага В-dur, напісанага
ў Фларэнцыі ў 1824 г.
(РГАДА, разр. XII, № 304, ч. 19, арк. 7 адв.)



не лічыў патрэбным вярнуцца да перадавых ідэй свайго сенатара, расчараваны М. К. Агінскі не перапыніў грамадскай дзейнасці на карысць краю. У красавіку 1818 г. пад яго кіраўніцтвам было ўтворана Віленскае друкарскае таварыства, мэтай якога было прывіццё густу да чытання праз памнажэнне і распаўсюджванне карысных кніг. І толькі эпоха выгнаннікаў, якая ўсяліла эмігранцкі дух у душы і свядомасць некалькіх пакаленняў паўстанцаў — патрыётаў растаптанай Рэчы Паспалітай, выклікала канчатковы ад'езд князя за мяжу, дзе апошнія гады ягонага жыцця мінулі ў адной з найцудоўнейшых калысак італьянскага рэнесансу — чароўнай Фларэнцыі...

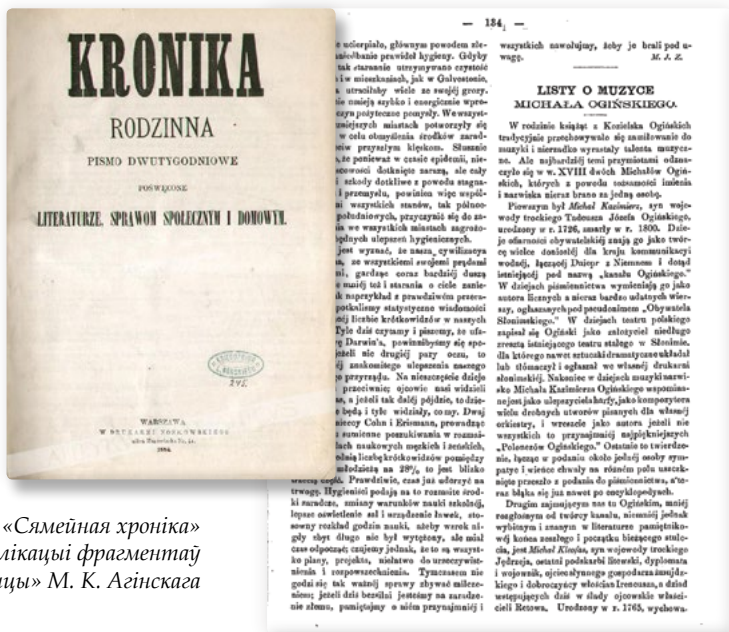
Як біяграфія, так і творчы даробак Міхала Клеафаса, непарыўна злучаныя з гісторыяй і мастацкімі каштоўнасцямі Рэчы Паспалітай, аказваюцца, разам з тым, пазбаўленымі адцення лакальнасці і замкнёнасці. Шматвяковая культурная адкрытасць гэтай краіны зрабіла абсалютна натуральным еўрапейскі разгорт жыццёвага шляху, мыслення, дзейнасці і ўражанняў М. К. Агінскага. У Гузаве мінулі яго дзяцінства і юнацтва, у Варшаве, Гаазе і Лондане бліскуча пачыналася дзяржаўная кар'ера Міхала Клеафаса, бунтарскі час касцюшкаўскага паўстання і эміграцыі скіраваў яго жыццёвыя спежкі ў Венецыю, Рым, Неапаль, Канстанцінопаль, Дрэздэн, Берлін, Парыж, Брусэль і Гамбург. Менавіта таму такімі шматнацыянальнымі і шматколернымі выглядаюць абшар музычнага досведу М. К. Агінскага, характар яго творчага асяроддзя, кола яго мастацкіх арыенціраў.

Ён захапляўся операмі італьянскіх, французскіх, аўстра-нямецкіх, іспанскіх, партугальскіх і расійскіх кампазітараў. Цікавіўся ўзорамі мяшчанскай культуры і народнай музыкай розных краін — ад венецыянскіх баркаролаў да арабскіх мелодый з Іспаніі і турэцкай музыкі. У сферу ўвагі М. К. Агінскага трапіла выканальніцкае майстэрства многіх віртуозаў яго эпохі, непаўторныя галасы спевакоў, рэдкія ўзоры музычнага інструментарыя і асобныя феномены музычнага мастацтва, як, напрыклад, расійскія рогавыя аркестры. Усё гэта досыць стракатае кола музычных ведаў і ўражанняў было зафіксавана М. К. Агінскім у яго музычна-эстэтычных нататках «Лісты аб музыцы», гісторыка-біяграфічных працах і аб'ёмнай карэспандэнцыі. Названыя крыніцы сведчаць аб незвычайнай шырыні і разнастайнасці культурных гарызонтаў Міхала Клеафаса, даюць магчымасць пазнаёміцца з уласнымі думкамі і выказваннямі кампазітара аб музыцы, зразумець кола яго мастацкіх сімпатый і прыярытэтаў. Прысвечаныя музыцы працы, лісты і дакументы самога М. К. Агінскага, а таксама прадстаўнікоў яго бліжэйшага атачэння мы аб'ядналі ў кнігу, якую шаноўны чытач трымае ў руках. Збор гэтых каштоўных дакументаў мае на мэце з максімальна магчымай паўнатай адлюстраваньня багаты і па-свойму ўнікальны музычны свет аўтара знакамітых паланэзаў.

*С*тан апублікаванасці і вывучэння музычна-эстэтычнай спадчыны
М. К. Агінскага

Велізарная архіўная спадчына М. К. Агінскага ахоплівае шырокае кола разнастайных дакументаў: мемуарна-гістарычныя і музычна-эстэтычныя працы, біяграфічныя нарысы, эпістоларый. На працягу XIX, XX і XXI стагоддзяў некаторыя з іх дачакаліся друку і сталі аб'ектам рознага роду даследаванняў. Трэба, аднак, прызнаць, што нават да сённяшняга дня аб'ектам увагі выдаўцоў, навукоўцаў і аматараў творчасці кампазітара станавілася толькі «вяршыня айсберга» — адзінкавыя матэрыялы, перш за ўсё — апублікаваныя самім М. К. Агінскім добравядомыя «Мемуары аб Польшчы і паляках», у якіх аўтар фіксуе ўласную постаць на фоне гістарычных падзей свайго часу [2; 3; 52; 147; 153]. Поруч з чатырохтомнікам М. К. Агінскага-гісторыка нязменную цікавасць выклікалі і «Лісты аб музыцы» — нашмат больш лаканічны (у параўнанні з «Мемуарамі»), але інфармацыйна ёмісты рукапіс. Сярод іншых, пакуль што нешматлікіх выдадзеных першакрыніц п'ера М. К. Агінскага — праца «Мая біяграфія з дзяцінства па 1788 год, калі пачынаюцца мае “Мемуары”» [1; 256], фрагмент успамінаў аб атрыманні залескага маёнтка [42, с. 400–416; 49], лісты аб выхаванні [18, с. 124–126; 156], а таксама асобныя прыватныя лісты кампазітара [66; 177; 202].

Доўгі час у якасці адзінай крыніцы музычна-эстэтычных поглядаў



Вкладка польського часопису «Сямейная хроніка» і перша сторінка публікації фрагменту «Лістоу аб музицы» М. К. Агінскага

даў і ўспамінаў М. К. Агінскага фігуравалі яго «Лісты аб музыцы». Напісаныя ў Фларэнцыі на працягу вясны і лета 1828 г.³, пры жыцці кампазітара яны не былі надрукаваны і больш за пяцьдзясят гадоў праялялі ў рукапісе. На працягу XIX ст. копіі-спісы гэтай працы захоўваліся ў сям'і Міхала Клеафаса, а таксама распаўсюджваліся ў асяроддзі яго блізкіх знаёмых. Магчыма, яны былі вядомыя і ў эміграцыйных колах: праца, прынамсі, фігуруе ў абодвух — французскім і польскім — выданнях «Слоўніка польскіх музыкантаў» Войцеха (Альберта) Савінскага, прычым для некаторых артыкулаў гэтага выдання «Лісты» выступалі адзінай крыніцай інфармацыі [178; 179]. Не выключана, што польскі лексікограф мог атрымаць іх копію непасрэдна ад кампазітара, з якім, як паказваюць архівы, падтрымліваў карэспандэнцыю [254, арк. 292 — 292 адв.].

Можна меркаваць, што менавіта дзякуючы з'яўленню выдання слоўніка В. Савінскага на польскай мове (Парыж, 1874), асобнікі якога, бясспрэчна, пранікалі і ў былую Рэч Паспалітую, абудзілася цікавасць і да «Лістоу аб музыцы»⁴. У кожным разе ўжо праз пяць гадоў пасля выхаду ў свет «Слоўніка польскіх музыкантаў» былі надрукаваны і фрагменты працы М. К. Агінскага ў перакладзе з фран-

3 Два маскоўскія рукапісныя асобнікі «Лістоу аб музыцы» пацвярджаюць, што ўказанне на 1822 і 1826 гг., якія фігуруюць у падтытулах кракаўскага рукапісу, з'яўляецца памылкай капіравальшчыка [151, s. 25; 250; 255].

4 Версію ўзаемасувязі публікацыі «Слоўніка польскіх музыкантаў» В. Савінскага і выхаду ў свет польскага перакладу двух першых «Лістоу аб музыцы» таксама вылучаў у свой час І. Бэла [14, с. 93].

пузскай мовы арыгінала на польскую ў двух нумарах двухтыднёвіка «Kronika Rodzinna» («Сямейная хроніка») [152].

Ва ўступе да названай публікацыі, аўтарства якога, па ўсёй ве-
рагоднасці, належыць адному з рэдактараў часопіса, у прыватнасці
адзначаецца, што асобнік «Лістоў аб музыцы» быў прадастаўлены
рэдакцыі ксяндзом Адамам Якубоўскім — вядомым у літаратур-
ным свеце бібліяфілам, багатыя зборы якога пазней склалі значную
частку дакументальных збораў Універсітэцкай бібліятэкі ў Варшаве
(BUW) [152, № 5, s. 135]. Фармат часопіса, прысвечанага «літаратуры,
грамадскім і сямейным справам», а таксама першапачатковая прэ-
зентацыя крыніцы ў друку, натуральна, не прадугледжвалі яе кры-
тычнай ацэнкі. Як сведчыць змест уступнага артыкула, на той час
больш актуальнай бачылася праблема прэзентацыі Міхала Клеафаса
як аўтара паланэзаў, якога ананімны аўтар публікацыі называе нават
«меней вядомым, чым стваральнік канала», параўноўваючы кам-
пазітара з яго слоніўскім сваяком, кампазітарам Міхам Казімірам
Агінскім [152, № 5, s. 134]. Зыходзячы з такога стану тагачасных
ведаў аб творчай спадчыне гетмана і яго знакамітага пляменніка,
найбольшая ўвага ў артыкуле ўдзяляецца паланэзам Міхала Клеа-
фаса. Іх кароткі аналіз, які належыць музыколага Юліушу Корнэлю
Штатлеру (Juliusz Kornel Stattler, 1844–1901), аднаму з рэдактараў
твораў С. Манюшкі, мае некалькі трапных заўваг. У прыватнасці,
адзначаючы сціпласць і нясмеласць мадуляцый, а таксама паўторы
ў кадэнцыях, аўтар абсалютна слушна суадносіць дадзеныя якасці
з класіцысцкім стылем, «якім карыстаўся Гайдн» [152, № 5, s. 136].
Штатлер таксама заўважае, што «найбольшай заслугой і вартасцю
кампазіцый М. К. Агінскага з’яўляецца вялікае багацце мелодыкі»,
логіка яе разгортвання, запамінальнасць, — якасці, што садзейнічалі
небываламу поспеху яго паланэзаў і іх папулярнасці на працягу
многіх дзесяцігоддзяў [152, № 5, s. 136]. Падкрэсліваючы амаатарскую
прыроду творчасці кампазітара («творы гэтыя не сведчаць аб глы-
бокіх тэарэтычных ведах»), Штатлер разам з тым вылучае ў якасці
асноўных у яго творчым метадае «інтуітыўнае пачуццё прыгажосці
і вялікую творчую лёгкасць» — якасці, якія культывуе сам Міхал
Клеафас у I і II раздзелах-лістах сваёй музычна-эстэтычнай працы,
акрэсліваючы тым самым адну з сутнасных пазіцый перадрамантыч-
най эстэтыкі [152, № 5, s. 136].

Маючы на мэце прадстаўленне крыніцы, першыя два раздзелы
«Лістоў аб музыцы» ў публікацыі часопіса «Сямейная хроніка»
былі надрукаваны з асобнымі купюрамі. Што датычыцца астатніх
трох, то выдаўцы абмежаваліся прывядзеннем толькі некаторых
іх найбольш яркіх фрагментаў: анекдота аб музычных сімпатыях
султана Селіма III, некалькіх цытат аб А. Каталані, М. Шыманоўскай
і Н. Паганіні. Публікацыя заканчваецца пералічэннем шэрага

кампазітараў і выканаўцаў былой Рэчы Паспалітай (К. Ліпінскі, К. Курпінскі, Ф. Мірэцкі), пра якіх ідзе гаворка ў «Лістах...», а таксама постацей, паходжаннем звязаных з яе культурай (М. Вяльгорскі⁵, Ю. Казлоўскі⁶). У цэлым публікацыя насіла выразна асветніцкі характар, а яе аўтары імкнуліся прыцягнуць увагу не столькі да самой музычна-эстэтычнай працы Міхала Клеафаса Агінскага, колькі да асобы і музыкі яе аўтара.

Пасля выхаду ў свет вышэйзгаданага першадруку «Лістоў...» складаецца ўражанне, што на паўстагоддзя крыніца ізноў пакінула арбіту ўвагі даследчыкаў і аматараў музыкі. Толькі ў 1933 г. на старонках газеты «Express poranny» («Ранішні экспрэс») з'яўляецца прысвечаны ёй артыкул піяністкі, педагога і аўтаркі кнігі «Польскія піяністы» Эмы Альтберг (1889–1983). Не прымаючы пад увагу друк 1879 г., дадзеная публікацыя выйшла з падкрэслена эўрыстычнай назвай: «Лісты аб музыцы з мінулага стагоддзя. Невядомая кніга Міхала Агінскага» [71]. На гэты раз рукапіс працы паходзіў з сямейнага архіва сям'і Агінскіх: у прыватнасці, аўтарка атрымала яго з рук Генрыха Высоцкага, гісторыка роду, спадчынніка і захавальніка сямейнай перапіскі, дакументаў і музычных твораў. Аўтарка артыкула робіць некалькі заўваг адносна рукапісу крыніцы, адзначаючы, што ўступнае слова «для дачкі Амеліі» і дробныя папраўкі былі зроблены рукой самога М. К. Агінскага. Таксама Альтберг прадпрымае першую, пакуль што вельмі нясмелую і павярхоўную, на жаль, пазакантэкстуальную спробу крытычнай ацэнкі працы, паўтараючы асобныя яе ідыёмы. У прыватнасці, не суадносячы поглядаў М. К. Агінскага з рамантычнай эстэтыкай, якая напрыканцы 1820-х гг. займала ўжо даволі трывалыя пазіцыі, яна з энтузіязмам адзначае, што меркаванні кампазітара аб музыцы «характарызуюцца здаровым розумам, добрым густам, крытыцызмам і незалежнасцю ад моды і распаўсюджаных поглядаў» [71, 21/X, s. 6]. Альтберг не бярэ пад увагу тое, што, дэкларуючы палемічны характар сваёй працы ва ўступным слове і акцэнтуючы нязгоднасць з тагачаснай грамадскай думкай уласных поглядаў, шмат у чым сфарміраваных яшчэ эпохай венскага класіцызму, М. К. Агінскі ў пэўным сэнсе супрацьпастаўляе іх новым тэндэнцыям, да якіх ставіцца з насцярожанасцю і неразуменнем. Што тычыцца тэксту самой працы, дык аўтарка артыкула абмежавалася адзіна кароткім выкладаннем яе зместу і пры-

5 Пры шматлікасі варыянтаў напісання і вымаўлення прозвішча музыканта мы выкарыстоўваем у якасці зыходнага арыгінальнае прозвішча польскага паходжання Wielhorski, якое на беларускай мове гучыць як Вяльгорскі.

6 Пры розніцы напісання і вымаўлення імя Казлоўскага (польск. — Józef, рус. — Осип, бел. — Восіп), якая вынікае з яго фігуравання ў гісторыі музычных культур розных краін, мы выкарыстоўваем у гэтай кнізе імя Юзаф (Józef), дадзенае кампазітару пры хрышчэнні.



Вокладка польскага часопіса
«Музыка» з публікацыяй артыкула
«Лісты Міхала Агінскага
аб музыцы» (1934, № 1)

вядзеннем некалькіх фрагментаў (аб Каталані, Паганіні), што, зрэшты, адпавядала газетнаму фармату публікацыі.

У наступным, 1934 г. у польскім часопісе «Музыка» пад рэдакцыяй М. Глінскага ў раздзеле «Агляд прэсы» было прыведзена кароткае (крыху больш за старонку) выкладанне артыкула Альтберг [132]. Дадзенае рэзюмэ адлюстравала ўзрост цікавасці да спадчыны М. К. Агінскага ў Польшчы 1930-х гг.: менавіта тады Ягелонская бібліятэка ў Кракаве заклікала ў вышэйзгаданага Г. Высоцкага многія матэрыялы кампазітара з сямейнага архіва. Сярод набытых у 1934 г. матэрыялаў былі як рукапісы, так і многія першадрукі яго паланэзаў і рамансаў⁷. Дарэчы, у гэты ж час у польскай музычнай публіцыстыцы разгарнулася актыўная дыскусія аб датычнасці М. К. Агінскага да паўстання польскага гімна, знакамітай «Мазуркі Дамброўскага» [121, 162, 207].

Чарговы ўздым увагі да творчасці М. К. Агінскага і яго музычна-эстэтычнай спадчыны адбыўся ў 1950-я гг. На аснове франтальнага вивучэння фонда Агінскага ў тагачасным Цэнтральным дзяржаўным архіве старажытных актаў у Маскве (ЦГАДА, цяпер РГАДА) бліскучым знаўцам славянскай музычнай культуры Ігарам Бэлзам былі апублікаваны некалькі зборнікаў фартэпіянальнай музыкі кампазітара [213; 216; 217], а таксама выдадзены некалькі прысвечаных яму біяграфічных прац [9–10; 12–14]. У апошніх, рэканструюючы музычнае жыццё М. К. Агінскага, даследчык у вялікай ступені абапіраўся на «Лісты аб музыцы», а таксама на іншыя, дагэтуль часткова ці цалкам не апублікаваныя матэрыялы з названага архіва, у тым ліку на такія, як «Мая біяграфія з дзяцінства па 1788 год, калі пачынаюцца мае “Мемуары”» [256] і «Збор лістоў Міхала Агінскага, які змяшчае апісанні яго падарожжаў у Галандыю, Францыю, Англію, Расію, Германію, Італію, Турцыю і г. д. і г. д. і які служыць дапаўненнем да яго “Мемуараў аб Польшчы і паляках”» [257].

Між тым, нягледзячы на выкарыстанне ў работах шырокага кола архіўных крыніц, публікацыя і крытычная ацэнка музычна-эстэтычных прац, асобных выказванняў і поглядаў М. К. Агін-

⁷ Інфармацыя аб паходжанні нот з сямейнага архіва Агінскіх–Залускіх–Высоцкіх у Ягелонскай бібліятэцы была ласкава перададзена супрацоўніцай Аддзела музычных збораў бібліятэкі, спадарыняй Крысцінай Пытэль, за што ўкладальнік гэтай кнігі выказвае ёй шчырую падзяку.

скага на музычную тэматыку не ўваходзіла ў кола задач Бэлзы. Так, прыводзячы асобныя фрагменты «Лістоў аб музыцы» ў рускім перакладзе ў I томе сваёй манаграфіі «Гісторыя польскай музычнай культуры», музыказнавец выкарыстоўвае іх пераважна ў якасці ілюстрацыі пазіцый біяграфічнага нарыса кампазітара [10, с. 269–293]. Таксама ў разгорнутым артыкуле, змешчаным у кнізе «Забытыя польскія музыканты», уключаючы «Лісты...» у агляд мемуарнай літаратуры М. К. Агінскага і прыводзячы храналогію іх публікацый, Бэлза, тым не менш, не акцэнтуюе значэння гэтай працы як ключавой для рэканструкцыі музычнага свету князя [9, с. 42]. Больш падрабязны яе агляд з акрэсленнем жанру і выкладаннем кароткага зместу раздзелаў ён прадпрымае толькі ў двух выданнях сваёй кнігі аб М. К. Агінскім [13, с. 92–95; 14, с. 97–98].

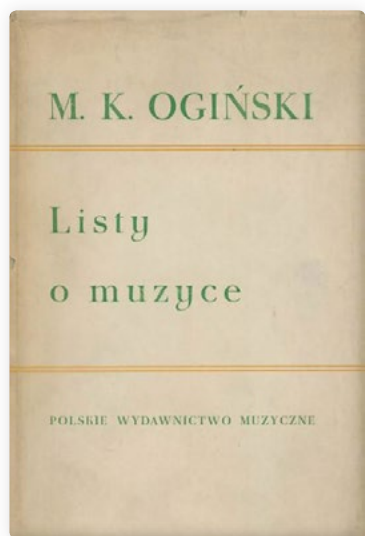
Упершыню поўнае акадэмічнае выданне «Лістоў аб музыцы», здзейсненае калектывам перакладчыкаў Польскага музычнага выдавецтва (PWM), з'явілася толькі ў 1956 г. [151]. У дадзенай публікацыі крыніцы была прадпрынята спроба раскрыцця яе асобных факталагічных пазіцый праз змяшчэнне каментарыяў і кароткіх біяграфічных нататак, што датычыліся згаданых у «Лістах...» асоб і з'яў. На жаль, дадзенае пачынанне з прычыны яго інфарматыўнай складанасці і аб'ёму не атрымала лагічнага завяршэння: з вялікага



Вкладка манаграфій І. Бэлзы «Забытыя польскія музыканты» (Масква, 1963 г.) і «Міхал Клеафас Агінскі» (2-е выданне, Масква, 1974 г.)

кола названых М. К. Агінскім музычных постацей і артэфактаў на той час удалося ідэнтыфікаваць толькі нязначную іх колькасць. Да таго ж, выкарыстоўваючы ў якасці першакрыніцы толькі адзін з чатырох рукапісных асобнікаў працы (рукапіс Ягелонскай бібліятэкі № 6731), аўтары публікацыі не маглі пазбегнуць некаторых істотных недакладнасцяў⁸.

8 Так, напрыклад, у выданні «Лістоў аб музыцы» 1956 г. адсутнічаюць дзве спасылкі самога М. К. Агінскага: аб продажы рукапісных і друкаваных нот у Жэневе (канец II раздзела) і аб малых фартэпіяна ці арганах, з якімі ён меў магчы-



Вкладка польскага выдання
«Лістоў аб музыцы»
М. К. Агінскага (Кракаў, 1956)

Публікацыю поўнага тэксту «Лістоў аб музыцы» 1956 г. папярэджае артыкул Тадэвуша Струмілы, у якім упершыню былі ініцыяваны кантэкстуальна-крытычны аналіз тэксту М. К. Агінскага і рэканструкцыя на яго аснове псіхалагічнага партрэта кампазітара. На жаль, кладучы ў аснову даследавання ідэю аб фронтальным развіцці дэмакратычных тэндэнцый у музычнай культуры, Струміла разглядае творчасць і эстэтычныя выказванні князя ў аксэалагічным ключы. У прыватнасці, аналізуючы змест працы М. К. Агінскага ў сістэме каардынат тых працэсаў, якія разгортваліся ў мяшчанскім асяроддзі ў еўрапейскай музычнай культуры ў 1820-х гг., даследчык ацэньвае яго стыль і музычныя погляды апошняга перыяду як кансерватыўныя, што прыводзіць да выразна негатыўнага адцення ў ацэнцы творчасці кампазітара ў цэлым. На наш погляд, адэкватная і

аб'ектыўная ацэнка музычна-эстэтычных поглядаў і спадчыны аўтара паланэзаў магчыма толькі з улікам усёй рознабэктарнасці з'яў, якія паралельна развіваліся ў музычным асяроддзі розных сацыяльных груп, у прыватнасці з улікам спецыфікі музычнай субкультуры арыстакратыі.

Т. Струміла таксама ўступае ў палеміку і з высновамі І. Бэлзы, падвяргаючы крытыцы яго акцэнты патрыятычных і дэмакратычных момантаў у творчасці кампазітара. Асабліва востра ён выказвае свае думкі ў артыкуле «Музычныя погляды Міхала Клеафаса Агінскага», надрукаваным у 1967 г. [183]. Заяўляючы аб «двухфазавасці развіцця Агінскага як артыста і чалавека» [183, s. 12], польскі даследчык разважае аб рэакцыйнасці меркаванняў кампазітара пасля 1802 г., а таксама аб анахранізме яго творчасці і музычных выказванняў, што з'яўляецца вынікам «класавай абмежаванасці і абумоўленасці яго

масць пазнаёміцца ў жонкі заснавальніка Каралеўскай акадэміі музыкі ў Лондане Прысцылы Фэйн альбо лэдзі Бёгеш. У дадзеным выданні былі таксама дапушчаны некаторыя памылкі ў прозвішчах, якія ў нашай кнізе ўдалося выправіць на аснове параўнальнага аналізу трох рукапісных асобнікаў крыніцы, захаваных у архіўных зборах у Маскве і Кракаве:

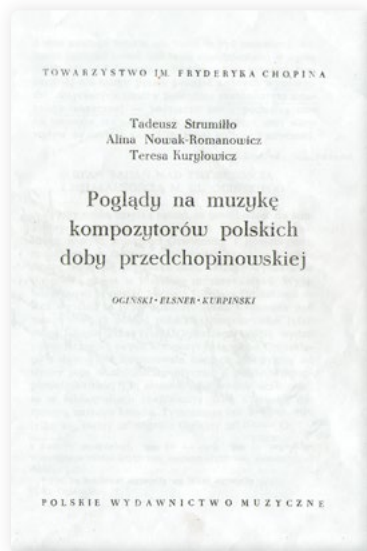
- s. 46 «спадары Рыкордзі, Грна». Павінна быць: «спадары Рыкордзі, Груа»;
- s. 69 «Паэнэлі нудным». Павінна быць: «Паізіела нудным»;
- s. 80 «Фантэнаджы ў Рыме і Фінаролі ў Неапалі». Павінна быць: «Фантэмаджы ў Рыме і Фенаролі ў Неапалі»;
- s. 84 «Брыззі». Павінна быць: «Грыззі»;
- s. 124 «на службе графа [Эстэргазі]». Павінна быць: «на службе графа Эрдзёдзі».

эстэтычных поглядаў» [183, s. 18]. Згаджаючыся з многімі трапнымі заўвагамі і пераканаўчымі аргументамі Струмілы, мы, аднак, лічым больш адпаведным і гістарычна-аб'ектыўным разглядаць «Лісты аб музыцы» кампазітара не ў кантэксце дэмакратычных працэсаў і змен, якія пазначыліся ў музычнай культуры пачатку XIX ст., а як унікальны ўзор музычна-эстэтычных выказванняў кампазітара-аматара арыстакратычнага паходжання, які пакідае нашчадкам свой непаўторны музычны аўтапартрэт і дае магчымасць раскрыцця музычных прыярытэтаў і сімпатый свету эліты. Аб залішняй прамалінейнасці пазіцыі Струмілы мы будзем казаць і некалькі пазней, спрабуючы абумовіць асаблівасці творчай прыроды кампазітара з сацыяльна-культурных пазіцый, а таскама ўлічваючы асяроддзе, у якім яму давялося жыць і працаваць у час напісання «Лістоў...».

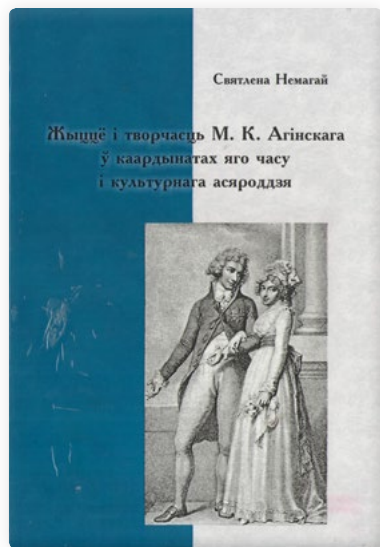
У працэсе адраджэння музычнай мінуўшчыны Беларусі, якое распачалося каля чвэрці стагоддзя таму, цікавасць да творчасці М. К. Агінскага і яго музычна-эстэтычнай працы значна ўзрасла і ў нашай краіне. Фрагменты «Лістоў аб музыцы» ў перакладзе на беларускую мову былі змешчаны ў 1997 г. у часопісе «Мастацтва» ў публікацыі ўкладальніка дадзенай кнігі [45]. Раздзел, прысвечаны гэтай працы, быў змешчаны і ў манаграфіі аўтара гэтых радкоў «Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя» [42].

У 2015 г. выйшаў пераклад «Лістоў аб музыцы» на літоўскую мову пад рэдакцыяй Дануты Мукенэ. Прадпрымаючы спробу іх новай крыніцазнаўчай апрацоўкі, даследчыца, аднак, паўтарае шэраг памылак і недакладнасцяў, дапушчаных у польскім выданні 1956 г., а таксама ідэнтыфікуе толькі «верхні», найбольш даступны слой інфармацыі, што не дае магчымасці паўнамернага спасціжэння і ацэнкі музычна-эстэтычных нарысаў кампазітара.

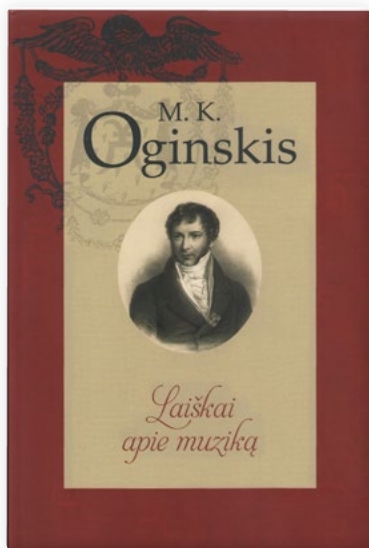
Акрамя «Лістоў аб музыцы», іншыя працы і дакументы аўтарства М. К. Агінскага дагэтуль амаль не разглядаліся ў якасці крыніц вывучэн-



Тытульны аркуш кнігі «Погляды на музыку польскіх кампазітараў перадишчопінаўскай пары. Агінскі – Эльснер – Курпінскі» (Кракаў, 1967)



Вокладка манаграфіі С. Немагай «Жыццё і творчасць М. К. Агінскага ў каардынатах яго часу і культурнага асяроддзя» (Мінск, 2007)



Вокладка літоўскага выдання
«Лістоў аб музыцы»
М. К. Агінскага (Вільнюс, 2014)

ня яго музычнага свету. Упершыню ў нашай кнізе мы далучаем да «Лістоў...» шырокі пласт як ужо апублікаваных, так і цалкам новых дакументаў, якія ў многім дапаўняюць і карэкціруюць раней вядомыя факты. Спадзяёмся, што гэта дазволіць стварыць поўную, стэрэаметрычную карціну музычнага жыцця і эстэтычных поглядаў Міхала Клеафаса.

Крыніцы даследавання

На працягу ўсяго свайго жыцця М. К. Агінскі ў той ці іншай меры імкнуўся асэнсаваць, а таксама зафіксаваць свае музычныя веды і ўражанні. Аднак паколькі яго заняткі музыкай заўсёды займалі выразна дугараднае месца адносна спраў палітычных, грамадскіх, маёмасных і сямейных, музычна-эстэтычныя выказванні князя, дэклараванне сваіх музычных поглядаў, а таксама ўспаміны аб уласнай творчай дзейнасці і музычным жыцці свайго часу ў цэлым займаюць адносна невялікую частку яго велізарнай літаратурнай — гістарычнай, мемуарнай, эпістальнай — спадчыны.

Складаючы кнігу, мы ставілі перад сабой гэту максімальна поўнага дакументальнага збору і характарыстыкі ўсіх даступных на сённяшні дзень музычна-эстэтычных прац і выказванняў М. К. Агінскага разам з іх перакладам на беларускую мову і крытычным разглядам. Пры гэтым мы выкарыстоўваем як ужо апублікаваныя помнікі (альбо іх фрагменты), так і цэлы шэраг невядомых раней матэрыялаў, якія дагэтуль існавалі ў выглядзе рукапісаў. Для дасягнення пастаўленай задачы былі даследаваны многія архіўныя і бібліятэчныя зборы, у якіх захоўваюцца матэрыялы аб музычнай дзейнасці кампазітара:

- Расійскі дзяржаўны архіў старажытных актаў у Маскве (РГАДА, далей — маскоўскі архіў М. К. Агінскага);
- Нацыянальны гістарычны архіў Беларусі (НГАБ);
- Нацыянальная бібліятэка ў Варшаве (BN);
- Ягелонская бібліятэка ў Кракаве (BJ);
- Літоўскі дзяржаўны гістарычны архіў у Вільнюсе (LVIA);
- Расійская дзяржаўная бібліятэка ў Маскве (ФГБУ РГБ).

У выніку вывучэння дакументальных фондаў, прадстаўленых у названых сховішчах, было высветлена, што музычны свет Міхала Клеафаса Агінскага знаходзіць адлюстраванне ў самых розных тыпах архіўных крыніц: гэта і гісторыка-біяграфічныя працы, і ўспаміны музычна-эстэтычнай накіраванасці, і эпістальная спадчына. Усе

яны з'яўляюцца ўзаемадапаўняльнымі, разам складаючы вельмі рэльефны партрэт Агінскага-музыканта.

З усяго масіву даследаваных архіўных матэрыялаў можна вылучыць чатыры тыпы крыніц, якія ў той ці іншай ступені асвятляюць музычную дзейнасць Міхала Клеафаса. Першая і галоўная з іх, дзе знайшлі найбольш поўнае адлюстраванне музычны свет кампазітара і яго спецыфічнае стаўленне да музычнага мастацтва, безумоўна, «Лісты аб музыцы»⁹. Праца з'яўляецца каштоўнай крыніцай фактаграфічных даных па музычнай культуры канца XVIII — пачатку XIX ст. і ўнікальным прыкладам бачання гэтай эпохі вачыма музыканта-аматара.

Да нашых дзён дайшлі чатыры рукапісныя копіі-спісы «Лістоў...»: два з іх захоўваюцца ў маскоўскім архіве, адзін — у Ягелонскай бібліятэцы ў Кракаве і адзін — у кракаўскім прыватным зборы¹⁰ [14, с. 92–93; 250, 255]. Для беларускага перакладу і апрацоўвання крыніцы мы выкарыстоўвалі тры першыя з названых асобнікаў: дзякуючы іх параўнанню і супастаўленню нам удалося аднавіць некаторыя адсутныя фрагменты, а таксама зняць многія недакладнасці і спрэчныя пытанні, якія паўсталі пры першым поўным друку працы М. К. Агінскага ў 1956 г.

У цяперашняй публікацыі «Лістоў аб музыцы» на беларускай мове была ўпершыню зроблена спроба іх руплівага і ўважлівага каменціравання, неабходнасць якога асэнсоўваў і «завяшчаў» наступным пакаленням даследчыкаў творчасці кампазітара І. Бэлза [14, с. 98]. Без адпаведнага падыходу тэкст працы, якая ў пэўнай ступені носіць канспектыўны характар, для сучаснага чытага заставаўся б у вялікай ступені закрытым, а ў некаторых сваіх фрагментах мог бы ўспрымацца як пералік малазнаёмых і напам'янутых з'яў і імён тагачаснага музычнага свету. Сённяшняя ступень даступнасці інфармацыйных крыніц дазволіла максімальна поўна і глыбока раскрыць кола з'яў, згаданых Міхалам Клеафасам, і праз гэта на новай ступені ацаніць яго музычнае асяроддзе і мастацкі кругагляд.

Другім тыпам крыніц з'яўляюцца біяграфічныя працы М. К. Агінскага, якія ахопліваюць большую частку яго жыцця, але ў якіх князь пазіцыяніруе сябе перш за ўсё як палітык, удзельнік і ініцыятар грамадскіх і сацыяльных рэформ. Па-першае, гэта гісторыка-біяграфічная праца кампазітара «Ma biographie depuis mon enfance jusqu'en 1788, époque où commencent mes Mémoires» («Мая

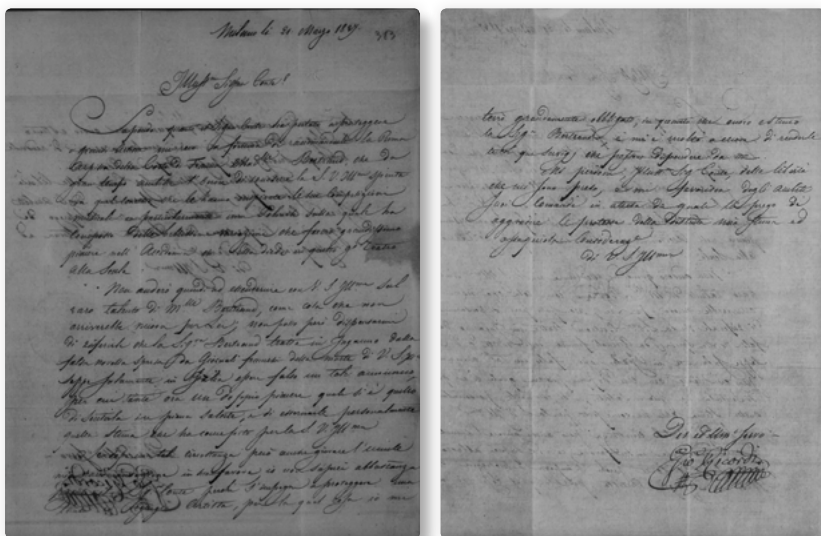
9 Поўная назва помніка: «Lettres sur la musique adressées par Mr le comte Michel Oginski à un de ses amis de Florence» («Лісты аб музыцы, адрасаваныя графам Міхалам Агінскім аднаму са сваіх фларэнтыйскіх сяброў»).

10 Існуюць звесткі аб магчымым існаванні і іншых рукапісных копій помніка, на што ўказваюць, у прыватнасці, польскае і французскае выданні «Слоўніка польскіх і славянскіх музыкантаў» В. Савінскага [178; 179].

біяграфія з дзяцінства па 1788 год, калі пачынаюцца мае “Мемуары”»). Доўгі час яна захоўвалася ў рукапісе ў маскоўскім архіве М. К. Агінскага і толькі ў 1998 г. была апублікавана ў беларускім часопісе «Спадчына» ў перакладзе Т. Кляшчонак і А. Рабцавай [1]. На жаль, даволі разгорнуты яе фрагмент, які дае каштоўную інфармацыю аб працэсе музычнай адукацыі князя і яго настаўніках музыкі, быў змешчаны са значнымі купюрамі. Другая з біяграфічных прац М. К. Агінскага — гэта, безумоўна, шырокавядомыя чатырохтомныя «Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais. Depuis 1788 jusqu'à la fin de 1815» («Мемуары аб Польшчы і паляках з 1788 і да канца 1815 года»). Найбольш даступныя, вядомыя і рэпрэзентатыўныя, «Мемуары» на працягу XIX–XXI стст. дачакаліся выданняў на французскай, нямецкай, польскай, літоўскай і (часткова) беларускай мовах [2; 3; 52; 145; 147; 153; 154;]. У гэтай працы аўтар свядома імкнецца выключыць свае музычныя ўражанні з канвы гісторыка-палітычных успамінаў. Тым не менш, рассяяныя па ўсіх чатырох тамах, музычныя эпізоды «Мемуараў» дадаюць істотныя штрыхі да творчай біяграфіі М. К. Агінскага: яны сведчаць і аб яго вялікай музычнай успрымальнасці (фрагменты аб дзяржаўных урачыстасцях 1791 і 1815 гг., аб спеве «*Ça ira*»), аб здольнасці параўнання і крытычнай ацэнкі музычных з’яў (фрагмент аб мастацкіх уражаннях у Парыжы ў 1809–1810 гг.), а таксама аб шчыльным перапляценні дыпламатычнай і музычнай ліній яго жыцця (фрагменты аб сустрэчы з Напалеонам Банапартам і аб перадачы партытуры оперы Ф. Паэра для Пецярбургскага двара)¹¹.

Трэцім, дагэтуль малавядомым тыпам крыніц нашага даследавання з’яўляецца аб’ёмная карэспандэнцыя М. К. Агінскага і яго сучаснікаў. Да сённяшняга часу ў працах У. Смаленскага, Г. Высоцкага, С. Верамейчыка і Р. Шмігальскітэ-Стукене была надрукавана ці разгледжана толькі невялікая яе частка, якая датычыцца пераважна сямейнага атачэння кампазітара [18; 66; 177; 202]. Для нашага ж выдання ўпершыню быў адабраны і перакладзены той раздзел перапіскі М. К. Агінскага, у якім агаворваецца ці закранаецца музычная тэматыка. Такім чынам, прадстаўленая ў кнізе карэспандэнцыя кампазітара ўяўляе сабой цалкам новы, невядомы пласт інфармацыі, раскрыццё якога толькі распачынаецца. Некаторая фрагментарнасць і спарадычнасць згадак пра музыку ў гэтых дакументах дае, тым не менш, пэўнае ўяўленне аб месцы і ролі музыкі ў свядомасці князя, у яго штодзённым жыцці.

11 У сваёй апошняй гісторыка-біяграфічнай працы «Назіранні за падзеямі, якія адбыліся ў Польшчы з канца лістапада 1830 г.», напісанай на самым схіле жыцця, ужо пасля завяршэння «Лістоў аб музыцы», М. К. Агінскі не закранае музычнай тэматыкі наогул. Праца гэтая, перакладзеная на беларускую мову В. Рамановіч, дагэтуль не апублікаваная.



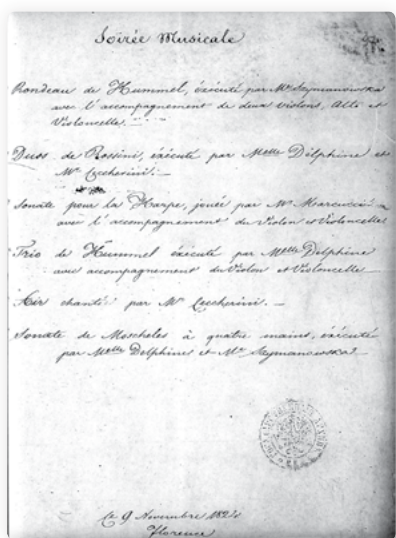
Рукапіс ліста Дж. Рыкордзі, заснавальніка вядомай італьянскай нотавыдаўнічай фірмы, да М. К. Агінскага ад 21 сакавіка 1827 г. (РГАДА, разр. XII, Д. № 300, арк. 383 – 383 абв.)

Карэспандэнцыю М. К. Агінскага з рознымі асобамі ўмоўна можна падзяліць на наступныя раздзелы:

- Лісты Марыі Мартэліні, Вірджыніі Арлоф і Гаэтана дэ Граса, далучаныя да рукапісаў «Лістоў аб музыцы» М. К. Агінскага з Расійскага дзяржаўнага архіва старажытных актаў у Маскве (РГАДА) у якасці рэцэнзій гэтай працы [255, арк. 1–6];
- Лісты М. К. Агінскага да розных асоб з двухтомнага рукапіснага збору «*Recueil de Lettres de Michel Oginski renfermant la partie descriptive de ses voyages en Hollande, en France, en Angleterre, en Russie, en Allemagne, en Italie, en Turquie etc. etc., et servant de complément à ses Mémoires sur la Pologne et les Polonais*» («Збор лістоў Міхала Агінскага, які змяшчае апісанні яго падарожжаў у Галандыю, Францыю, Англію, Расію, Германію, Італію, Турцыю і г. д. і які служыць дапаўненнем да яго Мемуараў аб Польшчы і паляках») [257];
- Прыватныя і афіцыйныя лісты М. К. Агінскага да розных асоб і арганізацый (Марыя Мартэліні, мадам Энэнс, Віленскі ўніверсітэт) [253];
- Лісты да М. К. Агінскага ад розных кампазітараў, выканаўцаў і аматараў музыкі (Марыя Шыmanoўская, Войцех Савінскі, П'ер Баё, Максіміян Ляйдэсдорф, Аліна Бертран, Пэдра Эскудэра, Сафія Шаберлехнэр, Марыя Мартэліні, Луіс Гардзіджані, Каміла Энэнс, Вірджынія Арлоф і інш.) [254].

Увесь прысвечаны музыцы аб'ёмны пласт карэспандэнцыі М. К. Агінскага, які ўпершыню друкуецца ў нашым выданні, паход-

зіць з Расійскага дзяржаўнага архіва старажытных актаў у Маскве. Як вядома, велізарны архіў кампазітара, які фарміраваўся на працягу ўсяго яго жыцця, быў упарадкаваны і сістэматызаваны ім у Фларэнцыі. Відавочна, што да гэтага перыяду належыць складанне і рэдагаванне двухтомнага «Збору лістоў...», два рукапісныя асобнікі якога дайшлі да нашых дзён. Да апошняга, фларэнтыйскага перыяду адносіцца і большасць змешчаных у нашым выданні прыватных лістоў князя і яго адрасатаў. Як уяўляецца, з перспектывы пражытага жыцця М. К. Агінскі ў апошнія гады ўсё болей асэнсоўваў каштоўнасць яго далучанасці да свету музыкі, дапамагаў музыкантам (М. Шыманоўская, Л. Рафанэлі) як у фінансавым, так і ў арганізацыйным плане.



Праграма музычнага вечара з удзелам Марыі Шыманоўскай, арганізаванага пры садзейнічанні М. К. Агінскага ў Фларэнцыі 9 лістапада 1824 г.

Нарэшце, чацвёртым тышам крыніц вывучэння музычнага жыцця М. К. Агінскага, які мы прапаноўваем чытачу, з'яўляюцца архіўныя дакументы, матэрыялы і артыкулы розных аўтараў у перыядычным друку. Сярод іх ёсць некаторыя архіўныя рарытэты, якія паходзяць з Нацыянальнага гістарычнага архіва Беларусі і Расійскага дзяржаўнага архіва старажытных актаў у Маскве:

- Рээстр кніг, эстампаў, інструментаў фізічных, музычных і нот, перададзеных М. К. Агінскім Маладзечанска-Вілейскай школе для карыстання навучэнцаў. 15 мая 1814 г. (фрагмент) [249];
- Праграма музычнага вечара з удзелам Марыі Шыманоўскай, Дэльфіны Комар, Фердынанда Чэкерыні і Фердынанда Маркучы, арганізаванага ў Фларэнцыі 9 лістапада 1824 г. [252, арк. 97].

Змяшчэнне іншых дакументаў у гэтым раздзеле заклікана рэканструяваць карціну музычнага побыту М. К. Агінскага і яго сям'і, якому сам кампазітар не надае належнай увагі ў сваіх музычных успамінах. Сярод такіх крыніц – фрагменты мемуараў сучаснікаў князя Генрыеты Блэндоўскай, Элізы дэ Рэке, Ёзэфа Франка, а таксама ўспаміны яго суайчыннікаў Міхала Ельскага і Канстанціна Тышкевіча. Дадзеныя матэрыялы дапаўняюцца эстэтычным водгукам на творчасць М. К. Агінскага вядомага нямецкага пісьменніка і кампазітара Э.-Т.-А. Гофмана, а таксама красамоўнай мастацкай рэфлексіяй Ф. Ліста з яго працы аб Ф. Шапэне.

Сацыякультурныя перадумовы музычнай дзейнасці і фарміравання музычных поглядаў М. К. Агінскага

Для аб'ектыўнай ацэнкі музычных поглядаў М. К. Агінскага, што знаходзяць адлюстраванне ў яго музычна-эстэтычных, біяграфічных працах і карэспандэнцыі, неабходна прыгледзецца да постаці кампазітара ў цэлым, улічваючы ўвесь комплекс сацыяльных, гістарычных, культурных, стылістычных каардынат, у якім праходзіла фарміраванне і развіццё мастацкай асобы князя.

Музычная дзейнасць і творчасць Міхала Клеафаса *a priori* належалі да сферы *музычнага амаатарства*, што ў пэўнай ступені абумовіла характар і ступень рэалізацыі кампазітара ў музычным мастацтве. У «Лістах аб музыцы», даючы выразны прыклад самаідэнтыфікацыі, Агінскі падкрэслівае, што чытач «звяртаецца зусім не да вучонага музыканта, а да аматара». Падобным чынам атаясамлівала аўтара паланэзаў і тагачаснае грамадства. Так, напрыклад, штодзённае музыцыраванне князя К. Тышкевіч называе «прыемнай забавай» [194, s. 82]. Згодна з сацыяльнымі нормамі часу, музыка, хоць і з'яўлялася важнай часткай жыцця Міхала Клеафаса, не магла быць асноўным відам яго дзейнасці. Сам князь у аўтабіяграфічных літаратурных творах неаднаразова сведчыць аб другасным месцы сваіх заняткаў музыкай, розныя формы якіх не становіліся для яго крыніцай матэрыяльных даходаў. Як слухна адзначае А. Залускі, Міхалу Клеафасу «ніколі не прыходзіла да галавы, нават калі ў яго былі цяжкасці з фінансамі... што ён можа зарабіць грошы дзякуючы сваім творам» [27, с. 155]. Такім чынам, з сацыяльнага пункту гледжання М. К. Агінскі з'яўляецца тыповым для сваёй эпохі *кампазітарам-аматарам высокага сацыяльнага паходжання*.

Прадстаўнік музычнай культуры арыстакратыі, Міхал Клеафас ярка і плённа праявіў сябе ў розных яе сферах.

Станаўленне асобы кампазітара адбывалася ў адпаведнасці з нормамі агульнай адукацыі знаці. Сістэма яго хатняга выхавання, тыповага для эліты, была заснавана на перадавых тагачасных метадыках, дзякуючы якім ён атрымаў не толькі шырокія тэарэтычныя веды па цэлым спектры навук, але і многія практычныя навыкі. У ліку прадметаў былі старажытная гісторыя і гісторыя Новага часу, геаграфія, арыфметыка, каліграфія, матэматыка, геаметрыя, батаніка, лацінская, французская, нямецкая і польская мовы і літаратуры, танцы, нумізматыка, дзяржаўнае кіраванне, палітэканомія, грамадскае права. У сферы ўвагі М. К. Агінскага таксама былі асновы алгебры, фізікі, садаводства, камерцыі, палітыкі кабінетаў Еўропы [1]. Пазней Міхал Клеафас пастаянна ўдасканалваў і пашыраў свае веды, стаўшы ў выніку адным з самых высокаадукаваных людзей

сваёй эпохі. Паводле ўласнай ініцыятывы ён вывучаў астраномію, у 1798 г. у Гамбургу наведваў курс хіміі [1, с. 92; 27, с. 35].

У працэсе музычнага выхавання М. К. Агінскі атрымаў добрую музычна-тэарэтычную базу. Мяркуючы па яго ўласных успамінах, ён не «заныдбоўваў правілы кампазіцыі і ў дзяцінстве прысвячаў дастатковую колькасць часу заняткам па генерал-басе і вывучэнню тэорыі музыкі» [255, арк. 8]. Асновы кампазітарскага пісьма Міхал Клеафас меў засвоіць пад кіраўніцтвам Ю. Казлоўскага — будучага кампазітара і дырэктара музыкі імператарскіх тэатраў Расіі, а таксама Ё. Вёльфля — прадстаўніка венскай класічнай школы, вучня Л. Моцарта і М. Гайдна, які, па ўсёй верагоднасці, сістэматызаваў музычныя веды князя і даў яму неабходныя базавыя навыкі для сачынення музыкі¹².

Будучы юнаком, і нават у сталым узросце, М. К. Агінскі пастаянна ўдасканальваў свае музычныя навыкі пад кіраўніцтвам знакамітых кампазітараў і майстроў-віртуозаў: Дж. Альберціні, П. Персікіні, М. Клеменці, Дж. Ярновіка, Ё. Вёльфля, Ж. Л. Адана, Дж. Б. Віёці, П. Баё, Ш. Ляфона, Л. Кампанэлі. Як вынікае з успамінаў М. К. Агінскага, ён досыць сур'ёзна ставіўся да заняткаў са славытымі майстрамі, што было натуральным у цікаўнага музыканта-аматара, прагнага пазнаёміцца з рознымі метадыкамі, школамі і выканальніцкімі стылямі. Дзякуючы знатнаму паходжанню, добрай матэрыяльнай забяспечанасці і элітарнаму асяроддзю Агінскі меў магчымасць сустрэч, заняткаў і сумеснага музіцыравання з самымі выдатнымі выканаўцамі свайго часу.

Разам з тым музычныя заняткі не займалі першаступеннага месца ў выхаванні Міхала Клеафаса. У «Маёй біяграфіі» ён адкрыта зазначаў, што музыка «ніколі не складала галоўнай часткі маёй адукацыі, але прыносіла мне шмат пяшчотнай асалоды» [256, арк. 148 адв.].

На ўсіх этапах сваёй дзейнасці М. К. Агінскі браў актыўны ўдзел у розных формах музычнага жыцця знаці. Яшчэ ў юнацтве пастаянна наведваў тэатральныя пастаноўкі, канцэрты, салонныя імпрэзы, што спрыяла фарміраванню вытанчанага музычнага густу кампазітара. Можна дапусціць, што вялікі ўплыў аказала на яго музычная культура Варшавы часоў Станіслава Аўгуста, а таксама магнацкіх рэзідэнцый Рэчы Паспалітай, якія ў 1770–1780-я гг. перажывалі свой найвышэйшы росквіт і рэпрэзентавалі высокі ўзровень еўрапейскага музычнага мастацтва.

Неад'емную частку побыту Міхала Клеафаса складала навед-

12 Т. Струмiла выказвае думку, што паглыбленыя ўрокі па кампазіцыі М. К. Агінскі мог браць у «якога-небудзь педантычнага (напэўна, венскага) на-стаўніка», тады як Ю. Казлоўскі «даў хлапчуку толькі самую нізкую ступень павсячэння ў таямніцы музычных ведаў» [184, с. 129].

ванне салонаў у розных краінах Еўропы, дзе ён сустракаўся з многімі знакамітымі музыкантамі і выконваў свае ўласныя творы. Так, напрыклад, у адным з салонаў ён меў магчымасць мімаходам бачыць В. А. Моцарта [255, арк. 65]. У Берліне Агінскі наведваў музычных ранішнікі А. Радзівіла [255, арк. 47 адв.]. У «Лістах аб музыцы» Міхал Клеафас згадвае, што на салонных сустрэчах быў вымушаны «ажно да сапраўднай стомленасці» іграць свой паланэз F-dur № 1 [255, арк. 11].

М. К. Агінскі сам неаднойчы выступаў ініцыятарам і арганізатарам салонных музычных сустрэч. Так, актыўную дзейнасць у гэтым напрамку кампазітар разгортвае падчас свайго знаходжання ў Фларэнцыі ў 1808–1809 гг. У «Лістах...» ён паведамляе, што ў Вялікую пятніцу ў складзе квартэта разам з музыкантамі Л. Кампанэлі, Дж. Б. Граньяні і Дж. Ларэнцы выканаў «Miserere» Н. Ёмэлі (салісты Сэнэзіна і Маньелі) [255, арк. 41]. Вядома, што музычныя сустрэчы з удзелам піяніста Ф. Рыса ладзіліся ў доме Міхала Клеафаса ў Пецярбургу ў 1812–1813 гг. [255, арк. 47 адв.].

Сям'я Агінскіх мела музычны салон і падчас свайго знаходжання ў Парыжы. Г. Блэндоўская, якая прысутнічала на сустрэчах на вул. Мірамесніль, 11, у сваіх мемуарах занатавала: «Графіня Агінская з мужам ладзілі ў сябе ў доме цудоўныя музычныя вечары. Яна была італьянкай, прыхільніцай талентаў і апякункай музыкантаў. Мноства іх там бывала. Маю ўвагу звярнуў на сябе Паэр, вядомы ў той час кампазітар, аўтар опер “Каміла”, “Арфей і Эўрыдыка” і іншых, сам ён цудоўна спяваў арыі-*buffa*, на скрыпцы іграў Род і іншыя... Сам спадар Агінскі ўдзельнічаў у выкананні квартэтаў. Імёнаў вяланчэлістаў я не памятаю, здаецца, быў Ромберг» [80, s. 103; Д. 2.1].

Вядомым цэнтрам арыстакратычнай культуры, грамадскіх падзей і салонных сустрэч становіцца маёнтак Міхала Клеафаса ў Залессі, што сярод сучаснікаў атрымаў назву «Паўночныя Афінны». У параўнанні з буйнымі магнацкімі рэзідэнцыямі XVIII ст. гэты шляхецкі асяродак быў больш камерным і сціплым: як слухна заўважае А. Залускі, «Залессе ніколі не губляла атмасферы інтымнасці» [27, с. 142]. Тым не менш інтэлектульнае і мастацкае жыццё сядзібы было вельмі насычаным. «Залессе стала адзіным ачагом нарад, новай крыніцай публічных навін; усе дзяржаўныя людзі, самыя вядомыя жыхары Кароны і Літвы, рушлівыя аб шчасці для краю, адзін за адным з'язджаліся ў Залессе, атачалі князя і, ветліва прынятыя пры ягоным двары, неаднойчы гасцілі па некалькі тыдняў», — адзначае К. Тышкевіч [194, s. 82]. Падчас такіх сустрэч госці абмяркоўвалі навіны, вялі палітычныя і навуковыя дыскусіі, музіцыравалі.

Надзвычай характэрным для Залесся было квартэтнае музіцыраванне, у якім, акрамя М. К. Агінскага, удзельнічалі прафесійныя музыканты. Як паведамляе Тышкевіч, гаспадар звычайна вёў партыю

першай скрыпкі, іспанскі скрыпач П. Эскудэра — другой, партыю віяланчэлі выконваў былы настаўнік музыкі гаспадара Ю. Казлоўскі. Інструментальная музыка змянялася вакальнай: у выкананні спевака і кампазітара Дж. Паліяні гучалі ўрыўкі з італьянскіх опер. Такім чынам, у жыцці залескай сядзібнай гасцёўні — тыповага ачага музычнай культуры беларускай знаці — удзельнічалі музыканты-аматары поруч з прафесійнымі спевакамі і выканаўцамі. Неад’емным складнікам побыту маёнтка было і хатняе музіцыраванне, якім ахвотна займаліся дачкі гаспадара Амелія і Эма [46, с. 17].

У залескі перыяд М. К. Агінскі, як і многія іншыя прадстаўнікі беларускіх родаў, пэўны час праводзіў у Вільні, дзе меў уласны палац. Паводле ўспамінаў і дакументаў эпохі, Міхал Клеафас уваходзіў у элітныя колы былой сталіцы: сярод яго знаёмых і калег згадваюцца А. Чартарыйскі, А. Тызенгаўз, К. Сулістроўскі, А. Прозар, Т. Ваўжэцкі, М. Ромэр, Т. Высагерд, С. Валовіч, Л. Плятэр, Д. Радзівіл [195]. Кампазітар браў вельмі актыўны ўдзел у грамадскім і культурным жыцці горада. Ён падтрымліваў цесныя сувязі з Віленскім універсітэтам, быў знаёмы з многімі яго выкладчыкамі, якія неаднойчы наведвалі Залессе. Захаваліся дакументальныя сведчанні аб кантактах кампазітара з рэктарам універсітэта — матэматыкам, філосафам і астраномам Я. Снядэцкім і яго братам, прафесарам хіміі і медыцыны А. Снядэцкім, прафесарам натуральнай гісторыі і батанікі С. Б. Юндзілам, прафесарам архітэктуры М. Шульцам, прафесарам медыцыны Ё. Франкам [194].

Адным з захапленняў М. К. Агінскага было калекцыяніраванне музычных каштоўнасцяў, тыповае для прадстаўнікоў заможных беларускіх родаў. Захаваліся пэўныя звесткі пра збіранне Міхалам Клеафасам як музычных інструментаў, так і нот. Пра сабраную ім калекцыю струнных інструментаў даводзіць І. Бэлза¹³ [9, с. 22]. Пяты раздзел «Лістоў аб музыцы...» сведчыць, што М. К. Агінскі быў добрым знаўцам інструментарыя свайго часу і мінулых эпох. Акрамя струнных, ён набываў і іншыя інструменты. Так, паводле інвентароў залескай сядзібы, у бібліятэцы на другім паверсе палаца, дзе звычайна збіраліся госці князя, стаяла венскае фартэпіяна з чырвонага дрэва [61, с. 10].

Па сведчанні Тышкевіча, у залескі перыяд кампазітар пастаянна выпісваў новыя ноты з-за мяжы, што дазваляе меркаваць аб наяўнасці ў яго музычнай бібліятэкі [194, с. 83]. Верагодна, у зборы М. К. Агінскага пераважала камерна-ансамблевая музыка, вялікім

13 Даследчык памылкова згадвае пра цудоўную скрыпку Страдзівары, якая з калекцыі М. К. Агінскага быццам бы перайшла да вядомага французскага віртуоза Ш. Ф. Ляфона. Гэты інструмент, пра які піша М. Ельскі, а таксама А. Цеханавецкі, на самай справе быў уласнасцю Міхала Казіміра Агінскага, слонімскага дзядзькі Міхала Клеафаса [64, с. 140; 116, № 22, с. 171].

аматарам і знаўцам якой ён быў, а таксама фартэпіянным і вакальным творам, распаўсюджвання ў практыцы салоннага і хатняга музыцыравання і неабходных для навучання музыцы дзяцей кампазітара.

На працягу ўсяго жыцця Агінскі быў пастаянным наведвальнікам оперных спектакляў і канцэртаў. Пра гэта сведчаць чацвёрты і пяты «Лісты аб музыцы», што ўяўляюць сабой велізарную галерэю партрэтаў знаёмых князю выканаўцаў і ўспамінаў аб іх выступленнях. Пра неверагодную насычанасць музычных уражанняў Міхала Клеафаса і яго глыбокую зацікаўленасць тэатральным мастацтвам гаворыць і вялікі спіс найлепшых, на яго думку, опер і іх аўтараў [255, арк. 35 – 36 адв.].

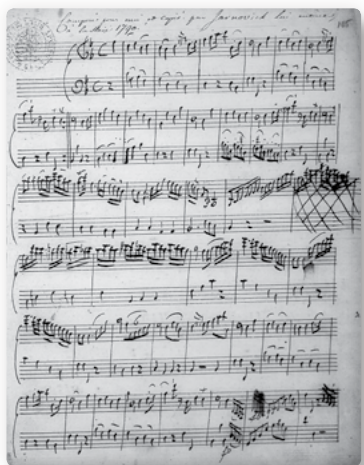
Тыповай для музычнай культуры арыстакратыі была і выканальніцкая дзейнасць М. К. Агінскага, які валодаў фартэпіяна і скрыпкай — інструментамі, распаўсюджанымі ў яго асяроддзі. Музыцыраванне вабіла кампазітара перш за ўсё як спосаб суадносін з іншымі людзьмі. У сваёй біяграфіі ён зазначае, што «ніколі не меў ні часу, ні цяжкіх іграцкіх адзін без суправаджэння» [1, с. 96].

Як красамоўна сведчыць сам Міхал Клеафас, яго заняткі музыкой насілі нерэгулярны характар: «...навучыўшыся ва ўзросце дваццаці гадоў іграць з ліста, я, бывала, на працягу многіх гадоў не дакранаўся да фартэпіяна і вяртаўся да яго час ад часу, але ненадоўга. А ў 1797 годзе канчаткова развітаўся з гэтым інструментам і падыходзіў да яго толькі зрэдку, калі ў мяне з'яўлялася фантазія ўзяць некалькі акордаў і сачыніць пару-другую музычных п'ес, якія звычайна мелі пэўны поспех» [1, с. 96]. І ўсё ж, нягледзячы на спарадычнасць такога музыцыравання, менавіта фартэпіяна, а не скрыпка стала асноўным інструментам для кампазітарскіх вопытаў М. К. Агінскага. Мяркуючы па фактурным абліччы яго фартэпіянных і камерна-вакальных твораў, можна зрабіць выснову аб адносна добрым, хоць і тэхнічна недасканалым валоданні інструментам, што было вельмі ўласцівым для музыкантаў-аматараў з колаў эліты.

Значна большую ўвагу М. К. Агінскі надаваў ігры на скрыпцы, якая была асноўным інструментам музыцыравання князя. «Найбольш мяне цікавіла скрыпка, хоць вучыўся я ігры на ёй у два прыёмы з інтэрвалам у дзесяць гадоў», — піша Міхал Клеафас ва ўспамінах [1, с. 96]. Перапынак у занятках быў выкліканы блізарукасцю князя, якая «перашкаджала чытаць ноты, не ўсаджваючы носа ў пюпітр, што ўскладняла карыстанне смычком» [255, арк. 55 адв.]. Вяртанне



Рукапіс мазуркі G-dur М. К. Агінскага (РГАДА, разр. XII, Д. № 304, ч. 18, арк. 110 адв.).



Аўтограф твора І. М. Ярноўіка.
Уверсе старонкі — подпіс рукою
М. К. Агінскага на французскай
мове: «Напісана для мяне і скапіра-
вана самім Ярноўікам у Гаазе ў 1790
г.» (РГАДА, разр. XII, Д. № 304, ч.
18, арк. 105 адв.)

да інструмента адбылося ў 1808 г. у Фларэнцыі дзякуючы Л. Кампанэлі, які параіў М. К. Агінскаму карыстацца акулерамі і навучыў яго нардзініеўскаму метаду выканання *adagio*.

Сучаснікі Міхала Клеафаса даволі высока ацэньвалі яго скрыпичную ігру. Так, К. Тышкевіч называе яго «вопытным музыкантам», які без падрыхтоўкі выдатна чытаў ноты з ліста [194, s. 83]. Беларускі кампазітар і віртуоз М. Ельскі даводзіць, што М. К. Агінскі быў «таленавітым скрыпачом», а яго ігра «як даносіць традыцыя, была настолькі поўнай прывабнасці і таленту, што ён неаднойчы выступаў як віртуоз публічна ў канцэртах»¹⁴ [116, № 22, s. 171].

Як і многія іншыя прадстаўнікі беларускай радавой знаці, М. К. Агінскі неаднойчы праяўляў сябе як мецэнат музычнага мастацтва, аказваючы падтрымку многім прафесійным выканаўцам. Так, у 1791–1792 гг. на службе ў князя быў венскі піяніст, кампазітар і імправізатар Ё. Вэльфль, які ўдзельнічаў у хатніх музычных імпрэзах, выступаў сола і даваў М. К. Агінскаму ўрокі фартэпіянай ігры і кампазіцыі [14, с. 35–36]. У залескі перыяд у Міхала Клеафаса працаваў іспанскі скрыпач П. Эскудэра, знаёмства з якім адбылося ў класе прафесара Парыжскай кансерваторыі П. Баё. З 1811 па 1822 г. з домам Агінскіх быў звязаны італьянскі спявак і кампазітар Дж. Паліяні, запрошаны для навучання музыцы дзяцей свайго апекуна, а таксама для ўдзелу ў хатнім музыцыраванні. Вядома, што да выезду ў Фларэнцыю Міхал Клеафас падтрымліваў і свайго былога настаўніка Ю. Казлоўскага.

Захаваліся сведчанні таго, што М. К. Агінскі ўдзельнічаў у збіранні сродкаў на асобных харытатыўных музычных імпрэзах. Так, паводле ўспамінаў Ё. Франка, падчас дабрачыннага канцэрта, што адбыўся ў Вільні 1 сакавіка 1807 г., князь вылучыў даволі значную суму (50 дукатаў) у даход Таварыства хатняй доктарскай дапамогі [107, т. 1, s. 200–201]. Вядомы і яшчэ адзін факт мецэнацкай дзейнасці кампазітара: прызначэнне Таварыству дабрачыннасці даходаў з продажу зборнікаў паланэзаў і рамансаў, выдадзеных ім у 1817 г. (паводле іншых звестак — у 1819 г.) у Вільні на ўласныя сродкі [255, арк. 16 адв.].

Як мецэнат М. К. Агінскі праявіў сябе і ў адносінах да маладзе-

14 Заснаваныя на пераказах іншых людзей і не пацверджаныя іншымі дакументамі ўспаміны М. Ельскага аб публічных выступленнях М. К. Агінскага, хутчэй за ўсё, не адпавядаюць рэчаіснасці.

чанскага шляхецкага павятовага вучылішча, пераведзенага па яго ініцыятыве з Бабруйска. У 1814 г. ён ахвяраваў гэтай установе вялікі збор кніг, нот і навучальнага інвентару, аб чым сведчаць яго ліст да Віленскага ўніверсітэта, які мы ўпершыню публікуем у нашай кнізе, а таксама захаваны «Рэстр кніг, эстампаў, інструментаў фізічных, музычных і нот» [249]. Бібліятэка, а таксама інструменты былі маёмасцю, якая перайшла да Міхала Клеафаса пасля смерці яго маладзечанскага дзядзькі, кухмістра вялікага літоўскага Ф. К. Агінскага (1742–1814), што пацвярджае дата складання рээстра — 15 мая 1814 г. У гэтым каштоўным дакуменце значацца восем невялікіх скрыпак са смыкамі і двума футараламі, тры старыя «басэтлі» (віяланчэлі), а таксама 12 духавых інструментаў — фаготаў, кларнетаў, валторнаў. Перададзены вучылішчу нотны збор уключаў рукапісныя і друкаваныя асобнікі свецкай і духоўнай музыкі. Першая была прадстаўлена вакальнымі і інструментальнымі творамі розных жанраў, сярод якіх арыі і дуэты, паланэзы, санаты, канцэртны для розных інструментаў, сімфоніі, серэнады, а таксама ўзоры камерна-ансамблевай музыкі — трыа, квартэты, квінтэты і секстэты. Рукапісныя асобнікі духоўнай музыкі ўключалі месы, нешпары і літаніі.

Як і многія іншыя прадстаўнікі яго асяроддзя, М. К. Агінскі неаднаразова выступаў у ролі арганізатара публічнага музычнага жыцця [142, s. 170]. Так, разам з Т. Ваўжэцкім і К. Сулістроўскім ён з’яўляўся аўтарам праекта літоўскага нацыянальнага тэатра, які захаваўся ў мемуарах Ё. Франка і які мы таксама прадстаўляем у нашым выданні [107, t. 2, s. 134–136]. У апошні, фларэнтыйскі перыяд жыцця кампазітар садзейнічаў арганізацыі шэрага канцэртаў М. Шыманоўскай, з якой князя лучыла цёплая, сяброўская карэспандэнцыя [14, с. 112; 254, арк. 329 — 337 адв., 339–344, 349].

Плённы па самарэалізацыі ў музычным мастацтве, М. К. Агінскі з’яўляецца і аўтарам музычна-эстэтычнай працы «Лісты аб музыцы» (1828), якая, як каштоўнае люстэрка М. К. Агінскага-музыканта, вывяляе прыроду музычнай творчасці кампазітара, кола яго інтарэсаў, адлюстроўвае шырокую панараму музычнага жыцця розных краін свету і культуры арыстакратыі. Па трапнай заўвазе Т. Струмілы, гэтая праца кампазітара з’яўляецца «падрахункам яго мастацкай дзейнасці, падвядзеннем вынікаў і галоўным вызнаннем веры з эстэтычнага пункту погляду» [184, s. 127].

У цэлым музычная дзейнасць М. К. Агінскага, не з’яўляючыся асноўным відам яго самарэалізацыі, знайшла плённае праяўленне ў розных відах музычнай практыкі: грунтоўнай музычнай адукацыі і занятках са славутымі музыкантамі, наведванні оперных спектакляў і канцэртаў, мецэнацтве, удзеле ў салонным і хатнім музыцыраванні, калекцыяніраванні нот і музычных інструментаў, арганізацыі музычнага жыцця і стварэнні хатняга квартэта, сачыненні музыкі і

напісанні музычна-эстэтычных прац. Падобнае раскрыццё ўласнага творчага патэнцыялу выдатнага прадстаўніка сацыяльнай эліты з'яўляецца па-свойму ўнікальнай з'явай, якую можна супаставіць толькі з адзінкавымі прыкладамі такога роду (напрыклад, А. Радзівіл, М. Вяльгорскі). І хоць творчыя зацікаўленасці еўрапейскай знаці і прадстаўнікоў перадавых мяшчанскіх музычных колаў сталі разыходзіцца з прычыны агульнай дэмакратызацыі музычнай культуры ў 1820-х гг., плён творчай дзейнасці М. К. Агінскага, яе ацэнка на працягу наступных стагоддзяў выразна сведчаць аб становачым ролі кампазітара ў дачыненні як да айчынай у шырокім сэнсе слова культуры, так і для еўрапейскага музычнага жыцця наогул.

*А*гульная характарыстыка «Лістоў аб музыцы» і музычных
выказванняў **М. К. Агінскага** ў яго аўтабіяграфічных працах і
карэспандэнцыі

Паколькі музыка адыгрывала ў штодзённым жыцці М. К. Агінскага — князя, палітыка і грамадскага дзеяча — выразна другарадную ролю, яго музычна-эстэтычныя погляды не маглі і не павінны былі «адліцца» ў форму закончанага трактата аб музыцы альбо дыдактычнай працы, аўтарамі якіх звычайна выступалі вучоныя альбо прафесійныя музыканты. Яго музычныя ўражанні, а таксама меркаванні аб музычным мастацтве натуральна знаходзілі ўвасабленне ў рознага роду ўспамінах і карэспандэнцыі, якія з уласцівымі ім лёгкасцю і непасрэднасцю выказвання адлюстроўвалі музычнае жыццё велікасвецкіх аматараў. Варта, разам з тым, і не заніжаць ролі музычнага мастацтва ў біяграфіі аўтара паланэзаў: было яно мовай сэрца і пачуццяў, з дапамогай якой М. К. Агінскі не без таленту раскрываў уласную творчую асобу, малюючы сваю неспакойную і адначасова вельмі чулівую і далікатную ў праявах пачуццяў эпоху. Да таго ж князь быў надзіва заўзятым меляманам, а яго інтэнсіўнае напачатку палітычнае жыццё і немалыя сродкі дазвалялі наведаць многія вядучыя тэатры свету, слухаць выдатнейшых віртуозаў сваёй эпохі і нават мець гонар называцца вучнем многіх з іх. Усё гэта не магло не зафіксавацца на старонках аўтабіяграфічных прац і эпістэлярыя князя, які быў дакладным і руслівым летапісцам свайго часу. Разнастайны і шматколерны музычны свет Агінскага робіць яго ўспаміны неверагодна багатай крыніцай інфармацыі аб яго мастацкай эпосе.

«Лісты аб музыцы» М. К. Агінскага — адзіная праца кампазітара, цалкам прысвечаная музычнаму мастацтву. Яна з'яўляецца каштоўнай крыніцай ведаў аб жыццёвым і творчым шляху Міхала Клеафаса, яго мастацкіх густах і перавагах, змяшчаючы, разам з тым шматлікія і разнастайныя звесткі пра кампазітараў і выканаўцаў яго эпохі, музычнае жыццё розных краін і народаў. Усё гэта

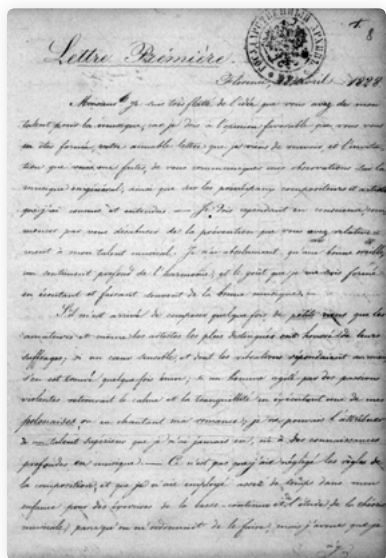
робіць «Лісты...» унікальным помнікам, надзвычай нетыповым для прадстаўніка магнатаў асяроддзя.

Факт неапублікавання закончанага рукапісу «Лістоў аб музыцы» ў друку ў свой час спарадзіў думку аб уласна асабістым характары помніка, якую, у прыватнасці, выказвае ў сваім артыкуле У. Позняк¹⁵ [162, № 3, s. 35]. Дадзенае меркаванне, відавочна, не з’яўляецца слушным, што адзначаў у сваёй працы ўжо Т. Струміла [151, s. 14]. Аб адкрытым характары і нават палемічнасці працы М. К. Агінскага выразна гавораць хаця б **лісты** яго знаёмых (М. Мартэліні, В. Арлоф, Г. дэ Грас), **прыкладзеныя ў якасці водгук** да яе рукапісных асобнікаў з архіва М. К. Агінскага ў Маскве. Як вынікае з гэтых дакументаў, ужо ў 1828 г. князь перадаваў ці дасылаў рукапіс «Лістоў...» для азнаямлення і атрымання крытычных заўваг. Пры гэтым «рэцэнзіі» М. Мартэліні і В. Арлоф сведчаць аб вельмі цёплых сяброўскіх стасунках з Агінскім, якія не дапускалі выказвання якіх бы то ні было палемічных альбо крытычных думак. Затое водгук Г. дэ Граса, які носіць больш афіцыйны і дыскусійны характар, гаворыць пра тое, што аўтар «Лістоў...», прадстаўляючы сваю працу менш блізкай асобе¹⁶, хацеў, такім чынам, атрымаць аб’ектыўны, бестаронні водгук на яе. Разам з тым М. К. Агінскі не крывіў душой, калі пісаў, што «Лісты аб музыцы» ствараліся для невялікага кола сяброў, якія «з’яўляюцца сапраўднымі аматарамі музыкі» [151, s. 29; 250, арк. 2]. Можна меркаваць, што ён сапраўды ніколі не лічыў свае музычныя погляды вартымі апублікавання ў друку, заўжды ўсведамляючы дзюдааднасць свайго месца ў музычным жыцці эпохі.

Такім чынам, праца была напісана з разлікам на распаўсюджанне, што пацвярджае і наяўнасць некалькіх яе рукапісных копіяў. Разам з тым, нягледзячы на магчымасць іх публікацыі (незадоўга да заканчэння працы, у 1826–1827 гг., выйшлі з друку «Мемуары»), М. К. Агінскі пакідае іх у рукапісе. Прычынай гэтага, па-першае, была, магчыма, апаска публічнага выказвання некаторых крытычных заўваг пра музычных куміраў той эпохі — Н. Паганіні, Дж. Расіні, А. Каталані і інш., што магло б выклікаць рэзкую рэакцыю і асуджэнне грамадскасці. Па-другое, аўтар досыць часта змяшчае ў працы факты прыватнага жыцця музыкантаў, выкрывае прыкрыя недахопы ў іх выканальніцкай манеры (напрыклад, нясмеласць

15 Пры знаёмстве з архіўнымі зборамі кампазітара, вялікая частка якіх захоўваецца цяпер у Расійскім дзяржаўным архіве старажытных актаў у Маскве (РГАДА), складаецца ўражанне, што М. К. Агінскі ў пэўным сэнсе свядома «працаваў у стол», па ўсёй верагоднасці, спадзеючыся, што многія дакументы калі-небудзь будуць надрукаваны. Многія з матэрыялаў начыста перапісаныя яго сакратаром: магчыма, Агінскі меркаваў, што яны зацікавяць нашчадкаў, а быць можа, і больш шырокае кола яго аднадумцаў.

16 У карэспандэнцыі М. К. Агінскага адсутнічаюць сляды якой-небудзь іншай перапіскі з Г. дэ Грасам.



Старонка рукапісу
«Лістоў аб музыцы» М. К. Агінскага
(РГАДА, разр. XII, Д. № 301, арк. 8)

скрыпачоў Л. Кампанэлі і Дж. Б. Паледра і г. д.). Па-трэцяе, прычынай адсутнасці публікацыі, магчыма, было ўсведамленне аўтарам даволі суб'ектыўнага характару і сціплых высноў сваёй працы, якая не магла заняць адпаведнага месца ў шэрагу трактатаў прафесійных музыкантаў.

«Лісты аб музыцы» маюць форму ўмоўнай, альбо фіктыўнай, карэспандэнцыі, шырока распаўсюджанай у XVIII–XIX стст. Сярод музычна-эстэтычных прац падобнага роду прыгадаем «Лісты аб французскай музыцы» Ж.-Ж. Русо (1753), «Лісты да аматара музыкі пра оперу сп. Глінкі “Іван Сусанін”» У. Ф. Адоеўскага (1836), «Лісты аб музыцы» А. Н. Сярова (1852), кнігу з аналагічнай назвай Ж.-Ф.-Э. Галеві (1860) і інш. Непасрэдна ж форма «Лістоў аб музыцы» М. К. Агінскага магла яму быць падказана працамі італьянскага музычнага пісьменніка і крытыка Джузэпэ Карпані, дзве цэнтральныя работы якога — біяграфіі Ё. Гайдна

і Дж. Расіні — пабудаваны як збор карэспандэнцыі з ўмоўным адрасатам [88; 89]. Прынамсі, з другой з гэтых прац М. К. Агінскі быў добра знаёмы, паколькі змяшчае цытаты з яе ў сваіх «Лістах...».

У названых працах адрасацыя лістоў уяўным асобам вяла да ўвядзення ў тэкст зваротных і размоўных формаў. Манера непасрэднага выказвання дазваляла з большай свабодай раскрыць уласныя, суб'ектыўныя погляды аўтараў, аблягчала выкладанне сур'ёзных праблем і палемічных выпadaў, робячы разважанні больш прывабнымі і даступнымі для чытача. Усё гэта ў роўнай ступені адносіцца і да «Лістоў...» М. К. Агінскага, свабодная форма якіх спецыяльна дэкларуецца аўтарам. У прадмове да кнігі, звяртаючыся да ўмоўнага фларэнтыйскага сябра, ён падкрэслівае, што «рукапіс невялікі, а стыль лістоў немудрагелісты (як гэта і павінна быць у прыяцельскай карэспандэнцыі)» [151, s. 29; 250, арк. 2]. У цэнтры ўвагі аўтара знаходзіцца музычнае жыццё яго эпохі — канцэрты, спектаклі, музыка розных народаў Еўропы, а таксама вядомыя кампазітары і выканаўцы. Большая частка кнігі — гэта ўспаміны, апісанні сваіх уражанняў і тых музычных і «калямузычных» падзей, у якіх яму даводзілася ўдзельнічаць. Таму жанр «Лістоў...» М. К. Агінскага найбольш набліжаецца да *музычных мемуараў*, хоць і не вытрымліваецца аўтарам паслядоўна і да канца.

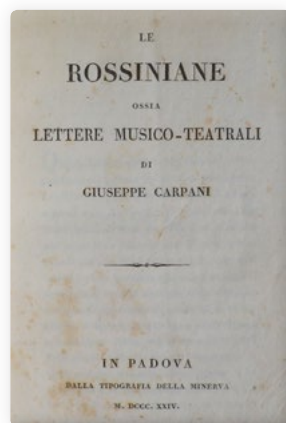
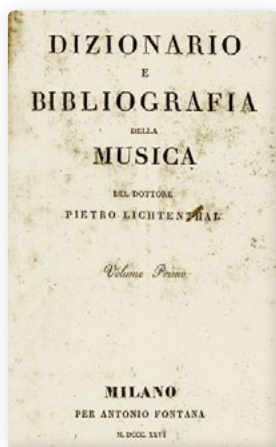
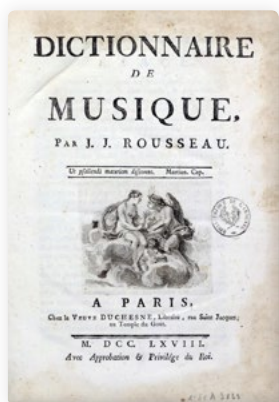
Уражанні ад сустрэч з народнай і прафесійнай музыкай розных краін, якія Агінскі атрымаў у сваіх шматлікіх падарожжах і якімі ахвотна дзеліцца з чытачом, часам надаюць «Лістам аб

музыцы» прыметы шырока распаўсюджанага ў літаратуры жанру падарожнага дзённіка, дакладней, музычных падарожных успамінаў, багата якіх з'явілася ў другой палове XVIII — першай палове XIX ст. Так, некаторыя эпізоды кнігі маюць агульныя рысы з нататкамі французскага падарожніка XVIII ст. Ж. Бушара, вядомымі «Дзённікамі падарожжа» англічаніна Ч. Бёрні (манера выкладання якіх адметная шматлікімі параўнаннямі і багаццем пазамузычных асацыяцый), а таксама музычнымі ўспамінамі К. Курпінскага і «Нататкамі з музычнага падарожжа» В. Кажынскага [6; 7; 122; 124].

З «Лістоў аб музыцы» можна меркаваць, што М. К. Агінскі досыць актыўна цікавіўся музычнай крытыкай, звяртаючыся як да аўтарытэтных і яшчэ актуальных для пачатку XIX ст. прац французскіх энцыклапедыстаў, так і да музычна-эстэтычных і музычна-бібліяграфічных навінак свайго часу. Так, напрыклад, разважаючы аб феномене папулярнасці музыкі Дж. Расіні, М. К. Агінскі спасылалася на выказванне Ж.-Ж. Русо аб прыярытэце мелодыі над гармоніяй у яго «Музычным слоўніку» [171, р. 458]. Згадваючы ў шэрагу оперных кампазітараў спевака Дж. Паліяні, які на працягу некалькіх гадоў быў звязаны з яго домам, М. К. Агінскі прыводзіць артыкул з выдадзенага ў Палерма ў 1815 г. «Гістарычна-крытычнага слоўніка музычных пісьменнікаў абата Джузэпэ Берціні» [79, р. 155].

Некалькі разоў М. К. Агінскі цытуе сучасныя яму крыніцы ананімна. Пры падрыхтоўцы дадзенай працы нам удалося высветліць аўтарства і месцазнаходжанне ўсіх фрагментаў з непазначаным паходжаннем. Так, напрыклад, урывак аб скрыпцы з V раздзела «Лістоў» быў узяты князем з «Музычнага слоўніка і бібліяграфіі музыкі» П'этра Ліхтэнцэля [130, р. 286–287], якога Агінскі прадстаўляе як «вучонага італьянскага музыканта» [255, арк. 51]. Таксама ўдалося высветліць, што фрагмент аб музыцы Дж. Расіні з IV раздзела «Лістоў» належыць пярэму італьянскага паэта, лібрэтыста і музычнага пісьменніка Дж. Карпані, аўтара артыкула «Вакол музыкі Дж. Расіні», змешчанага ў часопісе «Итальянская бібліятэка...» [88, р. 313]. Далей у гэтым самым раздзеле Агінскі, ужо неананімна, цытуе разгорнуты ўрывак Карпані пра Дж. Давіда-сына. Ён відавочна іранізіруе над тагачасным аўтарытэтам Карпані і палемізуе з ім, называючы пахвалу «настолькі кампетэнтнага знаўцы» ў адрас спевака «такой шумнай і такой высокай» [255, арк. 44].

«Лісты аб музыцы» складаюцца з пяці рознавялікіх аповедаў: першыя два М. К. Агінскі прысвячае ўласнай музычнай творчасці і раскрыццю яе аматарскай прыроды; у трэцім дзеліцца ведамі пра музыку ў старажытнасці і параўноўвае асаблівасці народнай музыкі розных краін; у чацвёртым і пятым разглядае эвалюцыю некаторых музычных інструментаў і адпостроўвае вакальнае і інструментальнае мастацтва Еўропы мяжы XVIII–XIX стст. У кожнай



Тагачасныя выданні – крыніцы цытат у «Лістах аб музыцы» М. К. Агінскага: «Музычны слоўнік» Ж.-Ж. Русо, «Музычны слоўнік і бібліяграфія музыкі» П. Ліхтэнтэля, «Расініяна, альбо Музычна-тэатральныя лісты» Дж. Карпані

частцы аўтар асвятляе шэраг праблем, у падыходзе да якіх у вялікай ступені раскрываецца аматарская прырода яго поглядаў, уласцівая прадстаўнікам арыстакратычнага асяроддзя. Згаданая асаблівасць выяўляецца і ў дачыненні кампазітара да ўласнай творчасці, і ў яго стаўленні да асобных сфер музычнага мастацтва.

У невялікай прадмове (яе змяшчае асобнік, прысвечаны дачцы Амеліі) М. К. Агінскі адзначае асабісты характар «Лістоў...», якія пісаў «з галавы, па памяці і паводле сваіх уласных перакананняў» [151, s. 29; 250, арк. 2]. Кампазітар яўна хацеў падкрэсліць незалежнасць сваіх думак і настроіў чытача на тое, што яны не заўсёды будуць супадаць з «поглядамі многіх аўтараў, якія толькі што абмяркоўвалі дадзеную тэму» [151, s. 29; 250, арк. 2]. Папярэджвае ён чытача і на конт традыцыяналізму сваіх поглядаў, кажучы, што не «даў спакусіць сябе модзе і сучаснаму густу, які на пэўны час апанаваў грамадскую думку» [151, s. 29; 250, арк. 2].

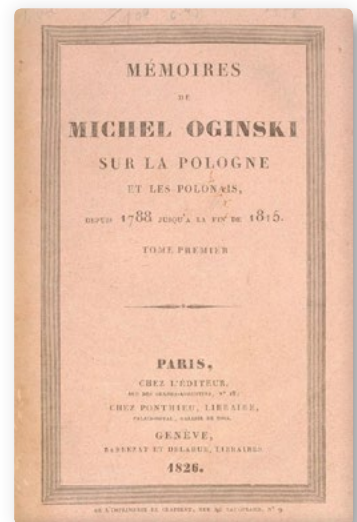
М. К. Агінскі не забывае клапаціцца пра тое, каб яго праца была лёгкай і прыемнай для чытання. Так, у гумарыстычнай форме ён прыгадвае распаўсюджаныя ў Еўропе падчас яго васьмігадовай эміграцыі чуткі пра заўчасную смерць. З-за недарэчных гісторый, якія кемлівыя выдаўцы выкарыстоўвалі для прыцягнення пакупнікоў, М. К. Агінскі трапляў у сапраўды анекдатычныя сітуацыі. Жавыя апісанні такіх выпадкаў пераконваюць чытача ў здольнасці аўтара быць надзвычай цікавым апавадальнікам і субяседнікам, аматарам пікантных свецкіх размоў.

Разуменню адносін М. К. Агінскага да музыкі шмат у чым дапамагае параўнанне «Лістоў аб музыцы» з яго «Мемуарамі». Жанр, форма, стыль і нават аб'ём гэтых помнікаў выяўляюць значную розніцу

ў стаўленні аўтара да асноўных для яго сфер дзейнасці і самарэалізацыі. «Мемуары» — ґрунтоўны дакумент свайго часу, у якім Агінскі ставіць мэту рознабакова асвятліць і асэнсаваць адну з пераломных эпох у гісторыі Еўропы, растлумачыць матывацыю сваіх учынкаў у забытаным клубку палітычных падзей. «Лісты аб музыцы» з’яўляюцца, па сутнасці, толькі зборам кароткіх апавяданняў (успамінаў, рэцэнзій, эстэтычных накідаў і г. д.) аўтара аб найбольш яркіх музычных уражаннях. Калі «Мемуары» выбудаваны з улікам храналогіі гістарычных падзей, то «Лісты...» з іх «імправізацыйнай» формай выкладання выразна адлюстроўваюць урыўкавасць і разрозненасць успамінаў і музычных ведаў кампазітара, адсутнасць паміж імі пэўнай сувязі і строгай логікі. Сур’ёзнасць і строгасць стылю «Мемуараў» кантрастуюць з лёгкасцю і апавядальнасцю музычных успамінаў: у іх даволі частых гумарыстычных адступленнях адчуваюцца пэўныя ноткі іроніі і нават скепсісу. Сам чатырохтомнік «Мемуараў» у параўнанні з адноснай лаканічнасцю «Лістоў...» сведчыць на карысць таго, што менавіта палітыка, а не музыка была галоўнай жыццёвай сферай дзейнасці аўтара гэтых прац.

Такім чынам, у «Мемуарах аб Польшчы і паляках» і «Лістах аб музыцы» перад намі паўстаюць розныя бакі адной асобы — палітыка-«прафесіянала» і музыканта-аматара. Вельмі паказальным фактам з’яўляецца і амаль поўная адсутнасць у «Мемуарах» згадак аўтара пра сваю музычную дзейнасць. Аднак калі больш уважліва прыгледзецца да «Лістоў...», можна прымеціць, што і ў іх гаворка вядзецца хутчэй не ад імя кампазітара і музыканта, а ад імя слухача, пастаяннага наведвальніка салонаў, канцэртаў і оперных тэатраў. Складаецца ўражанне, што аўтар працы — чалавек, які любіць музыку і ўважліва назірае за ходам музычнага жыцця, — усё ж да канца не ўсведамляе сябе прыналежным да музычнага свету. Тым не менш дакладнасць творчых і псіхалагічных характарыстык артыстаў сваёй эпохі, спробы вызначыць іх месца ў гісторыі сведчаць пра тое, што перад намі — тонкі знаўца музычнага мастацтва. Улічваючы вартасці асобы М. К. Агінскага, чалавека з вытанчаным густам, выдатным эстэтычным пачуццём, трапнымі ацэнкамі і меркаваннямі, тым больш відавочнай становіцца свядома аблегчаная падача матэрыялу «Лістоў аб музыцы». Высокі сацыяльны статус не дазволіў вядомаму дыпламату і дзяржаўнаму дзеячу свайго часу адступіць ад «правіл гульні»,

*Вокладка першага выдання «Мемуараў аб Польшчы і паляках»
М. К. Агінскага (Парыж–Жэнева, 1826)*



этыкету, што дыктаваліся яго сацыякультурным асяроддзем і эпохай у цэлым.

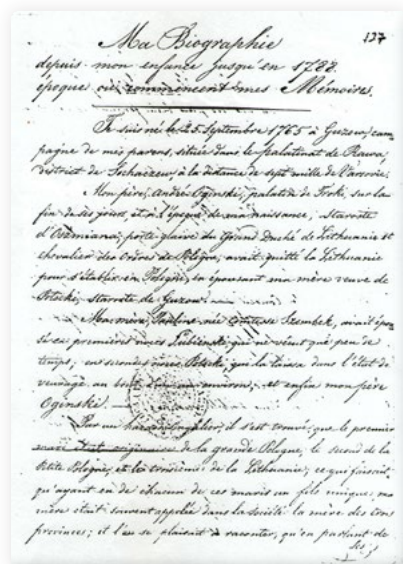
Як бачым, у тых ці іншых крыніцах М. К. Агінскі наўмысна адводзіць сваім музычным успамінам большую альбо меншую ролю. Так, у чатырохтомных «Мемуарах аб Польшчы і паляках», дзе ён пазіцыяніруе сябе выключна як гісторык, сведка гучных палітычных падзей, ён знарок пакідае амаль усе свае музычныя ўражанні «за кадрам». Іх «водгаласы» ўпісваюцца аўтарам у агульную карціну падзей толькі ў якасці дэталей для характарыстыкі таго альбо іншага эпізода. Так, напрыклад, выкананне гімна «*Te Deum*» упамінаецца М. К. Агінскім у апісанні прысягі Канстытуцыі 3 мая 1791 г. каралём Станіславам Аўгустам Панятоўскім і соймам Рэчы Паспалітай, а пазней — у фрагменце аб цырымоніі, прысвечанай аднаўленню Каралеўства Польскага, што адбылася 20 чэрвеня 1815 года ў Варшаве. «*Te Deum laudamus*» (B-dur) Дж. Паізіела прыгадваецца ў апаведзе аб цырымоніі святкавання першай гадавіны Канстытуцыі 3 мая ў касцёле Св. Крыжа ў Варшаве. Партытура оперы Ф. Паэра згадваецца ў сувязі з візітам да расійскага імператара Аляксандра II у красавіку 1811 г. Тым не менш нават «Мемуары» з іх мэтанакіраваным нівеліраваннем і выключэннем з'яў музычнага свету з канвы апавядання даюць нам каштоўныя дэталі да зразумення месца музыкі ў жыцці князя, а таксама і ўспрыяцця яго далучэння да яе свету тагачасным грамадствам. Красамоўнай у гэтым святле з'яўляецца фрагмент пра першую сустрэчу М. К. Агінскага з Напалеонам, якая адбылася ў салоне вядомага банкіра Лекутэ-дэ-Кантэлэ. З яе апісання ў «Мемуарах» выразна вынікае, што граф звярнуў на сябе ўвагу Банапарта менавіта як аўтар «Марша для легіёнаў», што дае нагоду да пазначэння праблемы сацыякультурнай самаідэнтыфікацыі Агінскага і ідэнтыфікацыі яго грамадствам.

De jure дзяржаўная, дыпламатычная і грамадская дзейнасць, адпаведная графскаму паходжанню Міхала Клеафаса, а таксама саслоўным нормам і рэаліям часу, безумоўна, стала асноўным кірункам яго самарэалізацыі. На працягу жыцця ён займаў высокія пасады дэпутата сойма, камісара Скарбовай камісіі Вялікага Княства, пасла ў Галандыі і, урэшце, сенатара і тайнага дарадцы ўрада Расійскай імперыі. Але трэба прызнаць, што *de facto* ужо тагачаснае грамадства нярэдка ўспрымала М. К. Агінскага скрозь прызму яго музыкі — як аўтара меланхалійных паланэзаў і рамансаў, якія вызначылі музычную аўру сваёй эпохі і ў пэўным сэнсе сталі сімваламі музычнага перадрамантызму. Варта адзначыць, што супярэчнасць паміж названымі *de jure* і *de facto*, паміж годным яго высокага паходжання грамадскім статусам і рэальным успрыняццем яго як аўтара шырокавядомых музычных твораў, несупадзенне жаданага і фактычнага, пераследавалі Агінскага пры жыцці. Ён,

бясспрэчна, імкнуўся прэзентавацца ў свеце як граф, палітык, дзяржаўны дзеяч, але быў вядомы перш за ўсё як аўтар бальных і салонных п'ес.

Як адзначалася, у сферу нашай увагі патрапіла і яшчэ адна гісторыка-біяграфічная праца М. К. Агінскага — «**Мая біяграфія з дзяцінства па 1788 год, калі пачынаюцца мае “Мемуары”**» [1; 256]. Цалкам прысвечаны пачаткам палітычнай кар'еры князя, гэты аўтабіяграфічны дакумент змяшчае досыць разгорнуты і вельмі інфарматыўна каштоўны фрагмент, у якім М. К. Агінскі гаворыць аб сваёй музычнай адукацыі. Толькі ў гэтым фрагменце ён паведамляе некаторыя істотныя дэталі, якія адсутнічаюць як у яго выніковай працы «Лісты аб музыцы», так і ў карэспандэнцыі. Той факт, што ў юнацтве князь браў урокі ў Джаакіна Альберціні і П'етра Персікіні — каралеўскіх капельмайстраў Рэчы Паспалітай, — дагэтуль не фігураваў ні ў адной манаграфіі альбо артыкуле, прысвечаных аўтару паланэзаў. У гэтай самай крыніцы Агінскі ўскосна намякае і на свае ўрокі з Муцыя Клеменці — вядомым італьянскім піяністам, які ў апошняй чвэрці XVIII ст. быў ключавой фігурай музычнага жыцця Лондана. Менавіта там, магчыма, малады пасол Рэчы Паспалітай у Галандыі і ўзяў некалькі ўрокаў у кампазітара, які на той час меў ужо вельмі высокае рэнаме ў музычным жыцці Вялікабрытаніі. Як вынікае з тэксту М. К. Агінскага, названыя кампазітары і віртуозы адыгралі ў музычнай адукацыі маладога князя не толькі ролю настаўнікаў ігры на фартэпіяна: ён таксама называе іх «настаўнікамі па кампазіцыі», што істотным чынам дапаўняе карціну фарміравання творчай постаці аўтара вядомых паланэзаў [256, арк. 149].

Нароўні з «Лістамі аб музыцы» і гісторыка-біяграфічнымі працамі М. К. Агінскага яго карэспандэнцыя з'яўляецца яшчэ адной надзвычай важнай крыніцай інфармацыі аб яго музычным свеце. У кнізе мы прадстаўляем два роды эпістальярных дакументаў: лісты М. К. Агінскага і лісты розных асоб з яго мастацкага атачэння. Апрацоўка гэтых дакументаў, якая з'яўляецца толькі пачаткам пошукаў і даследавання музычнай эпістальярнай спадчыны аўтара слыннага паланэза «Развітанне з Радзімай», дазволіла выявіць кола адрасатаў, з якімі князь абмяркоўваў музычную тэматыку, а таксама высветліць характар і кірунак гэтых абмеркаванняў. Як паказвае



Першая старонка рукапісу
«Мая біяграфія» М. К. Агінскага
(РГАДА, разр. XII, № 310)

аналіз крыніц, гэта не былі сфармуляваныя музычна-эстэтычныя разважанні, ані таксама дыскутаванне канкрэтных пытанняў, якія датычацца музычнай практыкі. Яны хутчэй уяўляюць сабой апісанні ўражанняў на тэму той ці іншай музычнай з’явы, будзь то выступленні оперных спевакоў, ігра аркестраў ці віртуозаў. У гэтым святле яны цалкам адпавядаюць аматарскаму характару музычнай дзейнасці князя.

Такім чынам, найбольшую каштоўнасць музычнай карэспандэнцыі М. К. Агінскага ўтварае, на наш погляд, яе факталагічная інфарматыўнасць, якая дае магчымасць непасрэднага «назірання» аб’ектаў мастацкай зацікаўленасці кампазітара, а таксама спасціжэння асаблівасцей яго выказванняў на музычныя тэмы. Так, карэспандэнцыя ў вялікай ступені пашырае і паглыбляе веды аб яго музычным жыцці, высвятляючы многія неведомыя дагэтуль факты, якія аўтар абмянае ў «Лістах аб музыцы». Напрыклад, з ліста ад 15 ліпеня 1796 г. мы даведваемся, што ў доме Міхала Клеафаса ў Канстанцінопалі кожную суботу збіраўся аматарскі аркестр з 15 чалавек, які пад кіраўніцтвам самога князя выконваў музыку Гайдна, Глюка і Грэтры. З ліста Камілы Энэс да М. К. Агінскага (месца і дата адсутнічаюць) можна зрабіць выснову, што ў апошнія гады жыцця князь займаўся педагагічнай дзейнасцю. Напэўна, гэтыя заняткі не мелі на мэце атрыманне сродкаў для жыцця: яны хутчэй былі формай пераказу ведаў і вопыту, што вынікалі з кантактаў кампазітара з мастацкім светам многіх культурных асяродкаў Еўропы і выдатнымі дзеячамі музычнага жыцця.

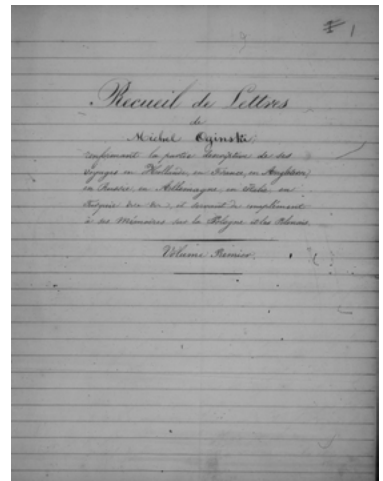
Паколькі карэспандэнцыі М. К. Агінскага ўласцівыя рысы спонтаннасці пры адсутнасці дэкларатыўнасці і мэтанакіраванага адбору матэрыялу, з яе мы можам атрымаць уяўленне аб рэальным месцы і ролі музыкі ў паўсядзённым жыцці Агінскага. Найбольш паказальным у гэтым плане выступае «Збор лістоў Міхала Агінскага, які змяшчае апісанні яго падарожжаў у Галандыю, Францыю, Англію, Расію, Германію, Італію, Турцыю і г. д. і г. д. і які служыць дапаўненнем да яго Мемуараў аб Польшчы і паляках», фрагменты якога ўпершыню друкуюцца ў нашым выданні [257]. Дадзеная крыніца знаходзіцца на памежжы жанраў эпістальнай спадчыны і гісторыка-біяграфічнай працы. Як паказвае аналіз «Збору лістоў», менавіта ён у вялікай ступені служыў асновай для напісання і «Мемуараў», і «Лістоў аб музыцы». І хоць у свой час гэтая праца знаходзілася ў полі зроку І. Бэлзы, а таксама братоў Анджэя і Іва Залускіх, аўтараў манаграфій і папулярных біяграфічных кніг, дагэтуль яна не была надрукавана.

«Збор лістоў...» складаецца з 83 рознавялікіх, але пераважна разгорнутых лістоў да розных асоб, з якімі М. К. Агінскі веў перапіску падчас сваёй дыпламатычнай службы ў Галандыі і Англіі, візіту

ў Пецярбург у 1793 г. і перыяду эміграцыі. Некаторыя з іх пазначаюцца князем альбо поўнымі імёнамі, альбо толькі ініцыяламі, шэраг з якіх застаецца нераспазнаным. У якасці адрасатаў выступаюць пераважна сваякі і блізкія знаёмыя Міхала Клеафаса, зусім не звязаныя з музычным светам: гэта гісторык Тадэвуш Чацкі, граф Міхал Вяльгорскі, першая жонка М. К. Агінскага Ізабэла Лясоцкая, яго сваячка Тэафіля Солтан, а таксама знакаміты настаўнік Жан Рале. Улічваючы сацыяльны статус гэтых людзей, а таксама іх «паходжанне» з пазамастацкага асяроддзя, музычныя ўражанні ў дадзеным помніку звычайна ўплываюцца ў апісанне вельмі стракатага калаўроту палітычных і грамадскіх падзей, сведкам якіх давялося быць Міхалу Клеафасу, а таксама ў яго падарожных нататкі. Тым не менш некаторыя фрагменты «Збору лістоў...» складаюць асобныя, прысвечаныя выключна музыцы закончаныя тэксты (напрыклад, ліст XXXIX да графа Міхала Вяльгорскага ў Вену з Падугі, датаваны 10 кастрычніка 1795 г.), альбо даволі разгорнутыя цэльныя ўручкі (ліст LVI аб турэцкай музыцы да Яна Вейгтыноўскага з Канстанцінопаля ад 15 ліпеня 1796 г.).

«Збор лістоў...» мае дакладна акрэсленыя храналагічныя межы: першы ліст датуецца 1790 г., апошні — 1800 г. Такім чынам, праца ахоплівае час палітычнай актыўнасці Міхала Клеафаса, калі музыцы, па яго ўласных словах, ён не мог надаваць дужа часу. І тым не менш, як вынікае з лістоў да розных асоб, кампазітар досыць рэгулярна дзяліўся сваімі назіраннямі аб тых ці іншых з’явах музычнай культуры розных краін, якія яму давялося зведаць. Некаторыя з гэтых назіранняў — успамін аб вечары ў Венецыі ў 1795 г. (ліст XXXIX да Міхала Вяльгорскага), анекдот аб музычных захапленнях султана Селіма III (ліст LVI да Яна Вейгтыноўскага), — амаль без змяненняў увайшлі ў якасці эпізодаў у «Лісты аб музыцы». У гэтым сэнсе «Збор лістоў...» утварае адну з найважнейшых крыніц, на якую М. К. Агінскі абапіраўся ў сваёй музычна-эстэтычнай працы. Яго эпізоды складаюць вельмі яркія, жывыя старонкі «Лістоў аб музыцы», уносячы ў іх рысы падарожных нататак ці нават мастацкай літаратуры.

Упершыню ў раздзеле «Эпістальная спадчына М. К. Агінскага і яго сучаснікаў» публікуюцца дзевяць лістоў Марыі Шыманаўскай, якія, без сумнення, уяўляюць сабой матэрыял высокай культуралагічнай каштоўнасці [254, арк. 329 — 337 адв., 339–344, 349]. З большас-



Тытульная старонка рукапісу «Збору лістоў Міхала Агінскага, які змяшчае апісанні яго падарожжаў у Галандыю, Францыю, Англію, Расію, Германію, Італію, Турцыю і г. д. і г. д. і які служыць дапаўненнем да яго Мемуараў аб Польшчы і паляках» (РГАДА, разр. XII, № 266)

цю гэтых лістоў у свой час быў добра знаёмы І. Бэлза, які паводле іх зместу ўзнаўляў карціну канцэртнага падарожжа піяністкі па Італіі ў сваіх манаграфіях «Марыя Шыманоўская» і «Царыца гукаў» [11; 17]. У дадзенай кнізе мы публікуем рэканструяваны тэкст усёй захаванай карэспандэнцыі Шыманоўскай да Агінскага, што дае магчымасць не толькі ўзнавіць і ўдакладніць шматлікія факты, якія тычацца перыяду яе турнэ па Еўропе, але таксама выявіць многія істотныя дэталі псіхалагічнага партрэта адной з першых у свеце прафесійных жанчын-піяністак.

Большасць, менавіта сем з дзевяці, лістоў Шыманоўскай да М. К. Агінскага паходзяць з часу еўрапейскіх гастроляў піяністкі пасля яе сустрэчы з аўтарам паланэзаў позняй восенню 1824 г. Гэтыя лісты, напісаныя па-французску з нешматлікімі кароткімі фразамі на польскай мове, былі дасланы піяністкай з Рыма, Неапаля, Мілана, Лондана і Парыжа. Яны раскрываюць цікавыя дэталі аб знаходжанні Шыманоўскай у гэтых і іншых гарадах, а таксама падрабязна акрэсліваюць кола яе італьянскіх і англійскіх апекуноў і знаёмых.

З лістоў Шыманоўскай — «Першай піяністкі іх вялікасці імператрыцы» — вынікаюць яе абсалютная індывідуальнасць да палітычных пытанняў, асабліва вострых пасля канчатковага падзелу Рэчы Паспалітай, і ўласцівы музыкантам-практыкам «здоровы розум» і скіраванасць выключна на ўласную творчасць. Так, напрыклад, як гэта відаць з лістоў, Шыманоўская была вымушана самастойна выконваць працу па арганізацыі ўласных канцэртаў, кажучы сучаснай мовай, займацца менеджментам сваёй музычнай дзейнасці. І трэба адзначыць, што рабіла гэта на высокім для свайго часу ўзроўні, дакладна вызначаючы асоб (Дж. Фэйн, М. Дзямідаў), патрэбных для развіцця яе кар’еры, з якімі яна вяла дзелавую перапіску. З руплівасцю і незвычайнай акуратнасцю піяністка амаль у кожным лісце да князя пералічвае і перадае словы павагі, развітання і г. д. асобам, з якімі яна сустракалася ў Італіі, верагодна, плануючы вярнуцца туды ізноў, каб працягнуць свае канцэртныя выступленні і серыі ўрокаў для заможных аматараў (графіня Буасі, Каміла Энэнс).

Праз радкі лістоў Шыманоўскай ускосна, але досыць акрэслена праступае таксама і характар М. К. Агінскага, выяўляецца яго апыкунчая роля ў адносінах да піяністкі. «Ніколі не забывайце мне Вашу сардэчную ўвагу да мяне, Вашы мудрыя сяброўскія парады», — пісала Шыманоўская кампазітару з Варшавы 8 лістапада 1826 г. [254, арк. 343 адв.]. У сваім лісце з Пецяrbурга піяністка называе сябе «падапечнай» князя [254, арк. 349].

Асаблівую каштоўнасць мае апошні ліст Шыманоўскай да М. К. Агінскага, напісаны ў Пецяrbургу 12 мая 1829 г. Ён уяўляе сабой рэкамендацыйны ліст для трыццацігадовага Адама Міцкевіча, які выязджаў са сваім сябрам Эдвардам Адынцом з Пецяrbурга ў

Італію. Глыбіня, давер і высокая ацэнка творчага чуцця Агінскага гучыць у фразе піяністкі ў адносінах да паэта: «...хто, калі не Вы, здольны ацаніць талент і адоранасць...» [254, арк. 349].

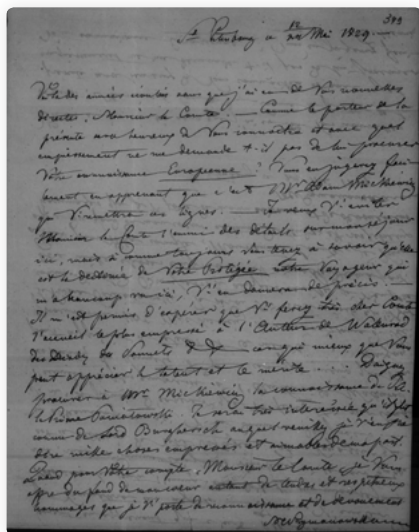
Тэму канцэртных падарожжаў Шыманаўскай у кнізе дапаўняюць яшчэ некалькі цікавых матэрыялаў. Найбольш каштоўным дакументам, захаваным у маскоўскім архіве кампазітара, з'яўляецца праграма камернага вечара з удзелам піяністкі, арганізаванага 9 лістапада 1824 г. [252, ч. 18, арк. 97]. На гэтым канцэрце таксама выступала будучая прыма салоннага свету Парыжа Дэльфіна Комар, якая ў наступным годзе стане славай Дэльфінай Патоцкай.

Інфармацыю аб канцэртных выступленнях Шыманаўскай у Італіі дапаўняе змешчаны ў кнізе ліст камандора Дуніна, якога М. К. Агінскі папрасіў апекаваць піяністку ў Рыме. З яго мы даведваемся, што Шыманаўскай удалося дамовіцца пра выступленне ў рымскім салоне мецэната і прадпрымальніка М. М. Дзімідава, аб якім яна пісала аўтару славных паланэзаў у лісце ад 14 снежня 1824 г.

Усе акрэсленыя крыніцы пры іх падрабязным разглядзе і параўнанні аказваюцца знітаванымі паміж сабой факталагічнымі данымі. Безумоўна, менавіта багатая карэспандэнцыя М. К. Агінскага стала падмуркам для напісання яго пазнейшых прац, як гісторыка-біяграфічных, так і мастацка-эстэтычных «Лістоў аб музыцы», дзе абагульняюцца музычныя веды князя, падсумоўваюцца яго музычныя ўражанні.

Ацэнка М. К. Агінскім сваіх творчых здольнасцей

У розных дакументах, прыналежных пярэму М. К. Агінскага, мы можам сустрэць узаемадапаўняльныя, але часам і прынцыпова розныя самаацэнкі творцы паланэзаў. Вялікую ролю ў іх форме адыгрываў, як падаецца, характар таго ці іншага дакумента, што дыктаваў ступень адкрытасці выказванняў, ці, наадварот, іх этыкетнага рэгламенту. У гэтым сэнсе больш праўдзівым сведчаннем, верагодна, з'яўляецца фрагмент з працы «Мая біяграфія...», не разлічаны на музычнае атачэнне князя. У ім Міхал Клеафас недвухсэнсоўна выказваецца аб тым, наколькі высока ён ацэньвае



Рукапіс апошняга ліста М. Шыманаўскай да М. К. Агінскага з Пецярбурга (12/24 мая 1829 г.)

ўласныя музычныя здольнасці, не забываючы пры гэтым аб'ектыўна акрэсліць і ступень іх рэалізацыі. У прыватнасці, ён не сумняваецца ў тым, што «мог бы стаць вядомым таленавітым музыкантам, калі б [яму] не перашкодзілі ў дзяцінстве [яго] вучоба, а пазней — службовыя абавязкі на карысць сваёй краіне» [256, арк. 149].

Самаацэнку свайго музычнага таленту, быць можа нават некалькі завышаную, кампазітар таксама падае, апісваючы заняткі з Ю. Казлоўскім, які, па меркаванні вучня, нават саступаў яму ў некаторых пазіцыях. У прыватнасці, залішне амбіцыйна гучыць выказванне Міхала Клеафаса аб тым, што ў яго «выявіліся шчаслівыя схільнасці і такія выразныя здольнасці да музыкі, што праз год [ён] меў больш спрытнасці ў пальцах, чым [яго] настаўнік, і з лёгкасцю іграў пасажы, якія той выконваў з цяжкасцю» [256, арк. 149].

У больш стрыманай манеры Агінскі стараецца акрэсліць уласныя музычныя здольнасці ў «Лістах аб музыцы». У першым, невялікім па аб'ёме раздзеле гэтай працы, які носіць уступны характар, у вельмі лаканічнай форме ён спрабуе вызначыць для чытача ступень сваёй адоранасці і раскрыць прыроду ўласнай музычнай дзейнасці. Ужо з першых радкоў аўтар паланэзаў імкнецца давесці, што думка пра яго талент з'яўляецца «памылковым перакананнем» [255, арк. 8]. Магчыма, азіраючыся на пройдзенае жыццё, Міхал Клеафас і ўкладаў у гэтыя словы долю шчырасці. Бо нават тады, калі ён і прызнаваў за сабой пэўныя музычныя здольнасці, дык усведамленне іх адносна сціплага ўвасаблення не давала яму права казаць пра іх уголас. Як чалавек адукаваны і добра знаёмы з еўрапейскай музычнай класікай, ён не мог не бачыць свайго месца сярод яе сапраўдных велічынь.

Падкрэсліваючы грунтоўнасць атрыманай у юнацтве музычнай адукацыі, узгадваючы заняткі па генерал-басе і тэорыі музыкі, Міхал Клеафас прызнаецца, што іх вывучэнне не прыйшлося яму даспадобы, і ён лічыў яго «нудным, цяжкім і ўтомным» [255, арк. 8]. Ён выразна аддае перавагу натхненню, спантаннасці і інтуітыўнасці творчасці, гаворыць пра тое, што ведання тэорыі і правіл кампазіцыі недастаткова для стварэння добрай музыкі. Свае думкі Агінскі пацвярджае ўласным прыкладам ігры ў шахматы, калі навуковае вывучэнне «забавы» прывяло яго да пагаршэння вынікаў.

Гаворачы пра неабходнасць для кампазітара «першасных музычных схільнасцей» і «натуральных здольнасцей» да музыкі, аўтар закранае праблему суадносін таленту і рамяства, якая актыўна дыскутавалася ў тагачасных інтэлектуальных колах. Яго выказванні на гэты конт пераклікаюцца з філасофскімі канцэпцыямі ідэалістычнага кірунку, у прыватнасці з шэлінгіянствам, паводле вучэння якога чалавек, надзелены дарам і інтуіцыяй, творыць, сам не ведаючы як.

Першы ліст змяшчае таксама цікавыя для чытача і каштоўныя для даследчыка звесткі аб творчым працэсе М. К. Агінскага, які адрозніваўся ад агульнапрынятых нормаў і правілаў працы кампазітараў-прафесіяналаў. Як вынікае з «Лістоў аб музыцы», п'есы Міхала Клеафаса былі выключна плёнам самарэалізацыі, а працэс стварэння і імправізацыі адрозніваўся натуральнасцю, вольнасцю і непрымусовасцю. Пачатковымі ж імпульсамі да творчасці выступалі ўнутраныя памкненні і неабходнасць музычнага ўвасаблення ўласных уражанняў.

Адмаўляючы сабе ў праве называцца прафесійным кампазітарам, аўтар тым самым падкрэслівае ўласную прыналежнасць да вышэйшага саслоўя. Менавіта таму ён імкнецца паказаць сваю асобу такім чынам, каб чытач убачыў у ёй перш за ўсё палітычнага і грамадскага дзеяча, які ў вольны ад дзяржаўных спраў час наведвае музычныя салоны і канцэртныя залы, імправізуе на фартэпіяна і піша музычныя творы.



Запіс рускай песні, зроблены Ю. Казлоўскім (аўтограф). Унізе — падпіс рукою М. К. Агінскага на французскай мове: «Дадзеная копія была зроблена Казлоўскім у Пецярбургу ў 1803 г. Баё аранжыраваў гэтую рускую мелодыю для квартэта, зрабіўшы вельмі прыгожыя варыяцыі для першай скрыпкі. Ён надрукаваў гэты твор і прысвяціў яго мне ў Парыжы ў 1811 г.» (РГАДА, разр. XII, Д. № 304, ч. 18, арк. 85)

Сціпласць, з якой М. К. Агінскі ў пачатку кнігі акрэслівае сябе як музыканта, уваходзіць у пэўную супярэчнасць і на старонках другога раздзела «Лістоў...». Міхал Клеафас відавочна цешыць сваё самалюбства падрабязным апісаннем хвалебных водгукаў і рушліва сабраных звестак, звязаных з папулярнасцю яго музыкі. Так, ён прыводзіць у тэксце надзвычай высокую ацэнку яго твораў лонданскім часопісам «The Harmonicon», дзе імя знаходзілася поруч з прозвішчамі трыццаці найвыдатнейшых кампазітараў, сярод якіх былі Гайдн, Моцарт, Бетховен, Чымароза, Расіні і інш. Кампазітар таксама распавядае пра свае сустрэчы з К. М. Вэберам і К. Курпінскім, прыводзіць іх пахвальныя выказванні пра яго творчасць.

Некаторыя выказванні аб уласным таленце сустракаем і на старонках карэспандэнцыі М. К. Агінскага. Так, напрыклад, кампазітар з вялікай сціпласцю характарызуе свае апошнія раманы, якія дасылаў сям'і Энэнс разам з лістом, напісаным у Фларэнцыі 19 ліпеня 1828 г.: «Гэта творы слабога таленту; яны нясуць на сабе адбітак майго настрою, абвостранага маркотай і, да таго ж, абцяжаранага ўзростам і хваробамі. Таму і маё натхненне бывае цяпер толькі засмучаным... Гэта ўжо лебядзіны спеў!» [253, арк. 6].

Як бачым, некаторая супярэчлівасць у выказваннях М. К. Агінскага на тэму ўласнага музычнага таленту вынікала, з аднаго боку, з асэнсавання сваіх выдатных музычных здольнасцей, якія ўвасобіліся ў яго папулярных музычных п'есах, і, з іншага боку, з усведамлення іх малой рэалізацыі па аб'ектыўных, перш за ўсё сацыяльных прычынах.

*А*длюстраванне ўласнай кампазітарскай творчасці і музычнай дзейнасці

Сваёй кампазітарскай творчасці М. К. Агінскі адводзіць даволі сціплае месца як на старонках «Лістоў аб музыцы», так і ў карэспандэнцыі і гісторыка-біяграфічных працах. Найбольш цэласны фрагмент аб ёй князь змяшчае ў другім раздзеле «Лістоў...». Аднак з усяго масіву творчай спадчыны толькі паланэз F-dur (№ 1), найбольш вядомы пры жыцці кампазітара, удастойваецца больш-менш разгорнутай характарыстыкі аўтара. На працягу ліста, старанна збіраючы факты папулярнасці паланэза, Міхал Клеафас прасочвае гісторыю твора ад моманту яго напісання ў 1792 г.: прыпамінае яго прызнанне ў Пецярбургу пры двары Кацярыны II, пералажэнні на розныя інструменты і аркестравыя склады, публікацыі ў вядучых музычных цэнтрах Еўропы — Вене, Берліне, Ляйпцыгу, Парыжы, Дрэздэне, Пецярбургу і г. д. Міхал Клеафас піша таксама пра асэнсаванне і прызнанне сучаснікамі сваёй рэформы паланэзаў, якія «дагэтуль у краіне служылі выключна як танцы свецкіх колаў» [255, арк. 10 адв.].

У адрозненне ад паланэза F-dur (№ 1), іншыя творы М. К. Агінскага згадваюцца ў «Лістах аб музыцы» толькі мімаходам, у сувязі з яркімі фактамі яго біяграфіі ці з публікацыямі. Так, моцным імпульсам для ўзнікнення некаторых твораў было касцюшкаўскае паўстанне 1794 г. і гады эміграцыі, калі з-пад пяра кампазітара выйшаў шэраг вайсковых і патрыятычных песень для ўзброенага ім атрада паўстанцаў, а таксама маршаў, у тым ліку ваенны марш для польскіх легіёнаў у Ламбардыі, напісаны ў 1797 г. [255, арк. 11 адв. — 12]. Што тычыцца асноўных жанраў творчасці М. К. Агінскага — паланэзаў і рамансаў, дык аўтар згадвае іх толькі ў агульным ключы ў сувязі з публікацыямі п'ес у Пецярбургу (пад

наглядам Ю. Казлоўскага), Вільні (дабрачынная публікацыя за ўласны кошт у 1817 г.), Дрэздэне (выдавецтва Інкermana) і Мілане (выдавецтва Рыкордзі). Клапочучыся аб даступнасці і цікавасці сваёй працы, больш увагі кампазітар удзяляе розным забаўным дэталям, звязаным з выхадам яго твораў у свет. Так, напрыклад, ён досыць падрабязна агаворвае памылкі ў друку, дапушчаныя пры выданні, яго пацяшае памылковае напісанне ўласнага прозвішча і г. д. У цені ўспамінаў кампазітара застаецца і самы буйны яго твор — аднаактовая опера «Зэліс і Валькур», прычынай чаму, верагодна, былі змены палітычных поглядаў і сімпатыі Міхала Клеафаса, а таксама ўсведамленне сціпласці яе мастацкай вартасці.

З нататак другога ліста можна зрабіць некаторыя высновы аб асаблівасцях творчага працэсу М. К. Агінскага. Так, ён згадвае свае імправізацыі на фартэпіяна пасля падаўлення паўстання 1794 г., калі з-пад яго пальцаў выходзілі «смутныя, жалівыя, часам гвалтоўныя, нібыта натхнёныя нейкім трызненнем гукі» [255, арк. 11 адв.]. Менавіта гэтыя «тэмы, фантазіі і мелодыі глыбока меланхалічныя», пазней былі пакладзены ім у аснову паланэзаў «у змрочным настроі», што з’явіліся ў гады эміграцыі (с-moll № 6 «Les adieux»/«Развітанне»/ і f-moll № 8) [255, арк. 11 адв.]. Такім чынам, для Агінскага неабходным складнікам працэсу стварэння было *самавыяўленне*, «пераплаўленне» ў гукі ўласных перажыванняў і пачуццяў. Заўважым, што такая непасрэднасць выказвання з’яўляецца адпаведнай творчасці арыстакратаў-аматараў, незалежных ад умоў музычнага рынку і заказу.

У цэлым можна канстатаваць, што згодна са стаўленнем да ўласнай музычнай дзейнасці, а таксама з аблегчаным жанрам умоўнай карэспандэнцыі ў «Лістах аб музыцы» М. К. Агінскі не дае паслядоўнай і ўсёахопнай характарыстыкі сваёй музычнай біяграфіі і кампазітарскай творчасці, а асвятляе іх найбольш яркія і цікавыя моманты. Разам з тым нават лаканічны і «мінімалізаваны» самім аўтарам матэрыял змяшчае многія факты і звесткі, якія з’яўляюцца ключавымі пры рэканструкцыі музычнага жыцця кампазітара, адначасна раскрываючы многія характэрныя рысы яго мастацка-псіхалагічнага аблічча.

*С*ПРОБЫ АСВЯТЛЕННЯ НЕКАТОРЫХ ПЫТАННЯЎ ГІСТОРЫІ МУЗЫКІ

На старонках трэцяга раздзела «Лістоў аб музыцы» М. К. Агінскі дзеліцца з чытачом сваімі ведамі па гісторыі музыкі. У кантэксте развіцця музычнай думкі таго часу зацікаўленасць князя названай тэмай можна назваць сімптаматычнай. Увага да музычна-гістарычнай праблематыкі ў канцы XVIII — пачатку XIX ст. была вялікай. Прыгадаем у гэтай сувязі працы Джавані Батыста Марціні (1757–1781),

Джона Хокінса (1776), Чарльза Бёрні (1776–1789), Ёгана Нікалауса Форкеля (1790–1801). У іх узняты многія пытанні, якія фігуруюць і ў «Лістах...» М. К. Агінскага. Тым не менш даследчыкі канца XVIII ст. асноўвалі свае працы ўжо на першакрыніцах і тым самым зрабілі якасны скачок у галіне музычна-гістарычнай навукі. М. К. Агінскі ж у аснову сваіх разважанняў кладзе біблейскія, легендарныя звесткі, што збліжае «Лісты аб музыцы» з трактатамі ранейшага часу, напрыклад Джазэфа Царліна (1558), Атаназіуса Кірхера (1650), Вольфганга Прынца (1690), Бурдэла-Банэ (1715).

Першая частка трэцяга ліста, якая па манеры выкладання нагадвае трактат, прысвечана разважанням аб музыцы ў далёкім мінулым. Яна ўяўляе сабой аматарскую як па форме, так і па змесце спробу напісання нарыса пра паходжанне музычнага мастацтва і народную музыку розных краін. У гэтым фрагменце акрэсліваецца паходжанне духавых і струнных інструментаў, адзначаецца, што музыка бярэ свой пачатак з пераймання шырокага дыяпазону гукаў няпэўнай вышыні (наследаванне спеву птушак, рыку жывёл і г. д.). Звесткі навуковага характару тут падаюцца побач з легендамі старажытнагрэчаскай міфалогіі, паданнямі Старога Запавету, урыўкамі паэтычных твораў Лукрэцыя і Вергілія. Аўтар згадвае Апалона, Арфея і Меркурыя з лірай, флейту Пана, арфу Давіда, зэфіраў, лясных муз і г. д. У гэтым жа раздзеле М. К. Агінскі піша пра фарміраванне ў старажытнасці пэўных родаў музыкі — пастухоўскай, сакральнай, ваеннай і танцавальнай. Пры гэтым ён спасылкаецца на айца Марціні, што сведчыць пра веданне аўтарам фундаментальнай трохтомнай «Гісторыі музыкі» («Storia della musica», 1757–1781) італьянскага тэарэтыка. Рупліва падабраныя звесткі пра паходжанне музыкі ўскосна дадаюць дэталі да партрэта аўтара — музыканта-аматара, для якога музычны свет быў прадметам не толькі захаплення, але і глыбокай зацікаўленасці і ўдумлівага вывучэння.

Такім чынам, у сваіх разважаннях М. К. Агінскі наследуе традыцыі прац па гісторыі музыкі XVII–XVIII стст., якія, як правіла, насілі характар кампіляцыі антычных літаратурных крыніц (Прэторыус, Прынц, Бантэмпі, Бурдэла-Банэ, Марціні і г. д.). Як справядліва заўважае музыказнаўца С. Гінзбург, большасць такіх кніг «уяўляла сабой механічнае нагрувашчванне звестак і фактаў, дзе важнае суседнічала з нікчэмнасцю, а рэчаіснае з выдуманым, прычым адзін аўтар паўтараў іншага, зусім не задумваючыся над праўдзівасцю і карыснасцю таго, што паведамляецца» [?, с. 3]. У тагачасных працах па гісторыі музыкі, як, зрэшты, і ў «Лістах...», асноўным аб'ектам увагі заставалася музыка старажытнага свету, у чым прасочваюцца ўплывы даследаванняў сярэднявечных універсітэтаў. Па ўсёй верагоднасці, М. К. Агінскі не быў знаёмы з чатырохтомнай «Усеагульнай гісторыяй музыкі» Ч. Бёрні («A General History of Music from

the Earliest Ages to the Present Period», 1776–1789). Як вядома, у сваёй грунтоўнай працы на аснове багатага фактаграфічнага матэрыялу старэйшы сучаснік Міхала Клеафаса ў 1770–1780-я гг. асвятліў музыку старажытнасці (т. I), музычнае мастацтва ў эпоху Сярэднявяхаў (т. II), царкоўную і камерную музыку ад XVI ст. (т. III), а таксама тэатральную музыку, у тым ліку оперу (т. IV).

*П*АЗВАЖАННІ М. К. АГІНСКАГА АБ НАРОДНАЙ МУЗЫЦЫ І НАЦЫЯНАЛЬНЫХ МУЗЫЧНЫХ ТРАДЫЦЫЯХ РОЗНЫХ КРАІН

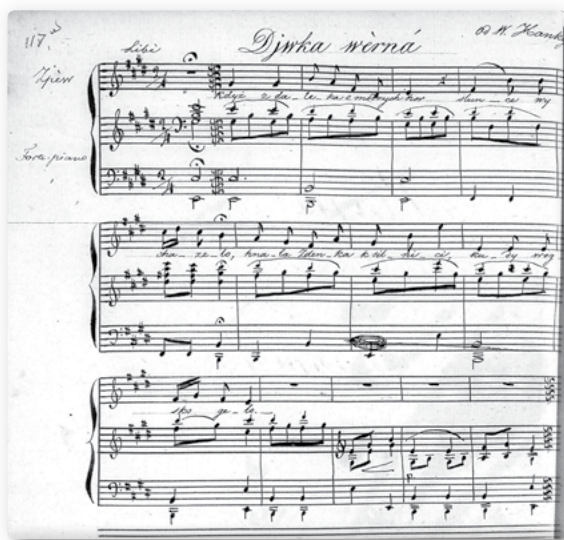
У канцы XVIII — XIX стст. музычны фальклор усё болей становіўся аб'ектам даследавання музыкантаў-тэарэтыкаў і аматараў. Вядома, напрыклад, што пасля заканчэння сваёй «Усеагульнай гісторыі музыкі» Ч. Бёрні працаваў над пятым, дадатковым томам, прысвечаным народнай музыцы.

М. К. Агінскі, жыццё якога прыпала на перыяд зацікаўленасці першых рамантыкаў народнай творчасцю, а таксама першых спроб вывучэння музычнага фальклору, у сваіх кампазітарскіх вопытах заставаўся пераважна ў межах жанравых і стылявых канонаў арыстакратычнага сентыменталізму. І тым не менш новыя тэндэнцыі ў літаратуры і музыцы, увага да жанравай і стылявой своеасаблівасці музыкі Рэчы Паспалітай і музыкі іншых народаў, безумоўна, мелі ўздзеянне на эстэтычныя арыенціры князя. Жанравыя дамінанты ў яго ўласнай творчасці паланэза і мазуркі, у некаторых узорах якіх ён недвухсэнсоўна выказвае свае сімпатыі да народных традыцый, знаходжанне ў яго архіўных зборах рукапісу рускай песні, запісанай Ю. Казлоўскім і апрацаванай П. Баё ў 1811 г., а таксама песень чэшскага кампазітара Ф. Кніжэ выразна сведчаць аб тым, што тэма музычнага фальклору не была яму чужой. Зацікаўленне названай тэмай М. К. Агінскі выяўляе і на старонках другой часткі трэцяга раздзела «Лістоў аб музыцы», прысвечанага як уласна народнай музыцы, так і нацыянальным традыцыям, у прыватнасці нацыянальным танцам.

Спрабуючы пэўным чынам акрэсліць прадмет сваёй увагі, М. К. Агінскі супастаўляе народную музыку з прафесійнай. У сваіх меркаваннях ён абавіраецца на ўласныя слыхавыя і эмацыянальныя ўражанні, адзначаючы, што народныя мелодыі «маюць, аднак, нейкае асаблівае адценне, якое дапамагае адрозніваць іх ад іншых кампазіцый, дзе мы заўважаем болей мастацкасці, чым непасрэднай натуральнасці» [255, арк. 22 адв.].

Аб'ектам зацікаўленасці аўтара становяцца песні і танцы розных народаў. Сярод іх досыць стракатае і маласістэмнае кола з'яў — швейцарскія, шатландскія і рускія песні, украінскія думкі і казачок, польска-ліцвінскія паланэз і мазурка, аўстра-нямецкія вальс, менуэт

і алеманда, італьянская баркарола. Усе гэтыя жанры М. К. Агінскі характарызуе па-рознаму. У адных выпадках спосаб выкладання звестак нагадвае стыль музычных трактатаў. Так, напрыклад, акрэсліваючы музыку паланэза, аўтар піша: «Яна іграецца на тры; не мае яна ні павольнасці менуэта, ні хуткасці вальса» [255, арк. 23]. Такія лаканічныя заўвагі аб танцавальных жанрах з вызначэннем іх характару і метра рабілі ў сваіх працах папярэднікі і сучаснікі М. К. Агінскага, сярод якіх Г. Муфат, І. Матэзон, М. Прэторыус, Ж.-Ж. Русо. У іншым месцы згадка пра пэўны жанр народнай музыкі служыць аўтару толькі нагодай для паэтычнага апісання асабістых эмоцый і пачуццяў, выкліканых музыкай. Такім, напрыклад, з'яўляецца паэтычны фрагмент аб венецыянскіх баркаролах, запазычаны з уласнага ліста да М. Вяльгорскага ад 10 кастрычніка 1795 г. («Збор лістоў...», XXXIX): «Усеўшыся ў гандолу, пры найпрыгажэйшым святле месяца, я загадаў плыць па Вялікім канале ў бок моста Рыальта. З усіх бакоў да майго слыху даносіліся спевы гандальераў; на мосце спявалі маладыя дзяўчаты. Як зачараваны, слухаў я баркаролы ў выкананні трох анёльскіх галасоў, якім туравалі вельмі добра дапасаваныя да іх галасы мужчынскія» [255, арк. 24 адв.]. На старонках трэцяга ліста Агінскі дае і ўласную характарыстыку рускіх песень.



Апрацоўка народнай песні «Верная дзяўчына»
чэшскага кампазітара Францішка Кніжэ
(РГАДА, разр. XII, № 304, ч. 18, арк. 117 адв.)

Паводле слоў кампазітара, яны «маюць у сабе штосьці кранальнае і тужлівае, што напаўняе са-
лодкай меланхоліяй, у той час калі рускія танцавальныя мелодыі і салдацкія песні вельмі шумныя, з вяселосцю, якую проста не сустранеш у іншых краінах» [255, арк. 22 адв.]. Некаторыя танцы, напрыклад фанданга, балеро, тарантэла і г. д., толькі пералічваюцца М. К. Агінскім. Складаецца ўражанне, што ў канцы раздзела (як, зрэшты, і ў некаторых іншых) ён проста стамляецца пісаць далей і акрэслівае кола сваіх ведаў, не раскрываючы яго.

Трэба адзначыць, што ў сферу ўвагі М. К. Агінскага трапляюць далёка не адназначныя ўзоры народнай музыкі. У адным выпадку гэта сапраўды аўтэнтычныя фальклорныя мелодыі (швейцарскія, расійскія, украінскія песні і танцы). У іншым — жанры, што пачалі самастойна развівацца ў прафесійнай творчасці і былі папулярнымі

ў той час (менуэт і вальс, паланэз і мазурка). Пра такія танцы аўтар разважае як наведвальнік баляў, тэатраў і музычных вечароў. Пры гэтым Агінскі, ментальна і культурна злучаны з XVIII ст., часта пазнае народную музыку не непасрэдна, а праз другасныя формы¹⁷.

З трэцяга ліста таксама вынікае, што М. К. Агінскі актыўна цікавіўся новымі матэрыяламі па музыцы розных народаў і праяўляў інтарэс да пазаяўрапейскіх, у тым ліку арыентальных музычных культур, аб чым сведчаць упамінанні пра мелодыі дзікіх народаў Канады, а таксама іракезаў, індусаў, кітайцаў, японцаў і гатэнтотаў [255, арк. 25]. Апошні раздзел ліста прысвечаны турэцкай музыцы, з якой Агінскі непасрэдна пазнаёміўся падчас сваёй тайнай дыпламатычнай місіі ў Стамбуле ў 1796 г. Спачатку аўтар дзеліцца сваімі ўражаннямі ад спева рулявых лодак і янычараў, які ацэньвае вельмі негатыўна. Станоўча ж з турэцкай музыкі ён успрымае толькі флейтавыя найгрышы дэрвішаў, у якіх ёсць «манатоннасць, але салодкая і гарманічная» [255, арк. 25 адв. — 26]. Раздзел завяршаецца анекдотам — гісторыяй з жыцця М. К. Агінскага ў Стамбуле, што пралівае святло на музычны густ турэцкага султана Селіма III. Аўтар прыводзіць адзіны ў яго працы музычны прыклад — занатаваную любімую мелодыю султана [255, арк. 27 адв.]. Раздзел пра турэцкую музыку цалкам напісаны ў выразна іранічным ключы, у чым прасочваюцца еўрапейскія традыцыі камічнага адлюстравання ўсходніх рэалій¹⁸.

Наяўнасць адмоўнай ацэнкі турэцкай музыкі сведчыць пра «маладосць» эстэтычных поглядаў М. К. Агінскага на народную творчасць. Аксеалагічны падыход да традыцыйных культур з’яўляецца ў дадзеным выпадку не столькі вынікам аналізу, колькі суб’ектыўным уражаннем аўтара, які не імкнецца зразумець прычыну і сутнасць з’явы, а глядзіць на яе выключна скрозь прызму еўрапейскай музычнай культуры. У фрагменце пра турэцкую музыку, якая падаецца яму атрыбутам варварскага свету, відавочная «закрытасць» яго слыху для іншакультурных традыцый.

Як бачым, на старонках трэцяга ліста М. К. Агінскі выступае не столькі даследчыкам народнай музыкі, колькі зацікаўленым аматарам, тонкім назіральнікам і «калекцыянерам», чые шматлікія падарожжы забяспечылі яму вялізны багаж непасрэдных уражанняў.

17 Гэта знаходзіць адлюстраванне і ў творчасці самога М. К. Агінскага. Так, мазуркі кампазітара, з усіх жанраў яго фартэпіянай творчасці найбольш набліжаны да фальклорных узораў, застаюцца тым не менш цалкам ужыткавай музыкай, пазбаўленай рыс аўтэнтызму, якія выразна вымалёўваюцца ўжо ў К. Курпінскага і будуць развіты і замацаваны Ф. Шапэнам.

18 Як мы бачылі раней, гэтыя традыцыі знайшлі багатае ўвасабленне ў арыентальных операх, у тым ліку ў «Заідзе» і «Выкраданні з сераля» В. А. Моцарта, а таксама оперы «Зеліда і Валькур, або Банапарт у Каіры» самога М. К. Агінскага.

Сацыяльны статус яшчэ не дазваляе арыстакратыі яго пакалення пачаць сур'ёзныя даследаванні ў галіне фальклору на аснове навуковых падыходаў, што будуць актыўна фарміравацца ў другой палове XIX ст. Зацікаўленасць Міхала Клеафаса пакуль не мае нічога агульнага і з цікавасцю рамантыкаў, якія імкнуліся да збірання скарбаў фальклору і праўдзівага ўвасаблення народна-нацыянальнага мастацкага стылю ва ўласнай творчасці. Такім чынам, успрыняцце і асэнсаванне народнай музыкі Агінскім у значнай ступені абумоўлены яго выхаваннем у традыцыях еўрапейскай музычнай культуры і поглядамі яго асяроддзя.

Нататкі трэцяга ліста не ўяўляюць сабой цэльнага нарыса, яны яднаюцца ў адзін стракаты кругабег, вельмі шырокі па сваіх храналагічных і геаграфічных параметрах. Аўтар не прытрымліваецца ні адзінай формы, ні адзінага стылю выказвання. У залежнасці ад прадмета разважання гэты раздзел працы набліжаецца то да трактата, то да падарожнага дзённіка, то нават да свецкага анекдота.

*А*зІранні М. К. Агінскага над оперным мастацтвам

У XVIII і XIX стст. опера складала вельмі істотную частку культурнага побыту як арыстакратыі, так і пазнейшай інтэлігенцыі. Сінтэзуючы слова, музыку, сцэнічную дзею, рух, жэст, нярэдка танец, яна выступала бадай што самым відовішчным, «мультымедыйным» мастацтвам свайго часу. Да оперы, якая доўгі час займала найвышэйшае месца ў іерархіі музычных жанраў, заўжды былі скіраваны творчыя памкненні, дапытлівыя позірк і мастацкія сімпатыі прадстаўнікоў самых розных краін, узростаў і сацыяльнага стану.

На працягу ўсяго жыцця М. К. Агінскі быў вялікім оперным меламанам, хоць як кампазітар-аматар пераважна выказваў сябе ў камернай музыцы — фартэпіянных п'есах і рамансах. Невыпадкова, што вакальнай, а дакладней, опернай музыцы свайго эпохі ён прысвячае чацвёрты раздзел сваіх «Лістоў...». Асноўная яго частка складаецца з двух раздзелаў: «Оперныя кампазітары» і «Спевакі». Першы з іх амаль цалкам прысвечаны Джаакіна Расіні, оперы якога ў 1820-я гг. карысталіся надзвычайнай папулярнасцю ў Еўропе. Бадай, адным з найбольш цікавых фрагментаў ліста з'яўляецца пачатак яго першага раздзела, у якім Агінскі закранае пытанні добрага густу, адноснасці прыгажосці і мастацкіх ідэалаў. Ён уздымае такія глыбокія праблемы, як складанасць вызначэння крытэрыяў аб'ектыўнай ацэнкі музыкі і множнасць яе разумення слухачамі, аналізуе ролю эмацыянальнага ўражання ў ацэнцы музычных твораў, а таксама залежнасць меркавання публікі ад густаў і адчування адзінак. Ва ўсіх гэтых разважаннях чытаецца разуменне аўтарам музыкі як мастацтва няўлоўнага, неспасціжнага, у чым ужо праглядаецца яе рамантычнае ўспрыняцце.

Аўтар акрэслівае панараму тагачасных супярэчлівых думак і крытычных выказванняў пра музыку Расіні, якога папракалі ў перавазе гармоніі над мелодыяй, паўторах, засілі літаўраў і трамбонаў у акампанеменце і г. д. Відавочна, што М. К. Агінскі не толькі пільна сачыў за прэм'ерамі твораў кампазітара, але цікавіўся крытыкай, аналізаваў розныя меркаванні, актыўна сачыў за музычнай думкай Еўропы. У сваіх поглядах ён стараецца зыходзіць ад аб'ектыўнага, а іменна ад факта ўсеагульнай папулярнасці расініеўскай музыкі, яе пранікнення і бытавання ў розных пластах музычнага мастацтва. І ў гэтым святле аўтар «Лістоў аб музыцы» аддае належную даніну таленту кампазітара, лёгкасці працэсу напісання музыкі, чароўнасці кантылен.

Найболей жа Агінскага цікавіць феномен неверагоднай славы Расіні: прызнаючы яе, Міхал Клеафас тым не менш прадбачыць яе недаўгавечнасць. Па трапным меркаванні князя, яна «аказалася занадта бліскучай і занадта хутка ўсталявалася, каб згодна з натуральным парадкам рэчаў магла ўтрымацца гэтаксама доўга, як слава многіх яго папярэднікаў» [255, арк. 33 адв. — 34]. І сапраўды, мінуў час, і рэпертуарнымі ў нашыя дні засталіся бадай што толькі «Севільскі цырульнік», «Атэла», «Папялушка» ды знакамітая ўверцюра з «Вільгельма Тэля». Прадракаючы аслабленне папулярнасці опер Расіні, М. К. Агінскі таксама пранікліва прадбачыць узыходжанне зоркі Джузэпэ Вердзі, якому на момант напісання «Лістоў...» было ўсяго 14 гадоў: «І калі знойдзецца іншы геній... які дазволіць заззяць спевакам і зробіць так, што чуваць іх будзе лепей, чым аркестр, які сёння хутчэй аглушае, чым чаруе слых, захапленне кампазіцыямі Расіні выйдзе з моды» [255, арк. 34].

Звяртаючы ўвагу на няўдалыя лібрэта опер Расіні, Міхал Клеафас уздымае тым самым праблему суадносін музыкі і слоў, што актыўна дыскутавалася напярэдадні рамантычнай эпохі. Ён разважае аб ідэальным супрацоўніцтве паэта (лібрэтыста) і кампазітара: «Я буду заўсёды прытрымлівацца думкі, што ў оперы вялікі талент паэта мусіць уплываць на геній творцы музыкі і несумненна дасць большы палёт яго ідэям» [255, арк. 33 адв.]. Прыведзенае выказванне з'яўляецца актуальным для эпохі, калі рэформа Глюка пачала пакрывацца ценом часу, а новая лібрэтная прадукцыя была досыць сціплай па сваіх мастацкіх якасцях. Крытычна ставячыся да тэкстаў расініеўскіх опер, кампазітар дае вельмі станоўчую ацэнку опернай драматургіі П. Метастазія — паэта, які, паводле ўспамінаў аўтара, часта наведваў дом яго бацькоў у Вене [255, арк. 34 адв.].

Абгрунтаўваючы свае погляды на музычнае мастацтва, кампазітар падкрэслівае, што «спазнаў і пачуў музычныя творы ўсіх найвядомейшых кампазітараў, якія прыдалі бляск XVIII стагоддзю, што быў сведкам пераваротаў, якія адбыліся ў музыцы, і што ў выніку



Рукапіс першай старонкі паланэза
М. К. Агінскага G-dur на тэму ары
«O cara tetogia» М. Э. Карафы з оперы
«Адэля з Лузіньяна» (РГАДА, разр. XII,
Д. № 304, ч. 19, арк. 9 адв.)

набыў звычку суджэння шляхам параўнан-
ня» [255, арк. 34 адв.]. У гэтым выказванні
М. К. Агінскі характарызуе сябе як тыповага
высокаадукаванага аматара — знаўцу музыч-
нага мастацтва, якіх было шмат сярод ары-
стакратаў. У канцы першага раздзела трэцяга
ліста ён прыводзіць вялікі спіс опер кампазіта-
раў розных школ, якія, на яго думку, з'яўляліся
найбольш годнымі ўзорамі гэтага жанру —
своеасаблівы «спіс меламана». Сярод іх — тво-
ры В. А. Моцарта, Дж. Паізіела, Д. Чымарозы,
Л. Керубіні, Г. Спанціні, К. М. Вэбера, Дж. Ме-
ербера, К. В. Глюка, А. Сальеры і інш. (усяго
36 прозвішчаў кампазітараў і 96 назваў опер,
за выключэннем опер Дж. Расіні, пра якія
М. К. Агінскі гаворыць асобна). «Спіс оперна-
га меламана» не толькі раскрывае перад намі
музычны густ аўтара «Лістоў аб музыцы», але
і дае ўяўленне пра шырокую панараму опер-
нага мастацтва канца XVIII — пачатку XIX ст.,
прадстаўленую рознымі накірункамі, нацыя-
нальнымі школамі і імёнамі.

У названым спісе адсутнічае імя Вінчэнца Беліні, аднак вядо-
ма, што ў свае апошнія гады жыцця М. К. Агінскі пазнаёміўся з
белініўскімі шэдэўрамі, пра што гаворыць, напрыклад, афіша опе-
ры «Чужаземка» («La straniera»), якая захавалася ў музычнай калек-
цыі маскоўскага архіва кампазітара. Мяркуючы па афішы, князь
слухаў гэтую оперу незадоўга да сваёй смерці, вясной 1833 года ў
тэатры della Pergola ў Фларэнцыі.

У другім раздзеле чацвёртага ліста — «Спевакі» — перад намі
паўстае галерэя партрэтаў як вядомых вакалістаў, так і напалову
забытых тагачасных зорак опернай сцэны. Сярод іх — сапрана А. Ка-
талані і Б. Банці, К. Банафіні і Ж. Грасіні, тэнары Н. Такінардзі і
К. Банольдзі, Дж. Давід і Г. Крывелі, а таксама Л. Маркезі і Г. Пак'я-
році, Дж. Крэшэнціні і Дж. Б. Вэлюці — сапраністы, апошніяе бліску-
чае пакаленне якіх паспеў застаць М. К. Агінскі. Тонкі і ўважлівы
слухач, ён імкнецца перадаць прыгажосць і непаўторнасць голасу
кожнага спевака, распавядае аб характарах і звычках артыстаў, дзя-
куючы чаму ў чытача фарміруецца досыць яркае ўражанне пра іх
творчыя асобы. У гэтым святле «Лісты аб музыцы» ўяўляюць сабой
найкаштоўнейшы помнік, на старонках якога «ажываюць» галасы
лепшых вакалістаў эпохі. Несумненную вартасць ліста складае і імк-
ненне аўтара неперадузята, з вялікай доляй крытычнага асэнсавання
паказаць сучаснае яму мастацкае жыццё.

У апошнім, пятым лісце, які мае назву «Пра інструментальную музыку», М. К. Агінскі апавядае пра развіццё музычных інструментаў, пра майстроў, што іх удасканалевалі, а таксама пра выканаўцаў свайго часу.

У цэнтры ўвагі кампазітара знаходзяцца чатыры інструменты, папулярныя ў сферы тагачаснага канцэртнага выканальніцтва і аматарскага музыцыравання, — фартэпіяна, арфа, скрыпка і віяланчэль. На старонках кнігі Міхал Клеафас выяўляе пэўную дасведчанасць у гісторыі развіцця музычнага інструментарыя. Так, гаворачы пра фартэпіяна, ён называе яго канструктараў Г. Зільбермана і А. Штайна, адзначае дасканаласць сучасных яму лонданскіх, венскіх і парызскіх інструментаў. Агінскага цікавяць і інструменты незвычайнай канструкцыі, такія, як пірамідальнае фартэпіяна, аркестрыён, а таксама інструмент, што запісваў гукі на доўгім паску нотнай паперы.

Досыць бегла аўтар піша пра творчасць М. Клеменці, Ё. Вельфля, Ж.-Л. Адама, Ф. Рыса, Ё. Піксіса, К. Т. Цойнера, Д. Штайбельта, Дж. Фільда і іншых вядомых піяністаў свайго часу. Цёплы тон і спагада пануе ў кароткім нарысе пра творчы лёс М. Шыманоўскай, асабістай знаёмай М. К. Агінскага.

У невялікім раздзеле пра арфу Міхал Клеафас згадвае многіх майстроў, якія спрычыніліся да развіцця гэтага інструмента. У паддзеных звестках адчуваецца апора на пэўныя пісьмовыя крыніцы. Аўтар называе і некаторых вядомых арфістаў, якіх ён меў магчымасць слухаць (Ж. Б. Кардон, М. Марэн, А. Бертранд, Ф. Маркучы) [255, арк. 49 адв. — 50 адв.].

У пачатку раздзела пра скрыпічнае мастацтва М. К. Агінскі складае гонар інструментам стараітальянскіх і старанямецкіх майстроў (Амаці, Гварнеры, Страдзівары, Альбанус, Штайнер). Досыць крытычна ён ставіцца да сучасных яму ўдасканаленняў скрыпак (напрыклад, да «скрыпкі-гітары») французскага майстра Ф. Шано, нягледзячы на тое, што ў 1818 г. яны атрымалі патэнт на вынаходніцтва аўтарытэтнай парызскай Акадэміі вытанчаных мастацтваў [255, арк. 51 адв.]. Выказваючы глыбокую пашану да скрыпкі, Агінскі сцвярджае, што яна не церпіць пасрэднасці і, таксама як В. А. Моцарт, лічыць яе душой аркестра [255, арк. 51]. У сваіх меркаваннях Міхал Клеафас відавочна з'яўляецца прыхільнікам старой мадэлі аркестра, застаючыся выразнікам густаў XVIII ст.

У параўнанні з нататкамі пра піяністаў ці арфістаў нарысы пра сучасных М. К. Агінскаму скрыпачоў адрозніваюцца большай разгорнутасцю і дэталізаванасцю. Уражвае само кола выдатных музыкантаў, якіх аўтар «Лістоў...» слухаў на публічных канцэртах ці му-

зычных вечарынах. Сярод іх — П. Род, Н. Паганіні, Ф. Ціц, А. Рола, Дж. Б. Паледра, Ф. Лібон, Р. Кройцэр і інш. Шмат з кім М. К. Агінскі быў знаёмы асабіста: у адных браў урокі скрыпічнай ігры (Дж. Ярновік, Дж. Б. Віёці, Л. Кампанэлі, П. Баё, Ш. Лафон), з іншымі музыцыраваў у складзе квартэта (К. Мёзэр, К. А. Зайдлер, Г. Эпінгер). Акрамя характарыстыкі творчай манеры скрыпачоў аўтар высвечвае найбольш яркія рысы іх асоб, распавядае пра цікавыя факты жыцця, не забываючы пры гэтым вызначыць ролю іх творчасці ў музычным мастацтве. Так, напрыклад, ён згадвае, што вядомы ў свой час скрыпач П. Баё быў надзвычай добрым і любімым усімі сем'янінам, таленавіты скрыпач-самавучка Дж. Ярновік меў слабасць да азартных гульняў, а Л. Кампанэлі «цягнеў нервовыя атакі і дрыжаў як ліст, калі яго прасілі сыграць аднаго ці весці партыю першай скрыпкі ў квартэце» [255, арк. 55 адв.].

У сваім імкненні да аб'ектыўнасці М. К. Агінскі часцей за ўсё ацэньвае таго ці іншага скрыпача неадназначна. Так, напрыклад, ён падкрэслівае, што «ніхто не з'яўляецца большым, чым ён, прыхільнікам Баё» [255, арк. 56 адв.], аднак дае сціплую ацэнку яго кампазітарскаму дару. Дыскусійны характар носяць і яго разважанні пра творчасць знакамітага віртуоза Н. Паганіні. Асоба і манера ігры віртуоза выклікалі ў Агінскага супярэчлівыя думкі і ўзнялі шэраг пытанняў, што датычыліся як выканальніцкіх, так і ўласна эстэтычных праблем. Высока ацэньваючы прыгожы гук інструмента, чысціню інтанацыі, бліскучую тэхніку, а таксама капрысы і квартэты Паганіні, М. К. Агінскі прызнае ў ім вялікага музыканта [255, арк. 59]. Разам з тым князь даволі крытычна выказваецца наконт аднастайнасці яго канцэртных праграм і перанасычанасці яго ігры гукавыяўленчымі прыёмамі — «перайманнем ціўкання птушак, гукамі флажалета, флейты і рога» [255, арк. 58 адв.]. Упэўнены ў аўтарытэце французскай класічнай школы, Міхал Клеафас адзначае, што «Баё, Род, Ляфон і многія іншыя скрыпачы здолелі б выканаць усе тыя фокусы, калі б папрактыкаваліся ў іх, як Паганіні; але нават тады яны б лічылі, што рабіць гэта ніжэй іх годнасці» [255, арк. 59]. Да таго ж у Агінскага застаецца ўражанне, што выступленні віртуоза маюць хутчэй камерцыйныя, а не мастацкія мэты, што Паганіні «дае канцэрты толькі дзеля таго, каб зарабіць грошы, не мае іншых памкненняў, чым сабраць шматлікую публіку, каб тая запаўняла партэр» [255, арк. 58 адв.]. У публічных канцэртах скрыпача М. К. Агінскаму спадабаліся толькі «Ваенная саната», некалькі мелодый на чацвёртай струне, а таксама «хвалючыя гукі, набліжаныя да чалавечага голасу» з «Малітвы Маісея»¹⁹ [255, арк. 58 адв.]. Як бачым, галоўнымі

19 «Малітва» («Preghiera») на тэму з оперы «Маісей» Дж. Расіні на адной струне (1818 ці 1819).

для аўтара паланэзаў застаюцца ў музыцы прыярытэты сентыменталізму і чулівасці — усё тое, што сапраўды кранае сэрца і душу. Тэхнічныя і выразныя сродкі новага рамантычнага накірунку, надзвычай шырокія для класіцысцкай эпохі, застаюцца для яго чужымі і непрымальнымі.

У шэрагу выдатных вяланчэлістаў — Ж.-М. Лямара, Ж.-П. Дзюпора, Б. Рамберга — М. К. Агінскі аддае пальму першынства графу М. Вяльгорскаму. Падкрэсліваючы грунтоўнасць ведання музыкі, бездакорную інтанацыю інструмента і тэхнічную свабоду вяланчэліста, ён спецыяльна ставіць акцэнт на яго аматарскім статусе. Разам з тым, як і ва ўласнай самаацэнцы ў «Маёй біяграфіі», Міхал Клеафас гіпатэтычна разглядае магчымасць прафесійнай дзейнасці музыканта: «Калі б ён прафесійна прысвяціў сябе свайму таленту, ён, несумненна, стаў бы адным з найвыдатнейшых артыстаў нашага часу» [255, арк. 62 адв.].

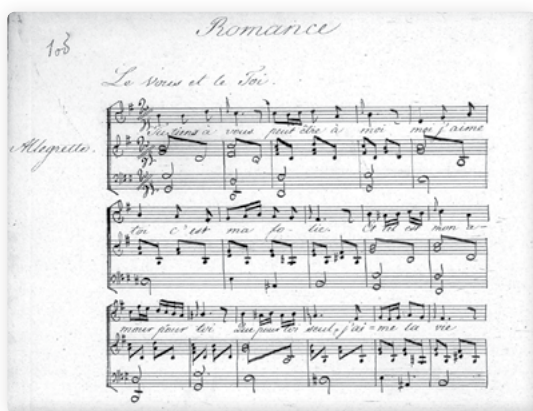
У ацэнцы ролі духавых, якія ў «Лістах...» падрабязна не разглядаюцца, М. К. Агінскі выказваецца ў вельмі кансерватыўным ключы, лічачы іх выключна «аксесуарамі вялікага аркестра» [255, арк. 63]. Прыхільнік класіцысцкага стылю, у сваіх далейшых разважаннях ён падкрэслівае перавагу і дастатковасць струннага складу ў творах кампазітараў XVIII ст. — Дж. Б. Пергалезі, Н. Ёмэлі, Дж. Паізіела, Д. Чымарозы. Аўтар адмоўна ставіцца да ўвядзення медных духавых і ўдарных у партыю суправаджэння арыі і прызнае іх толькі ва ўверцорах (К. М. Вэбер, Дж. Расіні, Дж. Мейснер), а таксама ў ваеннай музыцы. Між іншым, яшчэ ў 1839 г. падобныя ноты крытыкі выказвае ў адрас аркестра XIX ст. французскі пісьменнік, таксама, зрэшты, аматар, Альфрэд дэ Мюсэ: «Аркестр стараецца нараджаць як мага больш гуку для таго, каб яго слухалі... кампазітар дадае ў аркестр сорок труб для таго, каб яго опера зрабіла больш шуму, чым папярэдняя... Уражаная, аглушаная публіка ў нямым здранцвенні раскрывае вочы і вушы» [39, с. 178].

Шэраг музычных інструментаў — альт, кантрабас, клавесін, арган, а таксама многія медныя духавыя і ўдарныя — не згадваюцца М. К. Агінскім наогул. Як бачым, у выбарчасці і незбалансаванасці матэрыялу па інструментазнаўстве і выканальніцкім майстэрстве ізноў выразна праступае аматарскі падыход аўтара да тэмы.



Рукапіс першай старонкі менюэта
М. К. Агінскага a-moll (РГАДА, разр. XII,
Д. № 304, ч. 19, арк. 24 адв.)

Цікавы фрагмент пятага ліста аўтар прысвячае рагавой музыцы, пераважна невядомай заходнееўрапейскаму слухачу. Згадваючы свае прыемныя ўражанні ад канцэртаў на пленэры аркестраў Нарышкіна ў Пецярбургу і князя Лабанава ў Кіеве, М. К. Агінскі абараняе гэты від музыцыравання ад крытычных меркаванняў. Як даводзіць князь, іншаземцы, якія наведвалі Расію, адзначалі, што згодна з канструкцыяй рога кожны музыкант на працягу твора вымушаны іграць адну і тую ж ноту. Згаданы факт даваў ім падставы з іроніяй ставіцца да рагавой музыкі як да адной з праяў варварства і прыгоннага ладу [255, арк. 63 адв. — 64 адв.].



Рукапіс малавядомага раманса М. К. Агінскага «Вы і Ты» (РГАДА, разр. XII, № 304, ч. 19, арк. 1 адв.)

Асобныя старонкі «Лістоў аб музыцы» М. К. Агінскі прысвячае тром музычным геніям эпохі класіцызму — Ё. Гайдну, В. А. Моцарту (якіх аўтар меў магчымасць бачыць асабіста) і Л. ван Бетховену. Выказваючы даніну асаблівай пашаны названым кампазітарам, Агінскі фактычна акрэслівае свае прыярытэты ў музычным мастацтве, якія застаюцца скіраванымі ў мінулае і, сфарміраваныя ў часы маладосці князя, істотна не змяняюцца на працягу яго жыцця. Паказальным аказваецца нават тое,

што прызнаючы выключны талент венскіх класікаў, Міхал Клеафас ацэньвае іх творчасць досыць спецыфічна. У цэнтры яго ўвагі знаходзіцца перш за ўсё камерная музыка — квартэты і квінтэты, папулярныя ў сферы аматарскага музыцыравання.

Да твораў Бетховена, у якіх, на думку М. К. Агінскага, суседнічаюць «геніяльнасць, тэмперамент і арыгінальнасць», аўтар наогул ставіцца досыць насцярожана, прызнаючыся, што пачаў прызвычаівацца да іх «толькі якіх-небудзь васьмнаццаць гадоў таму» [255, арк. 65 адв.]. Сімтаматычна, што найлепшым творам кампазітара Міхал Клеафас лічыць септэт Es-dur (op. 20, 1799–1800), які, па яго словах, выконваў шмат разоў [255, арк. 65 адв.]. Гэты шасцічасткавы, дывертысментны па форме твор, напісаны для тыповага для другой паловы XVIII ст. складу інструментаў (струннага квартэта, кларнета, фагота і валторны), не выяўляе рысаў спелага бетховенскага стылю. Наогул М. К. Агінскі сцвярджае, што некаторыя творы, і асабліва сімфоніі Бетховена для вялікага аркестра, падаюцца яму «барочнымі» і «невыканальнымі» [255, арк. 65]. Досыць паказальна характарызуе ён і квартэты Бетховена, у якіх перш-наперш высокая ацэньвае *adagio* «незвычайнай прыгажосці», і менуэты, якія можна параўнаць з мену-

этамі Гайдна. Варта заўважыць, што ў першыя дзесяцігоддзі XIX ст. такія погляды былі яшчэ досыць распаўсюджаныя. Напрыклад, падобным чынам выказваецца ў 1817 г. пра творчасць венскіх класікаў Стэндаль: «Калі Бетховен і сам Моцарт перагружалі свае творы нотнымі знакамі і філасофскімі думкамі, калі яны дамагаліся вялікай колькасці і незвычайнасці мадуляцый, іх вучоныя і вытанчаныя сімфоніі не рабілі на слухачоў ніякага ўражання, тады як, ідучы па слядах Гайдна, гэтыя кампазітары зачароўвалі ўсе сэрцы» [39, с. 172].

Некалькі апошніх старонак пятага ліста аўтар прысвячае творчасці сваіх суайчыннікаў, музыкантаў былой Рэчы Паспалітай. Сярод іх найлепшую характарыстыку ён дае кампазітарскай дзейнасці свайго першага настаўніка музыкі Ю. Казлоўскага, пералічваючы ўсе вядучыя жанры яго творчасці і адзначаючы некаторыя рысы стылю кампазітара. Коротка Міхал Клеафас згадвае ўласна польскіх музыкантаў — М. Зыгмунтоўскага, К. Ліпінскага, А. Ф. Дуранда, К. Курпінскага і Ф. Мірэцкага²⁰.

Такім чынам, у пятым лісце М. К. Агінскі меў намер у папулярнай форме даць панараму і выкладзі кароткую гісторыю інструментарыя і выканальніцкага мастацтва свайго часу. Аднак фрагментарнасць яго ведаў у названай галіне не дазволіла яму цалкам выканаць пастаўленую задачу. Пра гэта сведчыць скіраванасць увагі аўтара на пэўныя інструменты, а таксама досыць адрывачны і калейдаскапічны аналіз творчасці музыкантаў, пераважна па-за кантэкстам нацыянальных школ. Адбор звестак часта абумоўліваецца ў Агінскага асабістым веданнем і суб'ектыўным стаўленнем да таго ці іншага выканаўцы. Аўтар амаль не абцяжарвае сябе збіраннем дадатковай інфармацыі пра іх творчасць і толькі зрэдку прыводзіць факты з іх біяграфій, якія, верагодна, кружылі ў кулуарах музычных салонаў. Сімптаматычна, што многія старонкі ён прысвячае ўласна музыкантам-аматарам — прадстаўнікам найбольш блізкага яму асяроддзя. Разам з тым пяты ліст дае магчымасць яшчэ раз пераканацца ў тым, што М. К. Агінскі быў тонкім знаўцам музыкі, які ў незлічонай колькасці музычных з'яў імкнуўся вызначыць сапраўдныя мастацкія каштоўнасці.

НЕКАТОРЫЯ ВЫСНОВЫ

Як бачым, аналіз, параўнанне і супастаўленне розных тыпаў музычна-эстэтычных крыніц М. К. Агінскага дапамагаюць рэканструяваць стэрэаметрычную карціну музычнага жыцця і дзейнасці кампазітара, а таксама зразумець і спасцігнуць яго ўласнае творчае аблічча. Пры гэтым усе дакументы, прадстаўленыя ў кнізе,

20 На жаль, у сваёй працы М. К. Агінскі не адлюстроўвае музычнага жыцця Вільні, у якім браў актыўны ўдзел, а таксама Залесся, дзе разгарнуў мецэнацкую дзейнасць, арганізоўваў музычныя вечары і г. д.

носяць шматфункцыянальны характар. Па-першае, з іх паўстае псіхалагічны партрэт самога М. К. Агінскага-музыканта, вельмі адметны і спецыфічны з прычын сацыяльнай абумоўленасці, а таксама складанага балансу суадносін і пастаяннага «дыскусійнага» суіснавання грамадска-палітычнага і музычнага кірункаў яго дзейнасці. Па-другое, прадстаўленыя працы і дакументы ўяўляюць сабой рэльефны адбітак сваёй музычнай эпохі — пераходнай і прамежкавай у святле мастацка-эстэтычнай маштабнасці і яркасці класіцызму і рамантызму, але надзвычай важнай з пункту гледжання дыскурсу разнастайных стылявых тэндэнцый, іх барацьбы і адбору. Па-трэцяе, як «Лісты аб музыцы», так і «Збор лістоў...» і карэспандэнцыя М. К. Агінскага паўстаюць як крыніцы багатага, інфармацыйна ёмістага матэрыялу з розных галін музычных ведаў: гісторыі музыкі, фальклору, інструментазнаўства, музычнай сацыялогіі і г. д. Іх шматаспектнасць пазначае напрамкі да разгляду і ацэнкі як ведаў самога аўтара, так і пэўных эстэтычных тэндэнцый перадрамантычнага часу.

Так, у кожным з прадстаўленых дакументаў асвятляюцца многія факты музычнай дзейнасці самога князя, прыводзяцца самыя разнародныя звесткі з гісторыі музыкі, даецца шырокая панарама тагачаснага музычнага жыцця, прадпрымаецца спроба характарыстыкі творчасці яго прадстаўнікоў. Увесь пласт інфармацыі цесна пераплятаецца з успамінамі і апісаннямі мастацкіх уражанняў Міхала Клеафаса, а таксама кулуарнымі гісторыямі і свецкімі анекдотамі. Гэтая прырэзасць найбольш рэльефна прадстаўлена ў «Лістах аб музыцы» — намінальна музычна-эстэтычнай працы, якая мае прыметы розных жанраў: у ёй спалучаюцца рысы аўтабіяграфічнага нарыса, музычнага трактата, навукова-папулярнай, мемуарнай і мастацкай літаратуры. Найбольш адпаведнымі для адлюстравання стракатага кола музычных уражанняў князя выступаюць метады апісання і «мантажу», якія надаюць помніку рысы рэпартажнасці і нават, у пэўным сэнсе, кінематаграфічнасці. У цэлым разнажанравасць, а таксама папулярная для свайго часу белетрыстычная форма «Лістоў...» набліжаюць іх да *музычных мемуараў*.

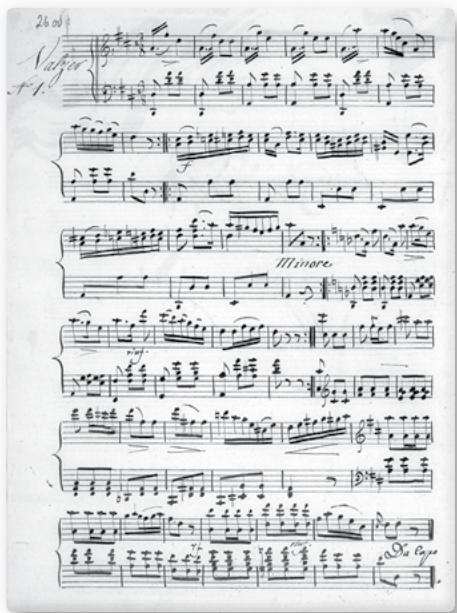
Змест, жанр, форма і стыль працы сведчаць пра тое, што Агінскі не ставіў перад сабой мэты напісання сур'ёзнага і грунтоўнага музычна-эстэтычнага даследавання. Ён амаль не абапіраецца на навуковыя крыніцы, не робіць ніякіх абагульненняў і высноў, а толькі дзеліцца з чытачом сваімі ведамі і ўласным мастацкім вопытам, імкнучыся паказаць аб'ектыўную карціну сваёй эпохі праз партрэты яе прадстаўнікоў. Такім чынам, кніга не з'яўляецца практычным разважаннем на манер «школ» Ф. Э. Баха, І. Кванца, Л. Моцарта. У «Лістах аб музыцы» адсутнічае і педагогічная

скіраванасць, што мае месца ў тэарэтычных працах яго сучаснікаў — Я. Голанда, Ю. Эльснера і К. Курпінскага. М. К. Агінскага наогул мала цікавяць музычна-тэарэтычныя ці музычна-эстэтычныя праблемы. У сваёй працы ён расправёў толькі тое, што адпавядала яго ўласным музычным інтарэсам, а іменна «пра свае назіранні над музыкай у цэлым, так і пра найбольш значных кампазітараў і артыстаў, якіх ведаў і чуў» [250, с. 8]. Пры параўнанні кнігі з працамі іншых аўтараў у жанры лістоў — з «Лістамі аб французскай музыцы» Ж.-Ж. Русо, «Лістамі аб музыцы» Ж.-Ф.-Э. Галеві, «Лістамі аб творчасці і характары Жан-Жака Русо» Г.-Л.-Ж. дэ Сталь і інш. — робіцца зразумелым, што М. К. Агінскі не закранае многіх сур'ёзных пытанняў, якія ў той час актыўна абмяркоўваліся ў інтэлектуальных колах [39]. Так, напрыклад, ён застаецца ўбаку ад актуальных дыскусій пра перавагі і недахопы італьянскай, французскай і нямецкай музыкі.

Мяркуючы па змесце «Лістоў аб музыцы», відавочна, што іх аўтар — чалавек высокага сацыяльнага паходжання, які меў магчымасць наведваць многія культурныя цэнтры свету, назіраць за развіццём розных мастацкіх з'яў, асабіста знаёміцца са слыннымі прадстаўнікамі тагачаснай музычнай культуры. Незалежнасць М. К. Агінскага-музыканта ад пэўных умоў і аўтарытэтаў дазваляе яму выказваць на старонках кнігі погляды, што ішлі ўразрэз з агульнапрынятымі ў яго час меркаваннямі. Разам з тым праца выкрывае яго недасведчанасць у некаторых пытаннях, а таксама пэўную вольнасць і непаслядоўнасць у абыходжанні з матэрыялам. Усё гэта пралівае святло на спецыфіку ўспрымання і характарыстыкі музычнага мастацтва кампазітарам-аматарам.

Як аматара, Міхала Клеафаса мала цікавяць і актуальныя для яго часу праблемы музычнай эстэтыкі. Ён не стварае ўласнай музычна-эстэтычнай сістэмы і не абапіраецца на сістэмы іншых аўтараў. Тэарэтычныя разважанні пра музыку з пэўнай філасофскай асновай наогул яму чужыя. Толькі ў трэцім, а таксама ў некаторых фрагментах чацвёртага і пятага лістоў прысутнічаюць фрагменты аналізу і навукова-гістарычнага асэнсавання музычных праблем. Так, напрыклад, у адлюстраванні спрэчак пра музыку Дж. Расіні М. К. Агінскі спасылаецца на выказванне Ж.-Ж. Русо аб прыярытэце мелодыі над гармоніяй у яго «Музычным слоўніку» [171]. Іншыя ж прыведзеныя аўтарам «Лістоў аб музыцы» цытаты тычацца музычнага жыцця таго часу (напрыклад, Дж. Карпані пра Давіда-сына, маркізы Мартэліні пра М. Вяльгорскага) [255, арк. 43 адв. — 44, 62 адв. — 63]. Наогул, стыль кнігі аказваецца бліжэй выказванням пра музыку менавіта аматараў — пісьменнікаў, паэтаў, жывапісцаў, — прыкладамі якіх з'яўляюцца некаторыя тэксты А. Бальзака, А. дэ Мюсэ і Стэндаля.

Адмежаванне ад прафесіі музыканта выразна гучыць і ў выказваннях Агінскага-мецэната. Так, згадваючы пра піяніста Ё. Вельфля, Міхал Клеафас ужывае выраз «быў у мяне на службе» [255, арк. 46 адв. — 47]. Падкрэсленне саслоўнай значнасці аўтара прасочваецца і ў яго заўвагах адносна музычнага рамяства. Так, у першым лісце ён выказваецца за прыярытэт творчай свабоды над руцінай прафесіі, яе строгімі правіламі і законамі. Пры даволі актыўнай музычнай дзейнасці М. К. Агінскага яго статус ніяк не ставаўся з роляй прафесійнага музыканта, што і знайшло сваё адлюстраванне на старонках кнігі.



Рукапіс вальса М. К. Агінскага D-dur
(РГАДА, разр. XII, № 304, ч. 19, арк. 26 адв.)

Прыналежнасць аўтара да кола арыстакратаў-меламанаў выяўляецца таксама і ў яго ўвазе да творчасці музыкантаў-аматараў. Так, у шэраг выдатных піяністаў і кампазітараў Міхал Клеафас уключае князя Луі Фердынанда Прускага [255, арк. 49 адв.]. У нарысе пра арфу М. К. Агінскі называе свайго дзядзьку, вялікага літоўскага гетмана, князя Міхала Казіміра Агінскага [255, арк. 49 адв.]. Раздзел пра віяланчэль аўтар амаль цалкам прысвячае вядомаму віртуозу і кампазітару-аматару, графу Мацею Вяльгорскаму [255, арк. 62–63]. Адной з найлепшых піяністак, якіх ён ведае, М. К. Агінскі называе маркізу Марыю дэ Мартэліні [255, арк. 62 адв.].

Як бачым, у «Лістах аб музыцы» вымалёўваецца партрэт тыповага музыканта-аматара высокага паходжання, акрэсліваецца кола музычных інтарэсаў, іх глыбіня і пэўная сістэма каардынат яго поглядаў. Менавіта гэта складае ўнікальнасць і безумоўную гістарычную каштоўнасць працы М. К. Агінскага, вызначае яе адметнасць у параўнанні з многімі музычна-эстэтычнымі і педагогічнымі помнікамі свайго часу.

У аналізе «Лістоў...» польскі даследчык Т. Струміла неаднаразова адзначае іх анахранізм і агістарызм, закрытасць слыху аўтара да новай, рамантычнай музыкі [183, s. 12, 16]. Сімптаматычным у гэтай сувязі аказваецца адсутнасць згадак аб творчасці Шуберта, у год смерці якога была завершана праца Агінскага. Аўтару таксама застаецца чужой творчасць Бетховена сярэдняга і позняга перыядаў, не кажучы ўжо пра Ф. Мендэльсона-Бартольдзі, які за два гады да напісання «Лістоў аб музыцы» стварыў уверцюру «Сон у летнюю

ноч». Аднак трэба адзначыць, што такое становішча выглядае цалкам заканамерным, калі ўлічыць, што музыка ранняга рамантызму праходзіла сваё станаўленне пераважна ў мяшчанскім асяроддзі, а з ім М. К. Агінскі, асабліва ў апошнія гады жыцця, не меў шчыльнага кантакту. Арыстакратыя, якая да канца XVIII ст. была асноўным заказчыкам музыкі і ў сувязі з гэтым вызначала яе аблічча згодна ўласным густам, у 1810–1820-х гг. ужо не адыгрывала дамінантнай ролі ў музычнай культуры. Як адзначае Г. Вольфарт, «высокакваліфікаванае мастацтва Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана было цяпер для аматараў недасягальным ані ў тэхнічным, ані ў духоўным плане, вучоны знаўца таксама ўсё болей і болей адварочваўся ад мастацтва свайго часу; замест гэтага ён пачаў звяртаць свой дапытлівы позірк у мінулае» [200, s. 676].

Думаецца, што М. К. Агінскі, ствараючы сваю працу напрыканцы жыцця, свядома надаваў ёй *рэтраспектыўны характар*. У пэўным сэнсе, «Лісты аб музыцы» з’яўляюцца падвядзеннем вынікаў і абагульняючым дакументам-сведчаннем музычнай дзейнасці Агінскага. Найбольшай каштоўнасцю «Лістоў...», на наш погляд, з’яўляецца, па-першае, іх *аўтабіяграфічнасць*, якая дапамагае з вялікай доляй дакладнасці рэканструяваць музычны свет М. К. Агінскага, увайсці ў кола яго музычных ведаў, сімпатый і зацікаўленасцей, зразумець спецыфіку творчага мыслення кампазітара і спасцігнуць асаблівасці яго творчага працэсу. Па-другое, унікальнасць крыніцы бачыцца ў тым, што М. К. Агінскаму ўдалося стварыць жывую панараму свайго музычнага часу разам з характэрнай для яго стылістычнай шматвектарнасцю і сацыяльна-культурнай «дыскусійнасцю».

У гэтым сэнсе «Лісты аб музыцы» з’яўляюцца вельмі выразным злёпкам эпохі ўжо зусім не класіцысцкай, але яшчэ і не да канца рамантычнай. Эпохі, якой уласцівыя тонкасць і далікатнасць, нібы яшчэ нясмеласць і сціпласць у выказванні свайго эмацыянальнага «я». Час *перадрамантызму*, у які давялося жыць і тварыць Агінскаму, быў часам асаблівай чуласці, кранальнасці, сентыментальнасці, быццам развітальным «*adeiu*» з эпохай класіцызму з яго бязвоблачнасцю, сонечным светаадчуваннем, апрыёрнай дакладнасцю і рацыяналізмам мыслення. Музыка ж перадрамантызму, быццам акумуляваная ў тэмбры камернага, яшчэ глухаватага малаточкавага фартэпіяна, адпавядала графічным манахромным партрэтам, накрэсленым тонкім, далікатным штрыхом. Гэтаму часу ўласціва неаднароднасць, сумяшчэнне рознастылявых плыней: тут і яшчэ не згаслае агульнаеўрапейскае прызнанне дасягненняў венскай класічнай школы, і стыль *brillant*, і смелае, незразумелае для многіх мастацтва позняга Бетховена, Паганіні, і першыя парасткі рамантызму ў музыцы Ф. Шуберта і Ф. Мендэльсона. Тым не менш

перадрамантызм у музыцы не быў нейкай эклектычнай плыню — наборам музычных элементаў мінулага і будучага. Дастаткова паслухаць творы найбольш яркіх яго прадстаўнікоў — Ё. Н. Гумеля, П. Рода, Ё. Вэльфля, каб пераканацца ў стылістычнай адметнасці і арыгінальнасці. Многія рысы перадрамантычнага стылю выразна праступаюць і ў музыцы М. К. Агінскага.

Выказванні аўтара «Лістоў...» пра творчасць кампазітараў — папярэднікаў і сучаснікаў — з'яўляюцца і важнай крыніцай вызначэння вектара яго асабістых музычных густаў і прыхытэнтаў. Так, кампазітары пакалення М. К. Агінскага — К. М. Вэбер, Дж. Меербер, Л. Керубіні, Г. Спанціні, А. Буальдзё, Л. Шпор — у працы ўпамінаюцца толькі мімаходам, а перадрамантыкі Ё. Н. Гумель, Дж. Фільд і Д. Штайбелт разглядаюцца выключна як піяністы. Затое значна большую ўвагу аўтар аддае кампазітарам XVIII ст.: вялікая павага чуецца ў фрагментах пра Дж. Б. Пергалезі і Н. Ёмэлі, вельмі цёплы і сардэчны тон пануе ва ўспамінах пра Ё. Гайдна і В. А. Моцарта. Агінскі таксама выразна выказваецца на карысць вытанчанай, майстэрскай, «вучонай» музыкі, якой прызнаваліся ўжо ў пачатку XIX ст. творы Ё. С. Баха і Г. Ф. Гендэля. Відавочна, што ў сваіх схільнасцях ён затрымліваецца на ўжо вызначаных і апрабаваных музычных аўтарыхэтах. Адносіны ж да сучаснай яму творчасці, як мы бачым, аказваюцца досыць стрыманымі.

«Лісты аб музыцы» даюць магчымасць зрабіць некаторыя высновы і пра мастацкае credo кампазітара. Значнае месца ў працы М. К. Агінскі адводзіць ролі *пачуцця*, якое становіцца адным з цэнтральных пунктаў яго музычнага светапогляду і займае ў сістэме яго музычнай творчасці значна большае месца, чым у папярэднікаў і нават многіх сучаснікаў. Як вынікае з «Лістоў...», менавіта пачуццё, уражанне, эмоцыя выклікалі ў Міхала Клеафаса жаданне музіцыраваць, пісаць музыку і, у канчатковым выніку, фарміравалі аблічча яго твораў. Кампазітар робіць спецыяльны акцэнт на функцыі эмоцыі, схаванай у яго музыцы, і прызнае сваю творчасць годнай толькі тады, калі яго «драбніцы» (так аўтар называе свае камерныя творы) некалькі разоў «узрушылі чулае сэрца, змушаючы яго вібрыраваць сугучна пульсаванні [яго] ўласнага сэрца», калі, выконваючы паланэз ці раманс, чалавек «знаходзіў супакой і суцяшэнне» [255, арк. 8]. Напісанне музыкі «ад сэрца», вялікая роля суб'ектыўнага перажывання рэчаіснасці — усе гэтыя якасці сведчаць пра ўжо не-класіцысцкі спосаб увасаблення музычных ідэй. Характэрнымі з'яўляюцца і крытычныя заўвагі М. К. Агінскага ў адрас прызнаных музыкантаў свайго часу (напрыклад, А. Каталані, Н. Паганіні), у якіх ён акцэнтуюе ўвагу перш за ўсё на недахоп пачуцця ў іх выканальніцкай манеры. У першым лісце Агінскі ў досыць асцярожнай форме выступае і супраць усёўладдзя правіл

кампазіцыі, ясна выказваецца за спантаннасць натхнення, за абавязковую непасрэднасць адпостравання ў музыцы стану душы. Так, «Лісты аб музыцы» выяўляюць сувязь паміж поглядамі аўтара і яго ўласнай творчасцю. У выказваннях Міхала Клеафаса ўжо выразна пазначаецца фігура музыканта-рамантыка, які, пераступіўшы парог XIX ст., ва ўласнай дзейнасці не змог, аднак, рэалізавацца як кампазітар новага пакалення.

У пазіцыях М. К. Агінскага, прынамсі ў тым, што ён, з аднаго боку, аддае перавагу кампазітарам XVIII ст., а з іншага — прыярытэтам пачуцця ў музыцы, на першы погляд назіраецца некаторая супярэчнасць. Аднак ці існуе яна на самай справе? Прыгадаем, што перадрамантызм, у час якога ствараў Агінскі, не з'яўляўся эстэтычна цэльным мастацкім кірункам. У тагачасных поглядах філосафаў ужо знаходзілася месца для пазітыўнай ацэнкі фактару пачуцця ў музыцы. Разам з тым новыя ідэі, якія дэкларуе і Міхал Клеафас, яшчэ не змаглі атрымаць поўнага і належнага ўвасаблення ні ў яго ўласнай творчасці (пра што сведчыць, напрыклад, комплекс музычна-выразных сродкаў класіцызму), ні ў яго ацэнцы новага ў творчасці сучаснікаў.

З неадназначнасці эстэтычна-філасофскіх ідэй перадрамантызму вынікае пэўная нерашучасць і дваістасць поглядаў аўтара «Лістоў...». Як адзначалася, час яго творчай дзейнасці быў прыметны рубажнасцю дзвюх розных, у многіх праявах нават супрацьлеглых мастацкіх эпох і стыляў. З аднаго боку, на свядомасць кампазітара моцны ўплыў мелі рацыяналістычныя погляды XVIII ст., пакладзеныя ў аснову яго адукацыі і выхавання паслядоўнікам асветніцкіх ідэй французам Жанам Рале. З іншага боку, эстэтычную і мастацкую прастору мяжы стагоддзяў усё больш заваёўвалі новыя ідэі сентыменталізму і рамантызму, якія ставілі на першы план чулівасць, эмацыянальнасць, непасрэднасць адпостравання ўнутранага свету чалавека.

У сваіх поглядах М. К. Агінскі выступае еўрапейцам XVIII ст., для якога было натуральным успрыманне еўрапейскай культуры як адзінага цэлага з яго разнастайнымі праявамі. У гэтай сувязі кампазітару аказваецца ўласцівы *каспапалітызм*, характэрны для чалавека яго сацыяльнага статусу з шырокімі магчымасцямі назірання і параўнання розных нацыянальных школ. Верагодна, таму Агінскі вельмі сціпла выказвае і сваю прыналежнасць да музычнай культуры былой Рэчы Паспалітай, звесткі пра якую адрозніваюцца фрагментарнасцю і неразгорнутасцю.

Як бачым, у «Лістах аб музыцы» М. К. Агінскі выступае, па меншай меры, у трох іпастасях. Як *мемуарыст*, ён фіксуе факты сваёй музычнай дзейнасці. Да таго ж, маючы партрэты тагачасных кампазітараў і выканаўцаў, раскрывае асаблівасці культуры сваёй

эпохі. Як *гісторык музыкі*, ён падсумоўвае веды тагачаснай навукі пра музыку ў старажытнасці, а таксама спрабуе ў папулярнай форме выкласці кароткую гісторыю выканальніцкага мастацтва. Як *музычны крытык*, Міхал Клеафас імкнецца даць дакладную ацэнку той ці іншай з’яве, прыўзняўшыся над сімпатыямі і антыпатыямі сваёй эпохі. Выказванні і разважанні Агінскага адлюстроўваюць не толькі рысы тагачаснай культуры, але і яго ўласнае мастацкае аблічча.

У цэлым, у кантэксце развіцця музычна-эстэтычнай думкі былой Рэчы Паспалітай «Лісты аб музыцы» з’яўляюцца ўнікальнай крыніцай, якая сведчыць аб шырыні поглядаў і агульнаеўрапейскім маштабе асобы яе аўтара. Праца змяшчае шмат каштоўных звестак пра музычнае жыццё сучаснай эпохі, кампазітараў і выканаўцаў, а таксама пра музычную дзейнасць М. К. Агінскага. Як аматарская музычная творчасць схоплівае і тыражуе найбольш тыповыя для эпохі інтанацыйныя комплексы, з’яўляючыся тым самым лустэркам яе стылявых прымет, так і літаратурны твор музыканта-аматара дае дакладны зрэз і адэкватнае бачанне музычнага жыцця пэўнага часу. З прычыны сваёй замкнёнасці ў рукапісных копіях праца Міхала Клеафаса не аказала і не магла аказаць уплыву на тагачасную музычна-эстэтычную думку. Тым не менш «Лісты аб музыцы» былі і застаюцца надзвычай каштоўным помнікам і своеасаблівым аўтапартрэтам Агінскага-музыканта, а таксама невялікім, быццам кампендыум, але па-свойму ёмкім і характэрным злёпкам сваёй эпохі.

Раскрыццю музычнага свету М. К. Агінскага ў значнай ступені спрыяюць і іншыя дакументы. І калі змешчаныя ў кнізе фрагменты з гісторыка біяграфічных прац кампазітара — «Маёй біяграфіі» і «Мемуараў аб Польшчы і паляках» — вычэрпваюць матэрыял гэтых прац аб музычнай дзейнасці князя, дык вывучэнне яго музычнай карэспандэнцыі толькі пачынаецца. У першую чаргу яна акрэслівае яго ўласнае музычнае асяроддзе, у якім знаходзілі месца такія прызнаныя музыканты, як Марыя Шыманоўская ці Мацей Вяльгорскі. Лісты князя і прадстаўнікоў яго музычнага атачэння праліваюць свет на яго штодзённы музычны побыт, які складала рэгулярнае наведванне оперных і балетных спектакляў, канцэртаў і музычных салонных сустрэч. Дзякуючы сваёй жывасці і непасрэднасці выказвання, уласцівых сяброўскай перапісцы, перад намі паўстае праўдзівы партрэт Агінскага-музыканта, Агінскага-мецэната.

Спадзяёмся, што кніга, у якой галоўнае слова пра музыку даецца самому Міхалу Клеафасу Агінскаму, стане важнай крыніцай раскрыцця і спасціжэння музычнага свету аўтара легендарных паланэзаў.

С. Немагай





Лісты аб музыцы,

адрасаваныя князем Міхалам Агінскім


да аднаго з сяброў

Фларэнцыя

1828



**Аўтарская нататка
да рукапіснага асобніка «Лістоў аб музыцы»
з Ягелонскай бібліятэкі²¹**

эта адзіны асобнік апрача таго, які належыць мне; я даручыў перапісаць яго для маёй дачкі Амеліі. Жадаю, каб з гэтымі лістамі пазнаёмілася толькі невялікае кола маіх сяброў, якія з'яўляюцца сапраўднымі аматарамі музыкі. Прачытаюць яны іх са спагадлівасцю, а можа, нават і з прыемнасцю, таму што рукапіс невялікі, а стыль лістоў немудрагелісты (як гэта і павінна быць у прыватна-цельскай карэспандэнцыі). А паколькі пісаў я «з галавы», па памяці і паводле маіх уласных перакананняў, ніхто мяне не папракне, што я слепа пераняў погляды многіх аўтараў, якія толькі што абмяркоўвалі дадзеную тэму, і што даў спакусіць сябе модзе і сучаснаму густу, які на пэўны час апанаваў грамадскую думку.

*Фларэнцыя, 25 верасня 1828 года,
дзень, калі мінулі 63 гады майго жыцця.*

М. кн. Агінскі

21 Biblioteka Jagiellońska, № 6731. Усяго да нашага часу дайшлі чатыры рукапісныя франкамоўныя асобнікі «Лістоў аб музыцы» («Lettres sur la musique»). Два з іх захоўваюцца ў Расійскім дзяржаўным архіве старажытных актаў у Маскве [255], адзін — у Ягелонскай бібліятэцы ў Кракаве [250], яшчэ адзін — у прыватных зборах [151, с. 25].

Ліст першы

Фларэнцыя, 18 красавіка 1828 года

Спадар! Мяне вельмі цешыць Вашае меркаванне пра мой музычны талент, паколькі ўласна гэтаму прыхільнаму погляду, які ў Вас склаўся, я абавязаны за Ваш ласкавы ліст, што акурат атрымаў разам з просьбай распавесці Спадару як пра свае назіранні над музыкай у цэлым, так і пра найбольш значных кампазітараў і артыстаў²², якіх ведаў і чуў. Сумленне, аднак, абавязвае мяне, каб напачатку я пазбавіў Вас памылковага пераканання, якое Вы маеце наконт майго музычнага таленту. Бо ўсё, што ў мяне ёсць, — гэта добры слых, глыбокае пачуццё гармоніі і густ, які я ў сабе выхаваў, слухаючы добрую музыку і шмат ёю займаючыся.

Калі некалькі разоў мне і давялося напісаць *нейкія драбніцы*²³, якія аматары музыкі і нават найзнакаміцейшыя артысты ўшанавалі сваімі пахваламі, калі яны часам узрушлі чулае сэрца, змушаючы яго вібраваць сугучна пульсаванню майго ўласнага сэрца, калі, нарэшце, чалавек, разбіты бурнымі страсцямі, знаходзіў супакой і суцяшэнне, выконваючы адзін з маіх паланэзаў ці спяваючы мой раманс, — я не магу гэтага прыпісваць ні значным здольнасцям, якіх я ніколі не меў, ні таксама глыбокаму веданню музыкі. Не значыць гэта, што я нядбайна ставіўся да правілаў кампазіцыі і што ў дзяцінстве не прысвячаў дастатковай колькасці часу заняткам па генерал-басе і вывучэнню тэорыі музыкі, таму што рабіць гэта ад мяне патрабавалі; прызнаюся аднак, што такая праца не прыйшлася мне да густу і я лічыў яе нуднай, цяжкай і ўтомнай, падобнай да працы чалавека, які аддаецца даследаванням абстрактных прадметаў, карыснасці якіх ён не разумее, але якія паглынаюць усю яго ўвагу, не прыносячы ніякага задавальнення.

22 У той час слова «артыст» ужывалася ў больш шырокім сэнсе: дзеяч вытанчаных мастацтваў (мастак, музыкант, скульптар і г. д.), у адрозненне ад драматычнага выканаўцы — акцёра. М. К. Агінскі і яго сучаснікі «артыстамі» звычайна называлі музыкантаў-выканаўцаў, якіх такім чынам аддзялялі ад уласна кампазітараў.

23 Тут і далей курсівам адзначаны падкрэсленні ў арыгінальных тэкстах М. К. Агінскага, а таксама некаторыя арыгінальныя ўласныя назвы і музычныя тэрміны.

Даводзілася мне з таго часу шмат разоў садзіцца за фартэпіяна з галавою, напоўненай музычнымі правіламі і ўсім тым, што толькі найбольш вучонага я вычытваў у нямецкіх, французскіх і італьянскіх аўтараў. Я лічыў, што здольны ўзнесці мой геній да вышынёў *Гайдна*, *Моцарта* і г. д., і г. д. І вось, часцей за ўсё я адыходзіў ад свайго інструмента, таму што ніводная шчаслівая ідэя не наведвала маю фантазію. Штодзень я ўсё болей пераконваўся ў тым, што самога вывучэння правілаў недастаткова, каб сачыняць і каб нараджаўся натхненне.

У падобнай сітуацыі я апынуўся, гуляючы ў шахматы, да якіх меў выразную схільнасць і шмат натуральных здольнасцей з ранняга дзяцінства. Пакуль я гуляў па-свойму, згодна з асноўнымі прынцыпамі гэтай ігры, якім мяне навучылі, я гуляў хутка, мае разлікі былі амаль заўсёды трапныя, план атакі моцны, і я не раз выйграваў партыі ў мацнейшых за мяне праціўнікаў. Аднак з таго часу, калі мне прыйшла думка правесці навуковае вывучэнне таго, што дагэтуль служыла мне забавай, і браць сістэматычныя ўрокі ў малога жydка, гульця ў шахматы ў *кавярні дэ Фуа*²⁴ ў Парыжы, і асабліва тады, калі я ўзяўся за руплівае вывучэнне *Філідора*, *Альгаера*²⁵ і многіх іншых, чые працы па шахматах былі апублікаваны, мае ўяўленні заблыталіся, і замест таго, каб крочыць наперад, я канстатаваў, што ўмею значна меней, чым умеў дагэтуль. Толькі тады, калі я адклаў убок кніжкі, каб адгэтуль давяраць толькі ўласнаму розуму і вярнуцца да ра-

24 М. К. Агінскі, па ўсёй верагоднасці, вядзе гаворку аб вядомай парыжскай кавярні Le café de Foy (у рукапісе памылкова запісана «Café de foix»), якая дзейнічала з 1725 да 1863 г. Яна займала ўвесь паверх дома на вуліцы Рышэлье, якая межавала з тэрыторыяй каралеўскага палаца (Palais-Royal). Адна з яе лесвіц выходзіла непасрэдна ў каралеўскі сад: у апошняй чвэрці XVIII ст. сюды пачалі выносіць крэслы для наведвальнікаў, што, у сваю чаргу, дало пачатак модзе на адкрытыя тэрасы. У 1789 г. К. Дэмулен у кавярні дэ Фуа пачаў заклікаць буржуа да зброі, што дало пачатак паходу на Бастылію. Пасля Французскай рэвалюцыі ў кавярні праходзілі сходны манархістаў, ладзіліся чытанні ўголас газет, а таксама абмеркаванні спектакляў Comédie-Française (Théâtre-Française), які знаходзіўся побач.

25 Франсуа-Андрэ Данікан Філідор (François-André Danican Philidor, 1726–1795) — французскі оперны кампазітар, шахматыст, шахматны тэарэтык, у свой час лічыўся наймацнейшым шахматыстам у свеце. Аўтар вельмі папулярнай у свой час навуковай працы «Analyse des jeux des échecs» («Аналіз гульні ў шахматы»), выдадзенай у 1794 г. Адначасова быў досыць вядомым аўтарам шматлікіх вадэвіляў і камічных опер (звыш 30), якія адыгралі важную ролю ў развіцці французскай оперы. Новае ў яго камічных операх — замена звычайных куплетаў рознымі формамі арыі і ансамбляў.

Ёган Баттыст Альгаер (Johann Baptist Allgaier, 1763–1823) — наймацнейшы шахматыст Аўстрыі канца XVIII — пачатку XIX ст. Аўтар папулярнага дапаможніка «Neue theoretisch-praktische Anweisung zum Schachspiel» («Новая тэарэтычная і практычная інструкцыя для гульні ў шахматы»), які вытрымаў ажно 7 выданняў (1795/96–1841). У 1809 г. у Шонбруне гуляў за шахматны аўтамат супраць Напалеона. Аднак сапраўднасць гэтага факта застаецца пад пытаннем.



Інтэр'ер парыжскай кавярні Cafe de Foy (1808). Гравюра паводле малюнка Л.-Л. Буальі

нейшага метаду гульні, праз шмат гадоў я адкрыў у сабе пэўны талент, які сёння дазваляе мне разыгрываць шахматныя партыі з наймацнейшымі гульцамі.

Я далёкі ад асуджэння тых, хто вывучае працы вялікіх настаўнікаў гульні ў шахматы, а тым болей тых, хто свае фартэп'яныя творы складае з дапамогай вучоных тэарэтыкаў музыкі, аднак я перакананы, што нельга добра гуляць у шахматы, калі няма адпаведна арганізаванага розуму, а таксама што нельга ацэньваць і адчуваць прыгажосці музыкі, а тым болей быць кампазітарам, калі пры нараджэнні не прынесці з сабою ў свет першасных музычных схільнасцяў.

Ніколі я не пісаў на заказ; ніколі не прыходзіла мне ў галаву думка стварыць «праштудзіраваную», вучоную кампазіцыю і прысвяціць ёй шмат часу. Уздым захаплення, пачуццё кахання ці сяброўства, узрушанасць, а часам боль ці глыбокі смутак дыктавалі мне роды гукаў і мадуляцый, якія адлюстроўвалі ўсе гэтыя разнастайныя эмоцыі і дакладна акрэслівалі стан маёй душы.

Рэдка мне даводзілася ўносіць змены ў сваю першапачатковую імправізацыю. Зрэшты, папраўкі, якія я спрабаваў зрабіць «начыста», ні ў чым не павялічвалі ні смаку, ні выяўлення пачуццяў, і неаднойчы я з прыемнасцю бачыў, што мае сябры распазнавалі, належна ацэньвалі і падзялялі са мной тое першае ўзрушэнне, якое і было маім натхненнем.

Пасля гэтага прадстаўлення тэмы Спадар бачыць, што звяртаецца зусім не да вучонага музыканта, а да аматара, які адзіную толькі мае заслугу: непасрэдна перажывае музычныя ўражанні і мяркую аб музыцы паводле пачуццяў свайго сэрца, без прадуманасці і неаб'ектыўнасці. Так што калі ў гэтай карэспандэнцыі, да якой Вы самі далі нагоду, Вы знойдзеце, што мае погляды на музыку ў цэлым, як і на кампазітараў і артыстаў, не заўсёды будуць супадаць з грамадскай думкай, а можа, і з Вашай уласнай, дык я прашу Вас не адчуваць сябе абражаным, таму што хачу распавесці Вам толькі тое, пра што думаю, але не магу заўсёды прытрымлівацца таго самага погляду, што і ўсе астатнія.

Прашу Спадара прыняць выказванні маіх пачуццяў і г. д.

М. А.



Першы паланэз М. К. Агінскага (В-dur, 1792), выданне Дж. Рыкордзі (Мілан, 1827 г.)

Ліст другі

Фларэнцыя, 15 мая 1828 года

Цапар! Я не меркаваў, што буду яшчэ гаварыць аб сабе ў гэтым другім лісце; але Вы гэтага пажадалі, я ж з прыемнасцю выконваю Вашу волю.

Вы пытаецеся ў мяне пра некаторыя падрабязнасці, якія датычацца маіх музычных твораў, а асабліва таго паланэза, пра каторы, як Вы чулі, усюды кажуць: «*Знакаміты паланэз Агінскага*»²⁶. Вы жадаеце ведаць, чаму ён набыў такую вядомасць, а таксама што магло стаць прычынай настолькі распаўсюджаных у грамадстве погаласак аб трагічным канцы яго аўтара? Спяшаюся задаволіць Вашу цікаўнасць, папярэджаючы, што калі некаторыя дэталі могуць падацца Вам нуднымі, то Вы знойдзеце тут і іншыя, якія напэўна ўчыняць тое, што Вы будзеце смяяцца ад усяго сэрца.

Было гэта на працягу восені 1792 года — а значыць, больш за трыццаць пяць гадоў таму, калі я скампанаваў, ці, дакладней, зымправізаваў той паланэз у Варшаве, у час, калі ўпершыню зведаў пачуццё кахання — пачуццё, якое трывала нядоўга, але было ціхім, спакойным і шчаслівым²⁷. Быў гэта ўжо другі паланэз, які я напісаў. Першы, у *Сі-бемоль*²⁸, меў вялікі поспех у варшаўскіх колах, знаходзілі ў ім прастату і густ. Меў ён таксама перавагу і ў тым, што быў кароткі — у цэлым, разам з *трыа*, налічваў дваццаць тактаў²⁹. Прыкмецілі

26 Тут і далей на працягу другога ліста гаворка ідзе пераважна аб паланэзе F-dur (№ 1), які пры жыцці прынес М. К. Агінскаму агульнаеўрапейскую вядомасць. У тагачасным друку гэтаму паланэзу надаваліся розныя назвы: «Polonaise favorite» («Любімы паланэз»), «Todten-polonaise» («Паланэз смерці»), «National-Polonaise» («Нацыянальны паланэз»), «Count Oginski's Polonaise» («паланэз графа Агінскага») [86, s. 404].

27 У лірычным успаміне Міхала Клеафаса, звязаным са стварэннем Паланэза Фа мажор (№ 1), можа прысутнічаць элемент мастацкага вымыслу, паколькі з 1789 г. ён ужо быў жанаты з Ізабэлай Лясоцкай. Пазнейшы раман і «стыхійная» жаніцьба з Марыяй Неры дазваляюць меркаваць, што першы шлюб Агінскага, магчыма, адбыўся не без дынастычных разлікаў і, па ўсёй верагоднасці, не быў шчаслівы.

28 У B-dur (Сі-бемоль мажоры).

29 Па ўсёй верагоднасці, гаворка ідзе пра паланэз B-dur (№ 4). Яго музычны матэрыял у розных выданнях некалькі вар'іруецца па форме, з-за чаго часам пе-

і тое, што мне ўдалося закончыць кожную частку *паланэза* і *трыа* фразую, адметнаю ад ужываных раней, дзякуючы чаму знікала тое заўсёды ўтомнае паўтарэнне двух астатніх тактаў, якія папярэдзвалі рэпрызу кожнай часткі.

Мой другі паланэз у *Фа мажоры* разам з *трыа ў фа міноры* выклікаў яшчэ большае ўражанне, і з той пары прадказвалі, што я здзейснію вялікую рэформу ў характары паланэзаў, якія дагэтуль у краіне служылі выключна як танцы свецкіх колаў³⁰ і якія б маглі, захоўваючы свой нацыянальны характар, спалучаць у сабе напеўнасць, выразнасць, густ і пачуццё.

Прызнаюся, што той, другі паланэз і на мяне самога зрабіў нязвыклае ўражанне, і на працягу многіх тыдняў я паігрываў яго з вялікай прыемнасцю; ніколі, аднак, не прыйшло мне да галавы, што будзе ён мець такі ўсеагульны поспех ва ўсіх краінах, дзе толькі будзе гучаць і што праз трыццаць пяць гадоў захавае яшчэ здабытую напачатку рэпутацыю.

Калі ў выніку злашчаснай кампаніі 1792 года расійскія войскі занялі Варшаву, мой паланэз, які з'явіўся незадоўга да гэтага, патрапіў у Пецярбург, дзе яго танцавалі пры двары Кацярыны II, называючы «*Паланэзам Агінскага*»³¹. Аранжыравалі яго на ўсе роды інструментаў: палкавыя аркестры выконвалі яго на розных вайсковых парадах, яго ігралі на фартэпіяна, а таксама на арфе падчас розных свецкіх сустрэч у Пецярбургу.

Трэба прызнаць, што ўсеагульнаму захапленню, выкліканаму тым паланэзам, я ў вялікай меры абавязаны за зычлівы прыём, які мяне спаткаў у Пецярбургу ў 1793 годзе, калі я прыехаў туды дамагацца вяртання забраных у мяне землеўладанняў³². У той час, калі

равышае памеры дваццаці тактаў. Кароткую форму гэты паланэз мае ў выданні Дж. Рыкордзі 1827 г. (змешчаны пад № 1): яго музычны матэрыял без паўтараў у трыа складае якраз указаную М. К. Агінскім колькасць тактаў [224, р. 1].

30 М. К. Агінскі падкрэслівае ўжытковую, уласна дансантавую функцыю паланэзаў, якія выкарыстоўваліся толькі «для танца», а не «для слухання». Сам кампазітар, нароўні з М. Шыманоўскай, Ю. Эльснерам, К. Курпінскім, Ю. Казлоўскім у гісторыі музыкі па праву лічыцца адным з пачынальнікаў працэсу паэтызацыі паланэза [42, с. 217–239].

31 З гэтай заўвагі М. К. Агінскага, а таксама з далейшага тэксту другога раздзела «Лістоў аб музыцы» выразна вынікае, што пры жыцці кампазітара пад словазлучэннем «Паланэз Агінскага» меўся на ўвазе паланэз F-dur (№ 1), а не паланэз a-moll «Развітанне з Радзімай». У дадзенай працы аўтар нават не згадвае паланэз a-moll, паколькі ён быў напісаны, па ўсёй верагоднасці, у 1829 ці ў 1830 г., пасля завяршэння рукапісу «Лістоў». Упершыню надрукаваны ў 1831 г. у парыжскім выданні Напалеона Высоцкага, паланэз a-moll набыў сваю папулярнасць ужо пасля смерці кампазітара [86, с. 428; 236]. Адпаведна толькі ў другой палове XIX ст. ён атрымаў свой дадатковы падтытул «Паланэз Агінскага».

32 Пасля абвешчэння Таргавіцкай канфедэрацыі 14 мая 1792 г. і ўступлення расійскіх войскаў у Літву М. К. Агінскі, як і многія іншыя нязгодныя з пазіцыяй



Рукапіс (спісак) паланэза F-dur М. К. Агінскага. З фондаў Нацыянальнай бібліятэкі ў Варшаве

сэрца маё было разбіта болем і смуткам з-за няшчасцяў маёй Айчыны, а я быў амаль разораны, я думаў болей аб мностве іншых рэчаў, чым аб музыцы; а тым часам, дзе б я ні з'яўляўся, усе прыходзілі ў захапленне ад майго паланэза, і ва ўсіх салонах, дзе толькі было нейкае фартэпіяна, я павінен быў яго іграць і раз, і другі, ажно да сапраўднай стомленасці.

Пакінуўшы Санкт-Пецярбург прыкладна праз два месяцы, я не вяртаўся ў думках да тых рэчаў на працягу многіх гадоў, гэта значыць, на працягу злашчаснага сойма 1793 года³³, у дні паўстання ў

караля, у знак пратэсту выехаў на курорт Альтвасэр у Сілезіі (цяпер раён г. Валбжыха, Польшча), мяркуючы, што ў далейшым будзе вымушаны назаўсёды пакінуць краіну. Аднак праз некаторы час яму было загадана тэрмінова вярнуцца ў Варшаву: яго адсутнасць і нязгода з пазіцыяй урада маглі мець наступствам новыя абмежаванні на распараджэнне маёмасцю, якія неўзабаве пачаліся. Неабходнай умовай вяртання канфіскаваных уладанняў стала далучэнне князя да Таргавіцкай канфедэрацыі, што скасоўвала прагрэсіўную Канстытуцыю 3 мая і звярталася па ваенную дапамогу да Расіі. Нягледзячы на ўсю ганебнасць гэтага кроку, Агінскі ў рэшце рэшт быў вымушаны падпісацца пад адпаведнымі дакументамі. Нягледзячы на гэтыя жорсткія вымаганні, акт аб канфіскацыі, што ўступіў у сілу па спецыяльным загадзе Ш. Касакоўскага, мог быць адменены толькі пасля асабістага візіту князя ў Пецярбург.

33 Гродзенскі сойм 1793 г. — апошні, надзвычайны сойм Рэчы Паспалітай, які доўжыўся з 17 чэрвеня да 23 лістапада. Скліканы для зацвярджэння руска-прускай канвенцыі ад 23 студзеня 1793 г. аб другім падзеле Рэчы Паспалітай. Нягледзячы на нязгоду з пастановамі сойма, становішча змушала Міхала Клеафаса таксама прымаць удзел у яго пасяджэннях. Спасылаючыся на кепскі стан здароўя, князь спрабаваў пераचाкаць гэты час у сваім маёнтку Саколаў за 14 міль ад Варшавы,

1794 годзе і ў час васьмі³⁴ гадоў маёй эміграцыі, прычынай каторай стаў апошні падзел Польшчы.

На кароткі час я абудзіўся ад сваёй апатыі ў адносінах да музыкі, калі ў 1794 годзе, апынуўшыся ў шэрагах змагароў за волю Айчыны, я напісаў марш для майго атрада конных стралкоў разам са словамі, прыстасаванымі да музыкі³⁵; марш гэты пазней выконвалі ў многіх палках. Да таго ж я сачыніў вайсковыя і патрыятычныя песні, якія мелі вялікі поспех, паколькі абуджалі адвагу, энергію і запал маіх сяброў па зброі³⁶.

Разам з трагічным канцом нашага паўстання, наступствам якога было знішчэнне маёй Айчыны, усе мае ўяўленні зведалі вялікае страшенне. Вымушаны ўцякаць з роднай зямлі, даведзены да беднасці, паглыблены ў найчарнейшыя думкі і не раз паддаючыся роспачы, я не меў ні часу, ні схільнасці, ні ахвоты займацца музыкай. Калі падчас маіх вандраванняў, удалечыні ад радзімы, мне ў дарозе выпадкова трапілася фартэпіяна, я машынальна сяду за яе і здабываў гукі смутныя, жahlівыя, часам гвалтоўныя, нібыта натхнёныя нейкім трызненнем; а пасля некалькіх гадзін перабірання пальцамі па клавiятуры звычайна вельмі кепскага інструмента са здзіўленнем усведамляў, што імправізаваў *тэмы, фантазіі* і мелодыі глыбока меланхалічныя, якія нават у найменей уражлівых істотаў выціснулі б слёзы з вачэй.

Трэба было апынуцца на маім месцы, каб ацаніць вартасць тых імправізацый, якія пазней зніклі з маёй памяці і ад якіх не засталася ніякіх пісьмовых слядоў. Можна аб іх меркаваць толькі па некалькіх паланэзах у змрочным настроі, якія я запісаў у вольныя хвіліны ў Неапалі, Канстанцінопалі, а пазней — у Парыжы і Берліне³⁷. Усе яны адзначаны пачуццямі, што мяне ў той час перапаўнялі.

На пачатку 1797 года, па настойлівых патрабаваннях многіх маіх суайчыннікаў, я напісаў ваенны марш для польскіх легіёнаў у Ламбарды³⁸. У Парыжы ён быў перакладзены на ўсе духавыя інстру-

аднак пад ціскам Я. Сіверса быў вымушаны вярнуцца і паставіць свой подпіс пад дакументамі падзелу.

34 Эміграцыя М. К. Агінскага ахоплівала перыяд з канца 1794 г. і да канца 1801 г. і, такім чынам, доўжылася сем гадоў.

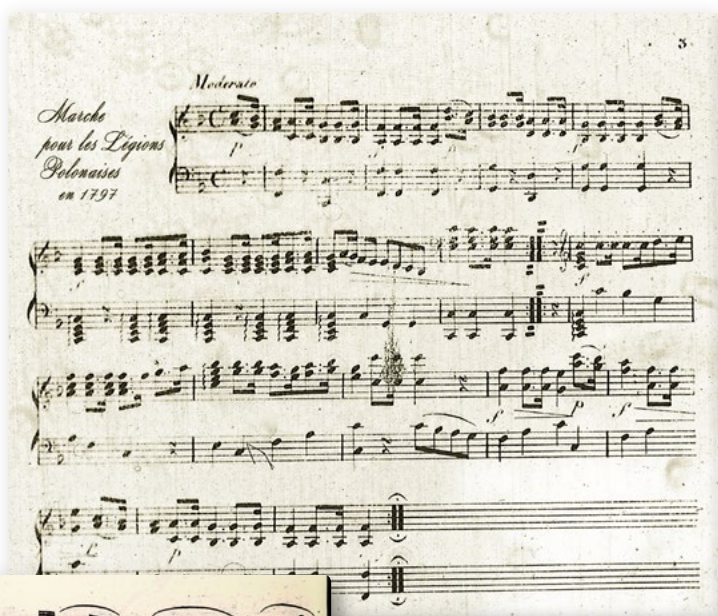
35 Гэты марш на сённяшні дзень невядомы. Твор, верагодна, быў стылістычна бліскім ранняму маршу C-dur (№ 1), запісанаму Ю. Казлоўскім у альбом імператрыцы Лізаветы Аляксееўны, а таксама «Маршу для польскіх легіёнаў» F-dur (№ 2, 1797 г.). Гэта творы ўжыткавага характару з тыповым для першаснага жанру марша наборам музычна-выразных сродкаў: лапідарнымі інтанацыямі, пункцірнымі рытмамі, перавагай тоніка-дамінантавых абаротаў, характэрнымі кадэнцыямі са сцвярдзальным «прытопваннем» на адным акордзе.

36 Названыя творы да сённяшняга дня не захаваліся.

37 Па ўсёй верагоднасці, М. К. Агінскі вядзе гаворку пра паланэзы № 3 f-moll, № 6 c-moll «Les adieux» («Развітанне»), № 8 f-moll «Polonaise funebre» («Жалобны паланэз») і № 10 d-moll [42, с. 455–456].

38 Маецца на ўвазе «Marche pour les legions» (Марш № 2 F-dur). Менавіта

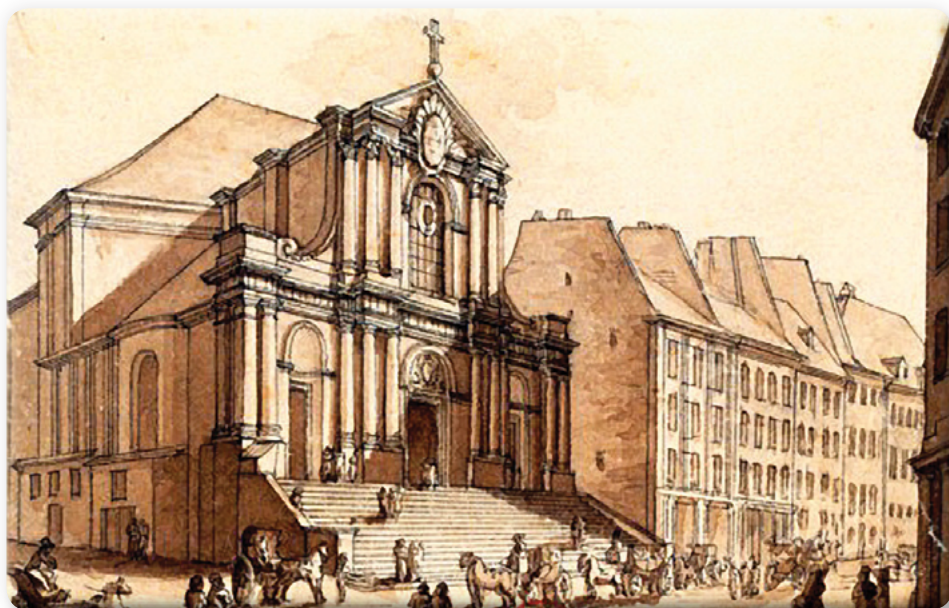
Марш F-dur М. К. Агінскага для
Польскіх легіёнаў у Ламбардыі.
Выданне С. С. Meinhold et Fils
(Дрэздэн, каля 1810 г.)



POLONESE N° 2.
ANDANTE

G T 2882

«Жалобны паланэз» («Polonaise funebre») М. К. Агінскага f-moll (№ 8).
Выданне Дж. Рыкордзі (Мілан, 1827 г.)



Касцёл Святога Роха ў Парыжы. Малюнак К. Ківетона

менты вядомым кларнетыстам Лефеўрам³⁹. Праз некалькі дзён гэты марш выконваўся ў касцёле Св. Роха падчас спаткання таварыства «Тэафілантропы»⁴⁰, пры велізарным наплыве і іншых слухачоў. Яму

гэты марш М. К. Агінскі іграў у прысутнасці Напалеона ў Парыжы на сустрэчы ў салоне Лекутэ-дэ-Кантэлэ ў снежні 1797 г. [3, с. 134–135; 147, т. 2, р. 300–301]. «Марш для легіёнаў» М. К. Агінскі даслаў камандзіру Польшкіх легіёнаў Яну Генрыху Дамброўскаму. Не трэба блытаць гэты марш з «Песняй Польшкіх легіёнаў у Італіі», ці «Мазуркай Дамброўскага» на словы Ю. Выбіцкага, якая цяпер з’яўляецца дзяржаўным гімнам Польшчы. Вакол пытання аўтарства яе музыкі дагэтуль вядуцца дыскусіі, хоць паводле некаторых даследчыкаў мелодыя «Мазуркі Дамброўскага» таксама належыць М. К. Агінскаму [121; 206; 207].

39 Жан-Ксав’е Лефеўр (Jean-Xavier Lefèvre, 1763–1829) — французскі кларнетыст і кампазітар швейцарскага паходжання, прафесар Парыжскай кансерваторыі. Аўтар аркестравых і камерна-інструментальных твораў з выкарыстаннем кларнета, а таксама «Школы ігры на кларнеце» (1802). З 1778 г. іграў у аркестры Французскай гвардыі, у 1783–1791 гг. часта браў удзел у Concert Spirituel («Духовных канцэртах») — рэгулярных канцэртных цыклах аднайменнай капэлы, якая ладзіла публічныя выступленні ў Парыжы пачынаючы з 1726 г. (па іншых звестках, з 1725 г.) і да 1790 г. (канцэрты праходзілі напачатку ў Швейцарскай зале палаца Цюільры, а з 1784 г. — у Зале машын. Арганізоўваліся таксама ў перыяд праўлення Напалеона і Рэстаўрацыі. Апрача Парыжа, адбываліся ў Вене, Лондане і іншых гарадах). З 1789 па 1795 г. Лефеўр быў кларнетыстам аркестра Нацыянальнай гвардыі. У 1791–1817 гг. — кларнетыст аркестра Парыжскай оперы, у 1807–1829 гг. — саліст аркестра Імператарскай капэлы. У 1814 г. быў удастоены звання кавалера ордэна Ганаровага легіёна.

40 «Тэафілантропы» (фр. «Théophilantropes», з грэч. «Сябры Бога і людзей») — дзейснае рэлігійнае таварыства ў Францыі, якое было арганізавана пад кіраўні-

апладзіравалі з найвялікшым захапленнем; з усіх бакоў крычалі: «біс, біс!», дабіваючыся паўтарэння. Упершыню маё сціплае кампазітарскае самалюбства было так прыемна пацешана; успамін аб гэтым ніколі мяне з таго часу не пакінуў.

Вяртаюся, аднак, да маіх паланэзаў, каб спыніцца ў асноўным на тым *en fa*⁴¹, якім Спандар так цікавіцца. З часу яго напісання мінула амаль дзесяць гадоў, калі, атрымаўшы дазвол на вяртанне ў Расію на пачатку панавання Аляксандра, я ў 1802 годзе прыбыў у Пецяярбург.

Казлоўскі⁴², які быў маім першым настаўнікам музыкі ў дзяцінстве, а на той час — дырэктарам Аркестраў Іх Імператарскай Вялікасці ва ўсіх тэатрах Пецяярбурга і Масквы⁴³, паказаў мне тры мае паланэзы разам з *en fa* на чале, якія былі надрукаваныя⁴⁴ ў Вене, Берліне і Ляйпцыгу. Ён звярнуў увагу на тое, што мае творы выйшлі з друку скажонымі,



Жан-Ксаўе Лефеўр.
Гравюра Рышардзьера

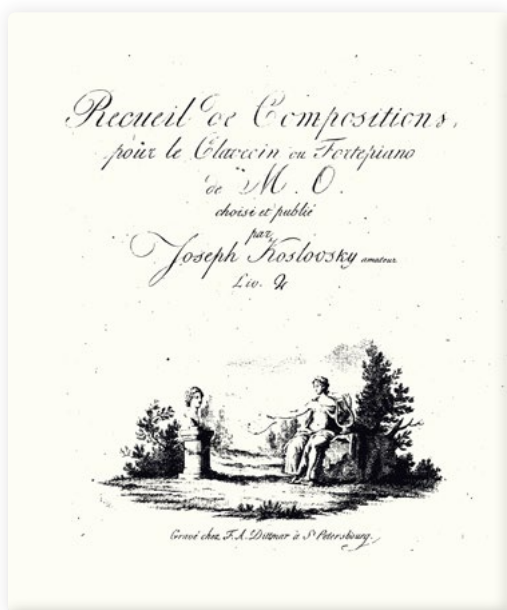
цтвам Ла Рэвельера-Лепо (Louis-Marie de La Révellière-Lépeaux, 1753–1824) у 1796 г. у Парыжы. Атрымала ад Дырэкторыі 10 царкоўных будынкаў. У 1802 г. скончыла сваё існаванне.

41 Тут і далей: у F-dur (Фа мажоры, № 1).

42 Юзаф, ці Восін, ці Язэп Казлоўскі (Józef Kozłowski, 1757–1831) — кампазітар, арганіст, педагог. Са збыднелага шляхецкага беларускага роду. З 1768 г. па ініцыятыве дзядзькі, вядомага расійскага гусліра В. Трутоўскага, вучыўся як пеўчы, скрыпач і арганіст пры капэле касцёла Св. Яна ў Варшаве. У 1773–1778 гг. (па іншых звестках — да 1786 г.) працаваў у Гузаве, дзе вучыў музыцы дзяцей Анджэя Агінскага — спачатку Юзэфу, пазней — Міхала Клеафаса. У 1786 г. пераехаў у Расію, дзе, зрабіўшы вайсковую кар’еру, на працягу дваццаці гадоў узначальваў тэатральнае жыццё Пецяярбурга і Масквы (з 1799 г. — інспектар музыкі імператарскіх тэатраў, з 1803 г. — дырэктар музыкі). Пасля 1819 г. у Прапойску (цяпер Слаўгарад) працуе кіраўніком хору і аркестра графа Мурамцава. У сталыя гады наведваў маёнтак М. К. Агінскага Залессе, дзе ўдзельнічаў у квартэце. Бываў у Гарадзішчы (цяпер Брагінскі раён) у сядзібе Ракіцкіх, дзе браў удзел у канцэртах і даваў урокі музыкі Каралю Ельскаму. Аўтар вялікай колькасці паланэзаў, рамансаў, сцэнічных і рэлігійных твораў (у тым ліку «Te Deum laudamus», «Missa pro defunctis»). Казлоўскі лічыцца класікам рускай музыкі даглінкаўскай пары, стваральнікам героіка-драматычнага і лірыка-псіхалагічнага кірунку ў сімфанічнай музыцы. Некагорыя факты з жыцця Ю. Казлоўскага М. К. Агінскі падае ў пятым раздзеле «Лістоў аб музыцы».

43 Афіцыйна пасада Ю. Казлоўскага ў Пецяярбургу гучала наступным чынам: «дырэктар музыкі Дырэкцыі імператарскіх тэатраў».

44 У адносінах да сваіх надрукаваных твораў М. К. Агінскі ў арыгінале «Лістоў аб музыцы» ўжывае дзеяслоў «гравіраваць» (фр. graver) ці дзеепрыметнік «гравіраваны» (фр. gravé), якія адлюстроўваюць асноўны метада натадрукавання таго часу. Хоць ён і быў працаёмкім, аднак дазваляў перадаваць нотны малюнак любой складанасці і таму атрымаў шырокае распаўсюджанне ў многіх краінах. Спачатку нотныя выданні гравіраваліся на медзі, пазней сталі выкарыстоўвацца дошкі з больш падатлівага сплаву волава са свінцом і інш.



Вокладка першага выдання камерна-вакальных твораў М. К. Агінскага. Пецяярбург, 1802 г.

верагодна, з-за адсутнасці дакладных копіяў рукапісу. Казлоўскі прасіў, каб я даверыў яму мае музычныя творы, якія мне ўдалося захаваць, разам з дазвалам выдання іх за яго кошт у музычнай друкарні Дамаса ў Санкт-Пецяярбургу⁴⁵.

Тады ўпершыню і выйшаў зборнік маіх паланэзаў, а таксама другі зборнік — французскіх і італьянскіх мелодый, які, зрэшты, на маю думку, не заслугоўваў публікацыі⁴⁶. Я быў моцна засмучаны, калі ўбачыў, на якой кепскай паперы і з якой колькасцю памылак былі надрукаваны гэтыя два зборнікі, да таго ж я ніколі сабе не дараваў, што пазычыў свае творы майму старому прыяцелю Казлоўскаму; хоць я не мог абвінавачваць яго ў нядбайнасці, паколькі падчас друкавання маіх твораў ён, цяжка хворы, некалькі месяцаў ляжаў у ложку, з-за чаго быў не ў

стане сам прасачыць за публікацыяй.

Мінула наступных дзевяць гадоў, падчас якіх я нічога не чуў ні пра славу майго паланэза *en fa*, ні пра плёткі, якія разышліся наконт яго аўтара; якраз у той час, у 1811 годзе, у Пецяярбург прыехаў адзін з маіх сяброў і прывёз мне з Ляйпцыга асобнік з трыма маімі паланэзамі, перад якімі быў змешчаны доўгі каментарый на нямецкай мове. Вось яго пераклад:

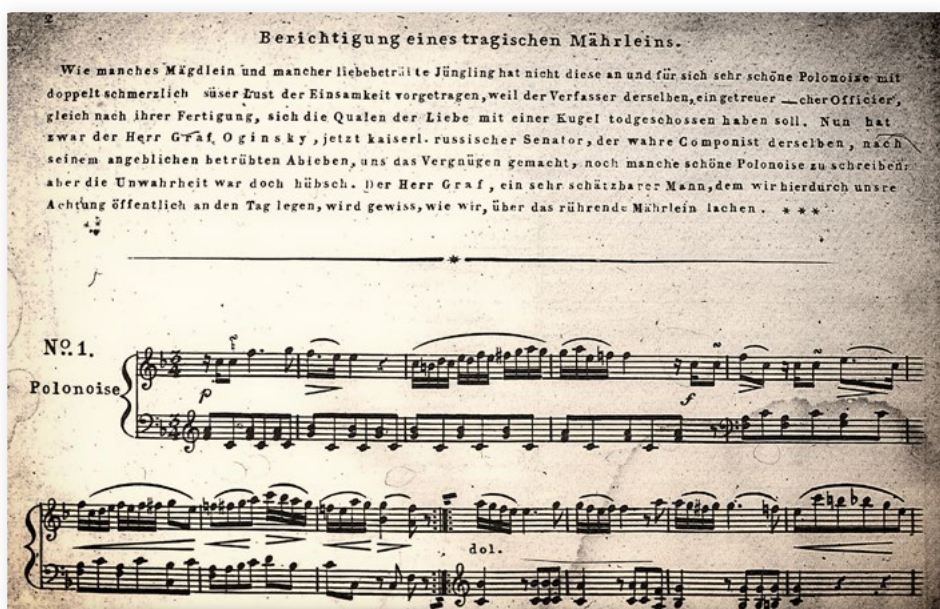
«Ахвотна выдумляюцца часта фіктыўныя пагалоскі на тэму знакамітых асоб, вядомых публіцы дзякуючы тым ці іншым творам, якія прынеслі ім вядомасць. Чуткі, што адносяцца да аўтара гэтых паланэзаў, заслугоўваюць таго, каб іх тут прывесці, і несумненна па-

45 Прозвішча выдаўца М. К. Агінскі (альбо яго сакратар) запісаў памылкова. У сапраўднасці ж, згодна з інфармацыяй на вокладцы нядаўна адшуканага першага прыжыццёвага зборніка вакальных твораў М. К. Агінскага, першым выдаўцом твораў кампазітара быў Ф. А. Дзітмар (F. A. Dittmar). Музычная кнігарня Дзітмара, якая з'яўлялася адначасова і выдавецкай фірмай, была пераемніцай фірмы «І. Д. Герстэнберг і сябры» (СПб., заснавана каля 1791 г.) — першай прыватнай музычнай друкарні ў Расіі. І. Бэлза і за ім Т. Струміла лічылі, што творы былі выдадзены ў друкарні Анарэ-Жазэфа Дальмаса (Honoré-Joseph Dalmas, ці Delmas) [10, с. 274; 151, с. 39].

46 Першы пецяярбургскі зборнік паланэзаў на сённяшні дзень невядомы, магчыма, не захаваўся. Зборнік рамансаў на французскія і італьянскія тэксты, пра які згадвае М. К. Агінскі, быў нядаўна выяўлены ў фондах Расійскай дзяржаўнай бібліятэкі ў Маскве [44; 48; 227].

забавяць яны яго самога. Па ўсёй Германіі ўжо на працягу некалькіх гадоў настойліва сцвярджаецца і распаўсюджваецца пагалоска пра тое, што аўтар першага з паланэзаў, якія мы тут перавыдаём, напісаўшы яго, паклаў канец сваім дням самагубствам. З прыемнасцю паведамляем, што гэты факт з'яўляецца выдуманым, што аўтар зусім не развітаўся з жыццём, знаходзіцца цяпер у Пецярбургу, з'яўляецца сенатарам Расійскай імперыі і што напісаў шмат іншых музычных кампазіцый, якія ў адносінах свайго густу і экспрэсіі ніколькі не саступаюць паланэзу, пра які тут ідзе гаворка».

Тады я ўпершыню пачуў гэтую выдуманую пра мяне байку, якая магла ўзнікнуць толькі ў перыяд васьмі гадоў маёй эміграцыі, у час, калі я знік з майго краю і калі мяне лічылі за нежывога, у час, калі пад чужым прозвішчам я блукаў па Германіі, Італіі і Канстанцінопалі⁴⁷.



Старонка лэйпцыгскага выдання паланэзаў М. К. Агінскага (С. F. Peters, каля 1811 г.).
У пачатку старонкі — гісторыя аб самагубстве кампазітара з яе абвяржэннем

Паколькі ў 1811 годзе ў Пецярбургу я быў заняты важнымі справамі, якія паглыналі ўвесь мой час і ўвагу⁴⁸, я толькі ўсміхнуўся,

47 Дзейнічаючы як эмісар парыжскай Дэпутацыі — эміграцыйнай арганізацыі Рэчы Паспалітай, створанай у Парыжы ў 1795 г. па ініцыятыве Ю. Выбіцкага, Агінскі ўжываў прозвішчы Жан Рыдэль (Jan Riedel), Антоній Гловацкі (Antoni Glowacki), Міхайлоўскі (Michajłowski), Мартэн (Martin), а таксама Валяр'ян Дзедушыцкі (Walerian Dzieduszycki) [153, t. 2, s. 182, 199, 207; 188, p. 258–261].

48 У 1811 г., згодна з прызначэннем на пасаду сенатара Расійскай імперыі (1810), М. К. Агінскі шмат часу ахвяруе справам пецярбургскага сената, пастаянна ўдзельнічаючы ў яго пасяджэннях. Апрача таго, у гэтым годзе князь рыхтуе вядомы «Мемарыял графа Агінскага, пададзены Аляксандру I» — праект, у якім

калі ўбачыў той надрукаваны ў Ляйпцыгу экзэмпляр, а таксама паслужлівасць, з якою выдавец стараўся давесці, што я яшчэ жывы. Зрэшты, я не ведаў, што мой паланэз па-ранейшаму карыстаўся папулярнасцю ў публікі, таму што не браў на сябе абавязак сачыць за гэтай справай. Толькі пасля 1822 года, пакінуўшы Расію, каб адправіцца ў Італію, я даведаўся, у розны час і ў розных месцах, аб шэрагу падрабязнасцей, ад якіх я Спадара не пазбаўлю, калі Вы іх самі так настойліва дамагаецеся.



Дрэздэн. Гравюра з карціны Б. Белота XVIII ст.

Прыбыўшы ў Дрэздэн у студзені 1823 года, я пачаў праглядаць старыя нумары ляйпцыгскай музычнай газеты, паколькі мяне запэўнівалі, што там ішла гаворка пра мяне. І на самай справе я знайшоў шэраг артыкулаў, у якіх выказваліся найвышэйшыя пахвалы маім рамансам і паланэзам, і асабліва таму *en fa*. Рэдактары той газеты ўгледзелі ў маіх кампазіцыях геній, густ, арыгінальнасць і сантымент. Даходзілі яны нават да сцвярджэння, што для нацыянальнай музыкі ў Польшчы я з'яўляюся тым, кім у Германіі дзякуючы сваім знакамітым менуэтам, якія не ўмеў пераймаць ніводны артыст, з'яўляецца Гайдн.

Гэтае параўнанне магло б закруціць мне галаву; аднак я шчыра прызнаюся, што ніколі не меў прэтэнзіі лічыць сябе кампазітарам, што зусім не надаваў вагі свайму мізэрнаму таленту, таму што не адчуваў сябе здольным да стварэння нечага ў вельмі ўзнёслым родзе, зрэшты, я ніколі не меў ні часу, ні ахвоты шукаць вядомасці дзякуючы сваім музычным творам.

абгрунтоўвае карыснасць аб'яднання ў адну правінцыю васьмі губерняў (Гродзенскай, Віленскай, Мінскай, Віцебскай, Магілёўскай, Кіеўскай, Падольскай і Валынскай), неабходнасць даць гэтай правінцыі адносную незалежнасць і вярнуць гістарычную назву — Вялікае Княства Літоўскае [23].

У дрэздэнскіх музычных крамах я знайшоў свае паланэзы, выдадзеныя ў Празе, Берліне, Вене і Нёўшатэлі⁴⁹. Апошні асобнік меў назву «*Deux célèbres polonaises de I. P. de Ogiński*»⁵⁰. На іншым, невядома дзе выдадзеным асобніку, дададзена J. W. P.⁵¹, з чаго я зрабіў выснову, што копія была зроблена ў Польшчы, а замежныя выдаўцы, не ведаючы, як гучыць маё імя, пакінулі літары I. P., якія з’яўляюцца



Першая старонка дрэздэнскага выдання паланэза F-dur М. К. Агінскага з абрэвіятурай J. W. P.

скарачэннем польскіх словаў *Imci Pana*, што азначае *de Monsieur*; іншыя ж змясцілі там літары J. W. P.⁵², якія з’яўляюцца скарачэннем *S. E. Monsieur*⁵³. Хто не ведае, што ў польскай мове зусім не ўжываецца артыкль і што ўласныя імёны скланяюцца нароўні з усімі назоўнікамі, са здзіўленнем знойдзе на некаторых выданнях маіх паланэзаў замест *d'Ogiński* слова *Ogińskiego*, што з’яўляецца родным склонам ад майго прозвішча на польскай мове. Таксама не адзін раз у мяне выклікала смех пытанне, ці гэтыя два прозвішчы — розныя.

Большасць экзэмпляраў змяшчала толькі тры паланэзы, першыя з якіх звычайна насіў назву «знакаміты» ці «любімы»; наступным звычайна ішоў паланэз у до міноры, які я назваў «*Les adieux*»⁵⁴, а таксама *en sol*⁵⁵, які я напісаў на чатыры рукі і які перарабілі толькі на дзве рукі.

Спадар не можа скардзіцца, што я абмінаю нават найдрабней-

49 Нёўшатэль (фр. Neuchâtel — літаральна «новы замак», ням. Neuenburg) — горад у Швейцарыі, на Нёўшатэльскім возеры, зараз адміністрацыйны цэнтр кантона Нёўшатэль.

50 «Два славутыя паланэзы І. П. Агінскага». Экзэмпляр гэтага выдання да сённяшняга дня, верагодна, не захаваўся.

51 Тут і далей — абрэвіатура польскага звароту *Jaśnie Wielmożny Pan* (ясна-вяльможны пан).

52 Адзін са зборнікаў з такой абрэвіатурай быў выдадзены ў Ляйпцыгу каля 1815 г. [221].

53 Пісьмовае скарачэнне французскага выразу *Son Excellence Monsieur* (ваша/яго/іх праваасхадзіцельства, калька лацін. *excellencia* — экселенцыя) — ганаровага тытулу і звароту да арыстакратаў ці асоб высокага паходжання. У пачатку XVII ст. замацаваўся за вышэйшымі грамадзянскімі службовымі асобамі — міністрамі, пасламі, тайнымі саветнікамі і г. д.

54 Француз. *les adieux* — развітанне. У большасці нотных выданняў і каталогаў гэты паланэз ідзе пад № 6 [86, s. 405, 422–423; 245].

55 У G-dur (Соль мажоры). Верагодна, Агінскі згадвае тут паланэз № 12 [42, с. 457; 86, с. 407, 427–428; 245].

шпыя дэталі, аднак гэта яшчэ далёка ад таго, каб я распавёў аб усім.

Аднойчы, прагульваючыся па вуліцах Дрэздэна, я заўважыў *адраснае бюро*, куды дзеля цікавасці ўвайшоў. Маладая немка, якая замяшчала ў бюро свайго бацьку, заўважыўшы, што я інішаземец, запытала, адкуль я родам... Пачуўшы ў адказ, што я паляк, яна пачала ўсхваляць вернасць і адвагу маіх суайчыннікаў, з многімі з якіх яна мела магчымасць пазнаёміцца ў Дрэздэне. Пасля з вялікай цікавасцю і паслужлівасцю яна запыталася, ці я не ведаў таго паляка Агінскага, паланэзныя кампазіцыі якога ўсюды іграюць і чый трагічны канец аплакваюць. Усміхнуўшыся на такое пытанне, я зайграў гэты паланэз на фартэпіяна, якое заўважыў у краме, пытаючыся, ці менавіта аб гэтым паланэзе яна казалася. Паненка ў адказ сцвярдзальна кінула галавой і пачала плакаць, паўтараючы, што ніколі не магла слухаць гэты твор, а таксама выконваць яго, не ліючы слёзаў над лёсам беднага юнака, які яго напісаў.

Калі я, са свайго боку, пачаў смяяцца ад усяго сэрца, выказваючы ёй удзячнасць за зацікаўленасць аўтарам паланэза, дадаючы, аднак, што яна аплаквае яго дарэмна, паколькі бачыць прысутнага перад сабою, дзяўчына з жахам падалася назад і закрывала: «Як гэта так!.. Ці гэта магчыма!.. Ці Вы, Спадар, прывід?.. Але не, Вы хочаце мяне суцешыць... Аўтар гэтага паланэза не жыве; нам дакладна вядомы падрабязнасці яго смерці... Разнеслі вестку, што няшчасці яго Айчыны, якіх ён не мог перажыць, сталі прычынаю таго самазабойства; але даказана тое, што расчараванне ў каханні і рэўнасць давялі яго да гэтага акту адчаю... Бедны малады чалавек! Мы не можам сумнявацца ў яго скананні. Вядомы нават вершы, якія ён напісаў, перш чым аддаць сябе смерці, а іх спяваюць па ўсёй Германіі».

Кажучы мне ўсё гэта, яна глядзела на мяне як са здзіўленнем, так і з жахам, і, можа, нішто не здолела б вывесці яе са зману, калі б у краму выпадкова не ўвайшоў генерал Блэшыньскі⁵⁶, ад'ютант саксонскага караля, і не развесяліўся з-за страху і легкавернасці паненкі. Ён запэўніў яе ўрачыста, што я ўласна і ёсць той Агінскі, які каштаваў ёй столькі слёз, і толькі гэтае паўторанае сведчанне, не расейваючы яе здзіўлення, супакоіла і ўвяло яе ў цяжкі для апісання стан задавальнення. Яна пабегла шукаць тыя нямецкія вершы, пра якія мне казалася і аўтарства якіх мне прыпісвалася; яны аказаліся поўнымі экзальтацыі, у рамантычным родзе. Яна абяцала мне іх перапісаць уласнай рукою; урэшце таксама пераканалася, што аўтар «*Todtenpolonaise*»⁵⁷ (так яго называлі) не нябожчык.

56 *Іналім Ксаверыі Блэшыньскі* (Hipolit Ksawery Bleszyński, 1766–1824) — генерал-маёр кавалерыі і генерал-ад'ютант саксонскіх войскаў, ад'ютант караля Саксоніі Фрыдрых-Аўгуста I, кавалер Мальтыйскага ордэна. Браў удзел у Руска-польскай вайне 1792 г. як афіцэр войска князя Юзафа Пянітоўскага.

57 Гл. спасылку [?].

У той жа дзень я абедаў у спадара Ханыкава⁵⁸, расійскага пасла, разам са шматлікімі замежнымі дыпламатамі. Шмат гутарылі аб спалоху, у які я ўвёў маладую дзяўчыну, прызнавалі, што няма нічога больш забаўнага, чым тыя распаўсюджаныя па ўсёй Германіі пагалоскі аб трагічным канцы аўтара паланэза, якім паверылі з такім задавальненнем. Англіійскі пасол пры дрэздэнскім двары, які не меў магчымасці прыехаць на абед да сп. Ханыкава, з'явіўся ў яго ўвечары і заспеў амаль усё таварыства, якое яшчэ не разышлося; адзін я мусіў пакінуць яго раней, каб адправіцца ў тэатр. Размова вярнулася да тэмы, якая забаўляла сабраных падчас абеду, і ў прысутнасці англіійскага пасла, які, здаецца, не ведаў усіх гэтых дэталей, зноў зайшла размова аб музыцы паланэза і аб смерці яго стваральніка.



Карл Марыя фон Вебер (1821).
Мастак К. Бардуа

Пасол выслухаў аповед з вялікай увагай і як быццам бы агорнуты глыбокім роздумам; пачуўшы, аднак, у канцы, што аўтар паланэза зусім не памёр і толькі што пакінуў салон, ён раптам падняўся і, ударыўшы рукою па сталю, які стаяў побач, з вялікай паважнасцю сказаў: «Як шкада, што ён не забіў сябе!»

Можна сабе ўявіць тыя выбухі смеху, якія раздаліся пасля гэтага, а таксама паслужлівасць, з якою назаўтра мне апавядалі аб гэтай непараўнальнай рысе арыгінальнасці англіійскага характару.

Вядомы кампазітар Вебер, які акурат замацаваў сваю рэпутацыю напісаннем «Вольнага стралка»⁵⁹ і які ў той час кіраваў операй Каралеўскага тэатра ў Дрэздэне⁶⁰, пастараўся быць мне прадстаўленым і найпахвальней выказваўся аб маіх музычных творах.

58 Васіль Васільевіч Ханыкаў (Basilus von Kanikoff, Canicof, Canikow, у рукапісе de Cannikoff, 1752, 1758 ці 1759 – 1829) — надзвычайны пасланнік Расійскай імперыі пры саксонскім двары, генерал-лейтэнант. У 1799 г. з поспехам выканаў даручэнне па забеспячэнні харчаваннем вайсковых карпусоў, сабраных на мяжы Літоўскай губерні. У 1802 г. быў прызначаны надзвычайным пасланнікам і паўнамоцным міністрам да саксонскага двара. За паспяховую службу ўзнагароджаны ордэнам Св. Аляксандра Неўскага. У 1812 г. арыштаваны саксонскімі ўладамі, каля 5 месяцаў знаходзіўся пад вартай, пасля чаго выехаў у Багемію. У 1819 г. атрымаў чын правадзейнага тайнага саветніка. М. К. Агінскі згадвае Ханыкава таксама ў сваіх «Мемуарах пра Польшчу і палякаў» [147, т. 3, с. 19–20]. У Расійскім дзяржаўным архіве старажытных актаў у Маскве захаваліся лісты В. Ханыкава да М. К. Агінскага [254, арк. 507, 508 адв.].

59 Прэм'ера оперы «Вольны стралок» (ням. «Der Freischütz») Карла Марыі фон Вебера (1786–1826) на лібрэта Ёгана Фрыдрыха Кінда адбылася 18 чэрвеня 1821 г. у Берлінскім драматычным тэатры пад кіраўніцтвам аўтара.

60 Вебер займаў пасаду музычнага дырэктара нямецкай оперы ў Дрэздэне з 1816 па 1826 г.

Англічанін *сп. Лівіус*⁶¹, выдатны аматар музыкі, які паставіў у лонданскім тэатры шэраг опер уласнага сачынення, старанна шукаў мяне ва ўсіх дрэздэнскіх колах і настойліва прасіў сп. Ханькава быць пасрэднікам нашага знаёмства. Ён шмат казаў мне аб захапленні, з якім сустракаецца мая музыка ягонымі суайчыннікамі, дадаючы, што лічыць самым цудоўным у сваім жыцці дзень, калі ён змог завесці знаёмства з аўтарам знакамітага паланэза і г.д., і г.д.



Караль Курпінскі (1825).
Мастак А. Л. Малінары

Дырэктар Варшаўскага тэатра *Курпінскі*⁶², знаходзячыся праездам у Дрэздэне па дарозе ў Парыж і Лондан⁶³, выпадкова сеў побач са мной на прадстаўленні італьянскай оперы; даведаўшыся ж ад многіх прысутных там палякаў, хто я, ён выказаў мне ўсю сатысфакцыю, якую адчуў, упершыню ўбачыўшы таго, чыімі музычнымі кампазіцыямі заўсёды захапляўся, — аўтара тых цудоўных паланэзаў, якія прыносяць гонар нашаму нацыянальнаму густу і служаць за ўзор і мадэль

61 *Бархам Джон Лівіус* (Barham John Livius, 1787–1854) — кампазітар, лібрэціст. Наведаў Дрэздэн у 1822 г. разам са сваім былым спадарожнікам па Злучаных Штатах — пісьменнікам Вашынгтонам Ірвінгам. Верагодна, там пабачыў пастаноўку «Вольнага стралка» Вебера і выкупіў у яго партытуру. Лівіус папярэдзіў кампазітара пра лонданскую пастаноўку оперы, якая мае адбыцца, паабяцаўшы яму ганарар. 14 кастрычніка 1824 г. лонданскі тэатр Covent Garden паставіў оперу

«Der Freischütz: or The Black Huntsman of Bohemia» з пераробкамі Д. Р. Планшэ (Planché), Б. Лівіуса, В. Ірвінга, аднак ніякага ганарару Вебер не атрымаў. Лівіус апраўдваў сябе тым, што ўзнагародай для Вебера стала «паляпшэнне» яго оперы, якая «мела найгоршую драму, забальзаміраваную несмяротнай музыкай» [112, р. 110–111]. Б. Дж. Лівіуса згадвае таксама ў «Дзённіку падарожжа» К. Курпінскі [124, с. 27].

62 *Караль Казімеж Курпінскі* (Karol Kazimierz Kurpiński, 1785–1857) — вядомы польскі кампазітар дашпапэнаўскай пары. З 1810-х гадоў займаў пасаду другога дырыжора Нацыянальнага тэатра ў Варшаве, з 1824 г. — яго дырэктара. Выдаваў першы польскі музычны часопіс «Tygodnik Muzyczny». Аўтар шэрага дыдактычных, педагогічных і навуковых музычных прац. Падчас лістападаўскага паўстання пісаў патрыятычныя песні, у тым ліку «Варшавянку». Аўтар 26 опер (у тым ліку «Ядвіга, каралева Польшчы», «Замак на Чарштыне»), меладрам, балетаў. Стылістычна яго творы належаць да перадрамантызму.

63 У 1823 г. К. Курпінскі выехаў як стыпендыят урада ў васьмімесячнае падарожжа па Еўропе з мэтай азнаямлення з арганізацыяй оперных тэатраў у Заходняй Еўропе і перанясення іх дасягненняў на глебу варшаўскай сцэны.

усім кампазітарам, якія хочуць пісаць у гэтым родзе⁶⁴.

На заканчэнне аповеду пра маё знаходжанне ў Дрэздэне дадам, што малады чалавек з прозвішчам *Інкерман*⁶⁵, які з вялікім поспехам удасканаліў літаграфію, настойліва прасіў мяне, каб я даў яму паланэзы, рамансы, маршы і іншыя музычныя творы майго аўтарства, уласнаручна зрабіўшы патрэбныя папраўкі. Усю гэтую музыку ён апублікаваў у чатырох асобных элеганта на літаграфаваных зборніках за ўласныя сродкі і за свой кошт. Да назвы кожнага зборніка ён дадаў тлумачэнне, што публікуе яго ў адпаведнасці з арыгінальным экзэмплярам, які атрымаў непасрэдна ад кампазітара. Пазней, падчас майго знаходжання ў Італіі, я атрымаў ад Інкермана лісты, поўныя выказванняў удзячнасці, і з прыемнасцю з іх даведаўся, што гэтае пачынанне прынесла яму значную выгаду; у знак падзякі ён даслаў мне шэраг музычных твораў, якія мне прысвясціў, а таксама іншыя ўзоры сваёй літаграфіі, якую даў ён да такога ўзроўню дасканаласці, якая ўжо не вымусшала жадаць нічога лепшага.

Падчас майго пражывання ў Вільні ў 1817 годзе я даручыў надрукаваць за ўласны кошт мае паланэзы і рамансы досыць умеламу нямецкаму майстру, які быў там праездом⁶⁶. Усе асобнікі былі прызначаны на карысць бед-



Вокладка зборніка 12 паланэзаў М. К. Агінскага.
Выданне Ё. Д. Г. Інкермана (Дрэздэн, каля 1823 г.)

64 У сваім «Дзённіку падарожжа» К. Курпінскі апісаў сустрэчу з М. К. Агінскім наступным чынам: «Выпадкова я атрымаў месца побач з тым п. Агінскім, кампазітарам цудоўных і так паўсюдна вядомых паланэзаў; і я, і ён цешыліся з нашага знаёмства» [124, s. 28–29].

65 *Ёган Давід Готфрыд Інкерман* (Johann David Gottfried Inkermann, 1791 — пасля 1856) — нямецкі літограф. У 1820–1829 гг. знаходзіўся ў Дрэздэне як саўладальнік і супрацоўнік літаграфічнай фірмы J. H. G. Rau & Sohn.

66 Магчыма, гаворка ідзе аб Яне Фусе (Jan, ці Jean Fuss), які друкаваў паланэзы М. К. Агінскага ў зборніках і паасобку ў Вільні. У тэматычным каталозе С. Бурхарта «Паланэз» віленскія выданні паланэзаў М. К. Агінскага, зробленыя Я. Фусам, датуюцца 1819 г. [86, s. 411; 235; 241]. Віленскае выданне рамансаў



Вокладка зборніка шасці рамансаў
М. К. Агінскага разам з італьянскім
перакладам. Выданне Дж. Рыкордзі
(Мілан, 1826)

ных, якія лічбаю каля 500 жылі на ўтрыманні ў доме Віленскага таварыства дабрачыннасці, старшынёй якога я з'яўляўся⁶⁷. Міласэрныя душы паслужліва выкупілі ноты, вынікам чаго стала павелічэнне фонду для бедных з 600 да 700 дукатаў золатам⁶⁸.

Калі я прыехаў у Італію, спадары Рыкордзі, Груа⁶⁹ і інш. таксама запатрабавалі рукапісы маіх твораў, маючы намер публікаваць іх асобнымі зборнікамі ў Мілане. Да таго ж яны выдалі, у прыватнасці, шэсць маіх французскіх рамансаў разам з італьянскім перакладам, зробленым графам Скрыбані⁷⁰.

Паслядоўна ў друкарні Рыкордзі выйшлі з друку: шэсць маіх паланэ-

М. К. Агінскага на сённяшні дзень невядомае.

67 М. К. Агінскі стаў адным з заснавальнікаў і старшынёй першага аддзела Віленскага таварыства дабрачыннасці, які займаўся забеспячэннем галоўных патрэб жыцця [42, с. 146–148, 370–372; 99–102; 148–150; 205].

68 Вылучаныя меншым шрыфтам і іншым афармленнем фрагменты тэксту М. К. Агінскага ў рукапісе «Лістоў аб музыцы» знаходзяцца ў спасылках.

69 Джавані Рыкордзі (Giovanni Ricordi, 1785–1853) — італьянскі скрыпач, заснавальнік найбуйнейшай італьянскай музычна-выдавецкай фірмы (з 1808 г.). Спецыялізаваўся на выданні опер італьянскіх кампазітараў (Дж. Расіні, В. Беліні, Г. Даніцэці, Дж. Вердзі); у 1830-х гг. выдаў некалькі п'ес М. І. Глінкі, створаных ім у Італіі. Правёў шэраг мерапрыемстваў, якія забяспечвалі захаванне норм аўтарскага і выдавецкага права. Па яго ініцыятыве ў 1842 г. была заснавана «Gazzetta musicale di Milano». Ліст Дж. Рыкордзі захаваўся ў маскоўскім архіве М. К. Агінскага [254, арк. 383 — 383 адв.].

Груа (Grua) — нотны выдавец. У 1820-х гг. працаваў разам з Дж. Рыкордзі. Іх выдавецкая фірма пазначала свае выданні «Ricordi, Grua e C.». У фларэнтынскай друкарні Груа і Рыкордзі ў 1824–1828 гг. выйшлі многія нотныя выданні Дж. Расіні. Фірма «Grua e Ricordi» мела свой філіял таксама ў Лондане.

70 У. Позняк дапускае, што прозвішча Скрыбані было псеўданімам самога кампазітара, які ахвотна займаўся напісаннем паэтычных тэкстаў [163, с. 35–36]. Магчыма, аднак, што перакладчыкам тэкстаў рамансаў М. К. Агінскага быў адзін з прадстаўнікоў вядомай італьянскай дынастыі Скрыбані-Росі.

заў⁷¹, *шэсць рамансаў разам з італьянскім перакладам*⁷², *два паланэзы на італьянскія тэксты і адзін новы французскі раманс*⁷³, *восем маіх апошніх паланэзаў*⁷⁴, «*Odi di un uom che muore*» — італьянскі раманс, «*Le dernier beau jour de l'automne*» — раманс⁷⁵, «*Le Réveil*» — раманс⁷⁶.

У канцы 1826 года ў Фларэнцыі я быў прыемна здзіўлены, па-чуўшы на публічным канцэрце ў тэатры *de la Pergola*⁷⁷ ў выкананні

71 Зборнік уключаў у сябе наступныя паланэзы: F-dur (№ 1), Es-dur (№ 5), c-moll (№ 6), F-dur (№ 7), B-dur (№ 23), G-dur (№ 11) [86, s. 409–410, 412; 228]. Упершыню ў гэтым выданні быў апублікаваны паланэз B-dur (№ 23), напісаны М. К. Агінскім у Фларэнцыі ў 1824 г. Дату паўстання твора ўдалося ўсталяваць паводле рукапісу, што захоўваецца ў маскоўскім архіве кампазітара [231, ч. 19, арк. 7 — 8 адв.].

72 Згаданы зборнік уключаў у сябе наступныя камерна-вакальныя творы М. К. Агінскага: «*C'est pour vous*» («*Sol per te mio ben respiro*»), «*Je ne t'ai pas vu sourire*» («*Perche fin dall'Aurora*»), «*Quand tu m'aimais*» («*Amai la vita quando*»), «*Doux souvenir*» («*Cara a quest' alma*»), «*Félicité passée*» («*Felicità fuggisti*») і «*Humble cabane*» («*O delli Avi umil capanna*») [229].

73 У зборнік увайшлі наступныя творы: «*Voì che sempre in seno avete*», «*Piu non desidero*» і «*Fallait-il me guérir*». Па ўсёй верагоднасці, першы з вакальных паланэзаў зборніка першапачаткова быў напісаны на польскі тэкст («*Wy, co macie serca tkliwie*»), што пацвярджаюць успаміны Ё. Франка і артыкул з «Гісторыі дабрачыннасці» [99, s. 131–137; 107, t. 1, s. 200–201; 220; 252, ч. 18, арк. 114 — 116 адв.]. Другі ж вакальны паланэз зборніка, які ўпершыню выйшаў з друку ўжо ў 1802 г., магчыма, спачатку быў італамоўны і толькі потым перакладзены на польскую мову [227, р. 3–5; 252, ч. 18, арк. 112 — 113 адв.]. Абодва вакальныя паланэзы трапілі ў зборнік 1962 г. як перадрукі з выдання Рыкордзі, таму іх польскія тэксты, з'яўляючыся перакладамі з італьянскіх, не супадаюць з арыгінальнымі [242, s. 66–80]. У кожным разе, жанравая семантыка вакальных паланэзаў дае падставы меркаваць, што менавіта ў іх выяўлялася самасвядомасць кампазітара.

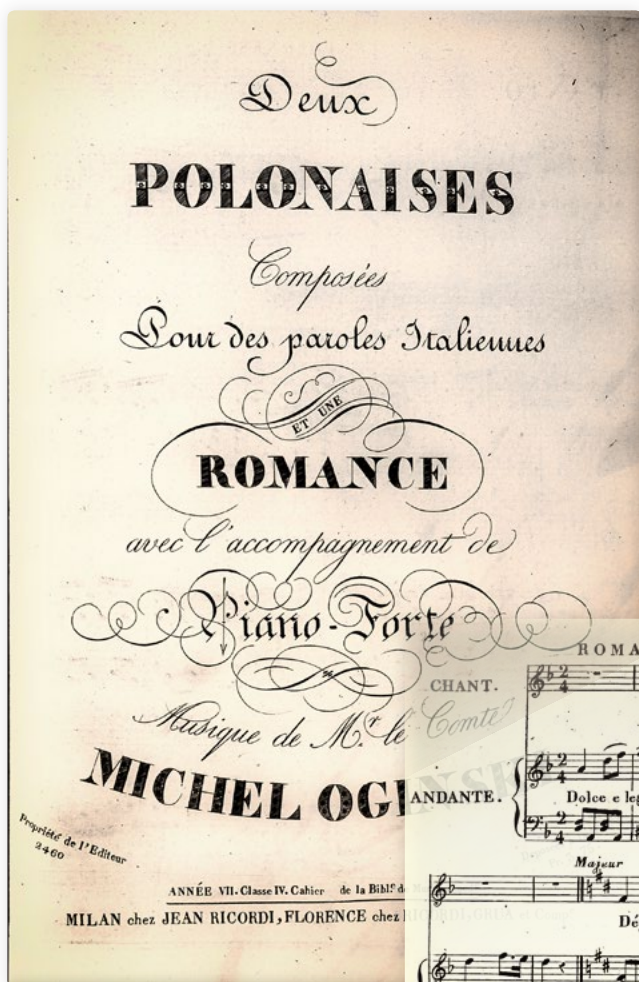
Раманс «*Fallait-il me guérir*» упершыню быў выдадзены ў пецярбургскай друкарні Паэза ў 1811 г. [252, ч. 19, арк. 3 — 6 адв.]. Незразумела, чаму М. К. Агінскі ў «Лістах аб музыцы» называе яго «новым» (фр. «*nouvelle*») у дачыненні да міланскага выдання 1826 г. [255, арк. 17].

74 Зборнік уключаў у сябе наступныя паланэзы: B-dur (№ 4), f-moll (№ 8), B-dur (№ 9), G-dur (№ 2), f-moll (№ 3), G-dur (№ 12), d-moll (№ 10), G-dur (№ 21) [86, s. 409, 412; 224]. Упершыню ў гэтым выданні быў апублікаваны паланэз G-dur (№ 21) на тэму арыі М. Э. Карафы ды Калабрана «*O cara memoria*» з оперы «Адэля з Лузіньяна», напісаны М. К. Агінскім у Фларэнцыі ў 1825 г. Дату паўстання твора ўдалося высветліць паводле рукапісу, што захоўваецца ў маскоўскім архіве кампазітара [252, ч. 19, арк. 9 — 10 адв.].

75 Тэрмінам «раманс», ці «французскі раманс», у канцы XVIII — пачатку XIX ст. пазначаліся вакальныя творы на французскія тэксты [42; 43; 47; 48; 49; 163; 203; 227].

76 «*Odi di un uom che muore*» (італ. «Завялая ружа»), «*Le dernier beau jour d'Automne*» (фр. «Апошні цудоўны восеньскі дзень»), «*Le réveil*» (фр. «Абуджэнне») [222; 223; 225]. У XX ст. названыя раманы былі перавыдадзены ў польскіх, літоўскіх і беларускіх зборніках камерна-вакальнай лірыкі кампазітара [212; 214; 242; 246].

77 *Teatro della Pergola*, ці *La Pergola* — гістарычны оперны тэатр у Фларэнцыі. Знаходзіцца ў цэнтры горада на вуліцы *Via della Pergola*, адкуль бярэ сваю назву. Быў пабудаваны ў 1656 г. пад патранатам кардынала Джавані Карла дэ Медычы



Вкладка зборника двох вакальних паланэзаў з італьянскімі тэкстамі і раманса «Fallait il me guérir».
Выданне «Ricordi, Grua et Comp.»
(Мілан-Фларэнцыя, 1826)

Першая старонка раманса
«Le dernier beau jour de l'automne»
на сл. Ж.-Э. Эсменара.
Выданне Дж. Рыкордзі
(Мілан, 1828)

ROMANCE.

CHANT.

Dolce e legato

Majeur

Déjà la feuil-le dé-ta-chée, / sen volau gré de

l'a-qui-lon. - De sa dé-pouille des sé-chée, la fleur

a jauni le val-lon, sous le chêne il n'est plus d'ombrage!

T B 3827



Інтэр'ер тэатра de la Pergola ў Фларэнцыі

спадарыні Аліны Бертран⁷⁸, знакамітай арфісткі, звязанай з французскім дваром, *фантазію для арфы, напісаную ёй на тэму паланэза Агінскага і надрукаваную спачатку ў Парыжы, а пазней і ў Мілане*.

Аднак нішто не здзівіла і не пазабавіла мяне болей, чым адзін асобнік маёй музыкі, які мне даслалі з Парыжа і які насіў назву «*Trois Polonaises favorites pour forte piano ou harpe composées par Ogiński. à Paris chez Démar auteur en musique, rue du Bouloix No. 13*»⁷⁹.

Мімаходам зазначу, што два першыя паланэзы сапраўды мае, менавіта *en fa* і другі *en ut mineur*; звычайна я называў яго «*Les adieux*»⁸⁰. Затое трэцяга паланэза я прыпісаць сабе не магу і сердаваў бы, калі б я быў яго аўтарам. Мае ён, аднак, пэўную асаблівую вартасць: вядомы ён усюды з назваю «*любiмы паланэз Касцюшкі*»⁸¹. Не ведаю, хто

па праекце архітэктара Фердынанда Така. Меў два памяшканні для спектакляў: Sala Grande, якая ўмяшчала 1500 гледачоў, і Salonico — былую залу для балаяў, размешчаную наверх, якая з 1804 г. выкарыстоўвалася як канцэртная і мела 400 месцаў. У 1847 г. у La Pergola адбылася прэм'ера оперы Дж. Вердзі «Макбет».

78 Аліна Бертран (Aline Bertrand, 1798–1835) — французская арфістка-віртуоз. Нарадзілася ў Парыжы. Была вучаніцай Ф.-Ж. Надэрмана, Р.-Н.-Ш. Бокса і, як сцвярджае ніжэй М. К. Агінскі, М.-М. дэ Марэна. У 1820 г. пачала выступаць публічна, здзіўляючы публіку рэдкай сілай і смеласцю сваёй ігры. Доўгія канцэртныя турнэ ў Галандыі, Германіі і Італіі прынеслі ёй еўрапейскае прызнанне. Памерла ў Парыжы ў 1835 г., па дыягназе тагачасных медыкаў, «ад нервовай ліхарадкі». Аўтарка варыяцый, фантазій і капрысаў для арфы, якія былі надрукаваны ў міланскай друкарні Рыкордзі. М. К. Агінскага аб'ядноўвала з арфісткай прыватная карэспандэнцыя [254, арк. 128 — 135 адв., 138 — 142 адв.].

79 «Тры любiмыя паланэзы для фартэпіяна ці арфы кампазіцыі Агінскага». Зборнік датуецца прыкладна 1816 г. [86, s. 411].

80 Гаворка ідзе пра паланэз F-dur (№ 1), транспаніраваны ў названым выданні ў танальнасць D-dur, а таксама паланэз c-moll «Развітанне» (№ 6).

81 М. К. Агінскі прыгадвае твор, вядомы пад назваю «Паланэз Касцюшкі»

з'яўляецца яго аўтарам, аднак гэты твор служыць толькі да танца і нічым не нагадвае ўсіх маіх паланэзаў.

Дык вось, на тым асобніку, над назваю, знаходзіцца вялікая віньетка, досыць добра гравіраваная. З аднаго боку яна выяўляе шыкоўна ўбранага ў польскі строй маладога чалавека, які стаіць на каленях на беразе ручая сярод густых дрэваў, з прыкладзеным да скроні пісталетам, у позе чалавека, які мае намер скончыць жыццё самагубствам. На другім жа баку, у глыбіні, відаць аздобленую і добра асветленую бальную залу, дзе на балконе размясціўся аркестр, гледачы сядзяць на лавах, малады ж чалавек танцуе з досыць забаўна апранутай дамай, што, як падаецца, павінна была прадстаўляць польскі строй.

Вось даслоўна скапіраваны надпіс, бачны пад той віньеткай:

«Агінскі ў распачы бачыць сваё каханне адплачаным абыякавасцю, ён пазбаўляе сябе жыцця ў той час, калі аркестр іграе яго паланэз, створаны для няўдзячнай любай, якая ў гэты час танцуе з яго сапернікам».

Не буду доўга гаварыць аб камізме гэтай для забавы ўчыненай выдумкі, якая добра выяўляе лёгкасць французскага характару. У Германіі задаволіліся распаўсюджваннем абсурднай байкі, у Парыжы яе гравіруюць, друкуюць, не спрабуючы высветліць, адкуль яна ўзялася. Гэтая вестка сцвярджаецца сярод грамадскасці, дзякуючы гэтаму яна праройдзе да патомкаў, яны ж, у сваю чаргу, павераць ёй, зыходзячы са сведчання музычных выдаўцоў! На шчасце, у «*Le Journal de l'Étoile*»⁸² ад 6 снежня 1826 года, дзе даецца справаздача аб маіх «*Мемуарах пра Польшчу*»⁸³, якія толькі што былі надрукаваны ў Парыжы, у зноскі расказваецца анекдот аб маім уяўным самазабойстве і дадаецца: «І аднак гэта той самы Агінскі зараз выдае свае ўспаміны пра Польшчу і палякаў!»

Як даводзілі немцы, перад самагубнай смерцю я меў праспяваць звыш сарака строф, вельмі патэтычных.

(B-dur), які быў папулярны ўжо ў апошнія гады XVIII ст. і стаў асабліва любімы ў эмігранцкіх колах пасля паўстання 1830–1831 гг. [86, s. 253–260]. Яго аўтарам быў, хутчэй за ўсё, А. І. Барціцкі [10, с. 275; 98, s. 64], хоць існуюць меркаванні, што гэтую п'есу напісаў сам Т. Касцюшка [25, с. 36]. У часы Каралеўства Польскага твор быў забаронены вялікім князем Канстанцінам.

82 Рэцэнзіі розных перыядычных выданняў на публікацыю «Мемуараў» М. К. Агінскага захоўваюцца ў фондах кампазітара ў Расійскім дзяржаўным архіве старадаўніх актаў у Маскве [253, арк. 116–124].

83 «*Mémoires de Michel Oginski sur la Pologne et les Polonais, depuis 1788 jusqu'à la fin de 1815*» («Мемуары Міхала Агінскага пра Польшчу і палякаў, ад 1788 года і ажно да канца 1815 года»). Чатыры тамы гэтай грунтоўнай працы М. К. Агінскі выдае ў Парыжы ў 1826–1827 гг., даручаючы прасачыць за друкам свайму сакратару Л. Ходзьку [147]. Пазней «Мемуары» вытрымалі выданні на нямецкай, польскай, літоўскай, рускай, беларускай (І і II тамы) мовах [2; 3; 52; 145; 153; 154;].



Вкладка видання 12 паланезаў М. К. Агінскага
(Парыж, «M. Schlesinger», 1828–1829)
з віньеткай, якая ілюструе самазабойчую смерць кампазітара

Мяне запэўнівалі, што з'явілася таксама шмат іншых, якіх, аднак, я не мог здабыць. Здаецца, што вершаплёты складалі свае строфы кожны на свой лад, згодна з пачуццямі, якія, па іх меркаванні, належала мець у момант, калі жыццё заканчваецца самазабойствам з-за празмернасці кахання і рэўнасці.

Французы са сваёй галантнасцю ўмелі прыправіць апошні парыў распачы менш змрочнымі словамі, якія адначасова адлюстроўваюць чуласць, жаль і каханне. Вось некаторыя са строф, якія я адшукаў у адным парызжскім календары за 1827 год.

(NB. Замест *d'Ogiński* надрукавана *d'Owinska*. Усюды вядома, як моцна скажаюцца ў Францыі польскія ўласныя імёны з-за блытаніны родаў.)



АПОШНІЯ ХВІЛІНЫ ЮНАКА

I куплет

Заранка жыцця ледзь світае —
Ўжо крочу да смерці я брам;
Але што за прывід лунае,
Чакае мяне пільна там?

О жорсткая, йду ў небыццё,
Запозна лагодна глядзіш,
І ў скону хвіліну ляціш,
Каб марна не страціў жыццё.

II куплет

Ўжо хутка ў цемры краіне
Спаткаю я продкаў маіх,
Вартуе ў жалобнай хусціне
Смерць сумны, апошні мой уздых.

Ах! Стогны суціш, нараканні
На горкі, няшчасны мой лёс,
Стрываць не магу тваіх слёз,
Хоць можна цярплю я скананне.

III куплет

Ўжо сталася. Жаль твой запозна
Жадае жыццё мне вярнуць,
Ўзнямае душа плач жалосны,
З грудзей яе крылы нясуць.

Аднак у маім сэрцы паволі
Салодкая мара расце:
Калі не забудзеш мяне,
Ў табе я не згіну ніколі.



Перш чым я скончу гэты і так ужо занадта доўгі ліст, трэба сказаць некалькі слоў аб уражанні, якое рабіў мой паланэз у Жэневе, і то на працягу многіх гадоў.

Калі ў 1825 годзе спадарыня Шыманаўская⁸⁴, піяністка Іх Імператарскай Вялікасці Расійскіх Імператрыц⁸⁵, дала там публічны

⁸⁴ *Марыя Агата Шыманаўская* з Валоўскіх (Maria Agata Szymanowska, 1789–1831) — польская кампазітарка і выдатная піяністка з сусветнай славай. Яе выканальніцкі талент, якому былі ўласцівы віртуозны бляск і выразная кантыленнасць (яе называлі «Філдам у спадніцы»), паспрыяў фарміраванню ўласна рамантычнага еўрапейскага піянізму. М. Шыманаўскай захапляліся многія знакамітыя паэты і музыканты: свае творы прысвяцілі ёй А. Міцкевіч, Ё. В. Гётэ, Дж. Філд, Л. Керубіні і Ё. Н. Гумель. З 1820 г. М. Шыманаўская была ў разводзе са сваім мужам і ўзяла ўсе клопаты па забеспячэнні дзяцей на сябе. У яе альбом Агінскі ўпісаў свой паланэз F-dur (пра які згадвае ў пачатку гэтага ж ліста), зазначаючы, што «гэты паланэз быў перапісаны аўтарам у Фларэнцыі 7 лістапада 1824 г. Каб гэта памятка нагадвала пра яго пані Шыманаўскай» [11; 14, с. 112–113; 17; 136, с. 84–85].

⁸⁵ У сапраўднасці М. Шыманаўскай быў прысвоены тытул «Першай піяніст-

канцэрт⁸⁶, то пасля працяглых апладысmentaў усё прысутнае таварыства гучна дамагалася таго, каб быў выкананы яшчэ і паланэз Агінскага, хоць не быў ён увогуле змешчаны ў праграме канцэрта; ветлівая артыстка з удзячнасцю ўважыла жаданні публікі, за што атрымала яшчэ большыя апладысменты.

Падчас майго падарожжа ў Жэневу ў 1826 годзе я з усіх бакоў чуў, што мой паланэз вядомы тут здаўна, а слухачам яго заўсёды не хапае. Стары капіроўшчык, якому я на працягу многіх месяцаў даваў працу перапісваць начыста рукапіс маіх мемуараў, запэўніў мяне, што за дваццаць гадоў ён зрабіў звыш пяцісот копій маіх твораў.

Вам напэўна вядома, што ў Жэневе прадаецца больш рукапісных нот, паколькі іх капіраванне каштуе значна меней, чым літаграфія. Я знайшоў у гэтым горадзе, нягледзячы на наплыў замежных наведвальнікаў, толькі дзве нотныя крамы, ды і тыя былі вельмі дрэнна забяспечаныя.

Таксама я даведаўся, што ў той самы час толькі ў Лондан былі адпраўлены сотні скрынь цыліндрычнай формы розных памераў, якія ігралі музыку майго паланэза⁸⁷.

Вучоны і знакаміты жэнеўскі доктар Буціні-айцец⁸⁸, які з асаблівай прыхільнасцю ставіўся да маёй музыкі, дадаваў да маіх паланэзаў словы найпрыгажэйшых элегій.

У адной жэнеўскай чытальні я ўпершыню ўбачыў анонс музычнага часопіса, які выходзіць у Лондане пад назвай «Panharmonicon»⁸⁹ і першыя нумары якога толькі што з'явіліся. Менавіта сярод трыц-



Марыя Агата Шыманаўская.
Малюнак Ц. Шыманаўскай
(1828)

кі іх вялікасці імператрыц» — гэта значыць Лізаветы Аляксееўны і Марыі Фёдраўны, удавы Паўла І. Гэты тытул піяністка атрымала пасля яе ўдалых выступленняў у Пецярбургу і Маскве ў 1822 г. [11, с. 41].

86 І. Бэлза мяркуе, што выступленне М. Шыманаўскай у Жэневе, пра якое паведамляе М. К. Агінскі, адбылося не ў 1825, а ў 1824 г., калі піяністка накіроўвалася праз Швейцарыю ў Італію [11, с. 70].

87 У рукапісы: «certaines de boîtes à cylindre de différentes dimensions qui renfermaient la musique». Хутчэй за ўсё, гаворка ідзе пра барабаны да розных музычных скрынь, гадзіннікаў з боем і г. д.

88 П'ер Буціні (Pierre Butini, 1759–1838) — вядомы ў свой час лекар і прыродазнаўца.

89 Сапраўдная назва «The Harmonicon» — уплывовы англійскі музычны штомесячнік, які выходзіў з 1823 па 1833 г. Нумары часопіса змяшчалі артыкулы на розныя тэмы, уключаючы агляды музычных твораў, рэцэнзіі на канцэртныя і оперныя спектаклі, звесткі аб сучасных музыкантах і кампазітарах, даследаванні па тэорыі музыкі і фізіцы гуку, а таксама біяграфічныя нарысы асноўных музычных дзеячаў. Пэўны час яго рэдактарам з'яўляўся вядомы англійскі оперны менеджэр і музычны крытык Уільям Айртан (William Ayrton, 1804–1885).

цаці найвыдатнейшых кампазітараў, музычныя творы якіх рыхтаваліся да публікацыі ў гэтым часопісе, побач з прозвішчамі *Гайдна, Моцарта, Бетховена, Чымароза*⁹⁰, *Расіні* і іншых я роўна са здзіўленнем, як і з прыемнасцю знайшоў і сваё прозвішча.

Спадарыня Шыmanoўская, якую я ўжо тут вышэй згадваў, пісала мне ў адным са сваіх лістоў з Лондана, датаваным 28 мая 1825 года: «Не магу ўтрымацца, Спадар граф, ад выканання Вашых паланэзаў ва ўсіх таварыствах; слухаючы іх, ніхто не нудзіцца, усе знаходзяць іх цудоўнымі!» У іншым лісце, напісаным у тым самым горадзе з датаю 26 сакавіка 1826 года, спадарыня Шыmanoўская дадае: «Вашы паланэзы зачароўваюць усё тутэйшае таварыства, я абавязана іграць іх, дзе б ні апынулася. Наогул любяць усе Вашыя творы, але слухачы вельмі захапляюцца *“la polonaise favorite”*⁹¹, які будзе існаваць так доўга, як свет... Я часта іграю Вашыя паланэзы разам з арфісткай, адной з лонданскіх модніц, якая мастацтва ігры на гэтым інструменце давяла ажно да дасканаласці».

Скончу гэты ліст цікавай падрабязнасцю, якую люблю прыгадваць: паклоннікам майго паланэза, якраз таго, пра які я так шмат пішу, быў апошні герой, якога страціла Польшча, князь Юзаф Панятоўскі⁹²: ён ніколі не мог наслухацца яго ўдосталь. Ведаю з вуснаў самой спадарыні генераль-

Князь Юзаф Панятоўскі. Мастак Ё. Грасі



90 *Даменіка Чымароза* (Domenico Cimarosa, 1749–1801) — італьянскі кампазітар неапапітанскай школы. Вучань А. Сакіні і Н. Пічыні ў кансерваторыі Santa Maria di Loreto у Неапалі. У 1782 г. быў запрошаны Кацярынай II на пасаду капельмайстра італьянскай оперы (пасля Дж. Паізіела). Аднак праз чатыры гады з-за суровага клімату быў вымушаны пакінуць Расію. У 1792 г. па запрашэнні Леапольда II прыехаў у Вену, дзе была пастаўлена яго лепшая опера «Il matrimonio segreto» («Тайны шлюб»). Вярнуўся ў Італію, ў 1798 г. быў арыштаваны за ўдзел у неапапітанскім паўстанні. Аўтар каля 100 опер, рэлігійных, сімфанічных і камерных твораў. Побач з П. Гульельмі і Дж. Паізіела лічыцца класікам камічнай оперы.

91 «Любімы паланэз» — паланэз F-dur (№ 1). Гл. спасылку на стар. 73.

92 *Юзаф Антоній Панятоўскі* (Józef Antoni Poniatowski, 1763–1813) — ваенны і дзяржаўны дзеяч Рэчы Паспалітай, князь, генерал-лейтэнант польскай арміі (1792), маршал Францыі (1813). Паходзіў з роду Панятоўскіх, плямёнік караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага. У час паўстання 1794 г. удзельнічаў у абароне Варшавы. У 1812 г. у час паходу Напалеона ў Расію камандаваў 5-м польскім корпусам «Вялікай арміі», ішоў праз Гродна, Нясвіж, Ігумен да Магілёва. Удзельнічаў у бітвах пад Смаленскам і Барадзіно. У 1826–1832 гг. скульптарам Б. Торвальдсенам зроблены помнік Ю. Панятоўскаму, які з 1840 г. знаходзіўся ў Гомелі перад палацам І. Ф. Паскевіча, з 1922 г. — у Варшаве.

шы Камянецкай (былой Трэ́мбіцкай)⁹³, што на працягу пяці гадоў, пачынаючы ад 1796-га, яна кожны вечар мусіла іграць гэты паланэз падчас сустрэч таварыства, якое збіралася ў князя Юзафа ў палацы «Пад Бляхай»⁹⁴, што з'яўляецца часткай каралеўскага замка ў Варшаве, дзе пражываў у той час князь⁹⁵.

Прашу Спадара прыняць выказванні пачуццяў, поўных адданасці

ад М. А.



Палац «Pod Blachą» у Варшаве. Сучасны выгляд



93 *Марыяна Камянецкая*, у дзявоцтве Чэрская, у першым шлюбе Трэ́мбіцкая (Marianna Kamieniecka z Czerskich I voto Antoninowa Trębicka) — жонка генерала Людвіка Камянецкага, найбліжэйшага сябра князя Ю. Панятоўскага. Належала да блізкага атачэння графіні дэ Вабан. Маці генерала Станіслава Трэ́мбіцкага [119; 120].

94 Палац «Пад бляхай» (польск. «Pod Blachą») — палац у стылі позняга барока, пабудаваны ў 1720–1730 гг. архітэктарам Якубам Фантанам паблізу Каралеўскага палаца ў Варшаве.

95 У 1794 г. кароль Станіслаў Аўгуст Панятоўскі перадаў палац «Пад Бляхай» свайму пляменніку князю Юзафу Панятоўскаму. Разам з ім у палацы жыла яго сястра Марыя Тэрэза Тышкевіч з дому Панятоўскіх, а таксама французская прыяцелька князя, графіня Генрыета дэ Вабан. З 1796 г. палац стаў адным з найвядомейшых салонаў Варшавы, месцам пышных прыёмаў, балаяў і тэатральных прадстаўленняў [120].