

Остробрамская литания Юзефа Дещинского – предромантическая предшественница литаний Станислава Монюшко

Светлана Немогай

Белорусская государственная академия музыки, ул. Интернациональная 30, BY-220030 Минск
Эл. почта: sviatlena@tut.by

На основе реконструированной партитуры в статье впервые рассматривается Остробрамская литания D-dur Юзефа Дещинского (1781–1844) – единственный сохранившийся на сегодняшний день образец литургической музыки известного композитора, дирижера и педагога. Суммируются сведения о жизни и творчестве Ю. Дещинского – уроженца Вильнюса, который впоследствии около 30 лет работал в Городище Речицкого уезда. Выясняются вопросы атрибуции рукописи Остробрамской литаний и происхождения ее копии. Стилистика произведения анализируется с точки зрения его принадлежности к предромантизму – времени, для которого характерны переходность и амбивалентность, а также насление и взаимодействие характерных признаков классицизма, сентиментализма и раннего романтизма. Выявленный памятник меняет картину развития жанра литаний в культурном пространстве бывшей Речи Посполитой, где первыми образцами его симфонического (оркестрового) решения считались четыре Остробрамские литаний С. Монюшко.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: XIX век, Вильнюс, Юзеф Дещинский, церковная музыка, литания, предромантизм

Творчество Юзефа Дещинского (Józef Deszczyński, 1781–1844), известного композитора, дирижера и педагога бывшего Великого княжества Литовского первой половины XIX в. до сих пор не оценено по достоинству. Причины тому – ограниченность информации о его жизни в музыкально-исторических источниках, а также разбросанные по архивно-библиотечному пространству Западной и Восточной Европы немногочисленные издания и еще более редкие рукописи его сочинений. Один из таких уникальных манускриптов автору статьи удалось обнаружить в 2008 г. в Национальной библиотеке им. Мажвиадаса в Вильнюсе¹. Он представляет собой партии Остробрамской литаний Ре мажор, которые стали основой для выполненной нами реконструкции ее партитуры². И хотя данное произведение упоминается в монографии М. Азизбековой и энциклопедических справочниках, до сих пор оно считалось утраченным, и его специальный музыковедческий анализ предпринимается впервые³.

Поскольку личность и музыкальное наследие Ю. Дещинского почти не фигурировали в научной печати, позволим себе привести биографические

1 *Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka. Rankraščių skyrius*. F. 105–514.

2 На основе восстановленной партитуры „Литания к Острой браме“ Ю. Дещинского прозвучала на концерте „Polska muzyka sakralna XIX wieku Wilno“ (Белосток, 5 марта 2011 г.), на концерте „Музыкальное приношение“ в рамках фестиваля „Вечера Большого театра в замке Радзивиллов“ (Несвиж, 25 июля 2012 г.), а также на заключительном концерте фестиваля имени Я. Тарасевича (Белосток, 12 мая 2013 г.).

3 См.: Азизбекова 1976; Chmara-Żaczkiewicz 1984; Hordynski 1939–1946; Pawlak 1979; Reiss 1964.

сведения о композиторе, впрочем, крайне скучные⁴. Вначале отметим, что он плодотворно работал практически во всех жанрах своей эпохи и был известен как в бывшей Речи Посполитой, так и за ее пределами. Уже в 1812 г. в немецком „Neues Historisches Biografisches Lexicon der Tonkünstler“ Э. Л. Гербера была напечатана малая заметка о композиторе: „Дещинский, молодой композитор из Вильна, издал в Лейпциге 6 полонезов для фортепиано оп. 1 у Кюнэля (Kühnel) и 6 национальных полонезов для фортепиано оп. 2“⁵. Произведения Ю. Дещинского публиковались в Вильнюсе, Москве, Варшаве, Вене, Лейпциге и других городах. Его творчество высоко ценил Ю. Эльснер, планируя информировать о нем немецкое издание Брайткопфа и Хертля⁶. Посвящение фортепианного квартета а-моль Ю. Дещинского (оп. 39) Ю. Эльснеру позволяет предположить, что, по всей вероятности, композиторы состояли в дружеских отношениях.

Обобщая первоисточники биографической информации о композиторе, напомним, что он родился в Вильнюсе в 1781 г. в шляхетской семье⁷. За один из вокальных полонезов в 1812 г. был одарен императором Александром I бриллиантовым перстнем. Дослужившись до звания капитана национальной вильнюсской гвардии, в 1813 г. ушел в отставку, чтобы заниматься преподаванием игры на фортепиано. В 1814 г. известный любитель музыки Людвиг Рокицкий (Ludwik Rokicki, 1774 – не ранее 1824) пригласил его на должность дирижера оркестра в Городище Речицкого повета; этим оркестром композитор руководил до конца своих дней. После назначения Л. Рокицкого губернским маршалком шляхты, Ю. Дещинский вместе с оркестром выезжал на сеймы в Минск, где, вероятно, именно под его руководством давались благотворительные концерты и были поставлены оперы „Аксур, царь Ормуза“ А. Сальери и „Белая дама“ Ф. Буальдье⁸. Получив пожизненную пенсию, композитор и после смерти своего мецената жил в Городище под опекой его дочери Текли Прозор (Tekla Prozor, ок. 1800–1860)⁹.

⁴ До сих пор единственными источниками информации о Ю. Дещинском в современных изданиях была монография М. Азизбековой (Азизбекова 1976), статья А. Ахвердовой (Ахвердова 1988: 23), короткие упоминания в работах А. Капилова (Капилов 1982: 26; Капилов 2000: 13; Музикальный театр Белоруссии 1990: 250), а также статья А. Врубеля (Wróbel 2008).

⁵ Wróbel 2008: 19.

⁶ Там же: 18.

⁷ Наиболее полные сведения о Ю. Дещинском содержит статья А. Плуга в „Ruchu Muzyczny“ на основании письма от Д. Ходько, заметка О. Кольберга в энциклопедии Оргельбранда, а также статья М. Ельского „Некоторые воспоминания из музыкального прошлого Литвы“ (см.: Plug 1859: 425–426; Kolberg 1899: 330; Jelski 1881: 181).

⁸ Именно этот факт породил в научной литературе ошибочное мнение, что усадьба Городище, где работал Ю. Дещинский, находилась „под Минском“ (Ахвердова 1988; Chmara-Żaczkiewicz 1984: 403). О настоящем местонахождении Городища А. Рокицкого в Речицком уезде пишут М. Ельский и В. Гордыньский (Jelski: 181; Hordynski: 133). Этую же информацию подтверждают и некоторые современные источники (Pawlak 1979: 1203).

⁹ Азизбекова 1976: 34–35; Chmara-Żaczkiewicz 1984: 403; Jelski 1881: 181; Kolberg 1899: 330; Miller 1936: 162; Plug 1859: 425; Reiss 1964: 107.

Сведения о достаточно объемном и разнообразном музыкальном наследии Ю. Дещинского противоречивы. Их подтверждают лишь немногие сохранившиеся произведения. Композитору принадлежит одноактная комедия-опера „Домик на тракте“ („Domek przy gościńcu“), трехактная мелодрама „Эгберт, или Объединение англичан“ („Egbert czyli Połączenie się anglików“), 4 увертиюры, 3 фортепианных концерта¹⁰, два полонеза для фортепиано с оркестром op. 23, фортепианный квартет a-moll op. 39, струнный секстет, марши для духового оркестра, „Rondoletto“ для скрипки и фортепиано, „Valse brillante“ для фортепиано в четыре руки, вариации на собственные и заимствованные темы, вокальные произведения. Известность Ю. Дещинскому принесли многочисленные полонезы в две и четыре руки, написанные в популярном стиле *brillant*, а также песня о Зигмунте III, помещенная в сборнике „Исторические песни“ Ю. У. Немцевича.

Как и многие композиторы своего времени, Дещинский плодотворно работал в жанрах литургической музыки. В 1818 г. он был избран членом Общества религиозной и национальной музыки (Towarzystwo Muzyki Religijnej i Narodowej) в Варшаве, что свидетельствует о признании его заслуг в этой сфере музыкального творчества¹¹. Известно, что композитору принадлежит вечерня (нешпоры) в сопровождении духового оркестра, а также несколько месс, ноты которых считаются утерянными¹². Единственным сохранившимся образцом литургической музыки Дещинского на сегодняшний день является Литания Re мажор, которая стала объектом нашего научного внимания.

Как известно, литания (лат. *litanie* – просьба, мольба) является разновидностью молитвы или песнопения, в которой призывы, обращенные к Богу, Божьей Матери или святым, дополняются повторами-прошениями о помиловании и покровительстве. Как и ряд других жанров католической музыки (месса, офферторий, ламентации, пассионы, нешпоры, *Te Deum* и т. д.), к концу XIX в. литания прошла путь от грегорианских монодических песнопений через образцы полифонии строгого стиля, тип барочного вокально-инструментального концерта и многочастную циклическую композицию классицистского плана до масштабных вокально-инструментальных сочинений романтиков. Среди авторов литаний – Дж. Палестрина, О. Лассо, Дж. Габриели, К. Монтеverди, М.-А. Шарпантье, Дж. Б. Перголези, М. Гайдн, А. Сальери, Л. Моцарт, В. А. Моцарт и многие другие.

¹⁰ Среди них – посвященный упомянутой Текле Прозор Фортепианный концерт F-dur op. 25, который в 2007 г. прозвучал в программе V Фестиваля польской камерной музыки в Варшаве.

¹¹ Азизбекова 1976: 34; Plug 1859: 425.

¹² По данным А. Плуга, это были „две траурные мессы (реквиемы. – С. Н.) и три светлые“. Одна из месс была написана для римско-униатского собора в Варшаве по случаю избрания Ю. Дещинского членом упомянутого общества (см.: Plug 1859).

В качестве текстовой основы для музыкальных произведений особой популярностью пользовалась Лоретанская литания к Пресвятой Деве Марии (лат. *Litaniae Lauretanae*), первый образец которой встречается в манускрипте XII в. Ее название происходит от итальянского паломнического города Лорето, в главном санктуарии которого находится перевезенный сюда в 1294 г. „Святой дом“ – каменная постройка, где, согласно традиции, жила Дева Мария в Назарете. Ее фигурка из кедрового дерева, украшающая собой нишу Святого Дома, известна во всем мире как „Черная Мадонна“. Специально для базилики в Лорето были написаны многие многоголосные литания.

Лоретанская литания состоит из ряда эпитетов к Богоматери, сопровождающихся возвнаниями „*Ora pro nobis*“ („Молись за нас“). В первой Речи Посполитой, где культ Богородицы всегда занимал почетное место, этот жанр был чрезвычайно популярен. В XVII–XVIII вв. лоретанские литания создавали Я. Ружицки (Jacek Różycki, ок. 1635 – ок. 1704), Д. Стахович (Damian Stachowicz, ок. 1658–1699), С. С. Шажыньски (Stanisław Sylwester Szarzyński, XVII/XVIII в.), Ф. К. Брикси (Franciszek Ksawery Brixi, 1732–1771), Ю. Цайдлер (Józef Zeidler, ок. 1744–1806), А. Мильвид (Antoni Milwid, 1755–1837), Я. Ваньски (Jan Wański, 1756 – ок. 1830), В. Данковски (Wojciech Dankowski, ок. 1760 – после 1836) и др.

Исследователь моцартовских литаний И. Крутманн выделяет следующие типы жанра: мотетный, двухорхонный, концертирующий, кантатный, а также локальный зальцбургский¹³. Три последние, получившие наибольшее распространение в XVIII в., характеризовались последовательностью замкнутых частей, которые отделялись одна от другой не только временной цезурой, но также, как правило, сменой состава исполнителей и комплекса средств выразительности. Количество частей в лоретанских литаниях обычно колебалось от пяти до десяти¹⁴. Наиболее распространенной в XVIII – начале XIX вв. была латиноязычная пятичастная модель лоретанской литании со следующими „номерами“: *Kyrie eleison* – *Sancta Maria* – *Salus infirmorum* – *Regina Angelorum* – *Agnus Dei*. Стабильными, не подлежащими дальнейшему членению, как правило, оставались крайние части – *Kyrie eleison* и *Agnus Dei*, представляющие собой своеобразный „каркас“ целого. Напротив,циальному, зачастую индивидуальному распределению и объединению в части подвергались многочисленные марийные возвнания.

В музыкальном искусстве Речи Посполитой XVII–XVIII вв. богато представлены образцы концертирующего и кантатного типов литаний. Так, „*Litania Cursoria*“ С. С. Шажыньского, „*Litaniae de BMV*“ Д. Стаховича, а также „*Litaniae de Providentia Divina*“ Г. Г. Горчицкого (Grzegorz Gerwazy Gorczycki, ок. 1667–1734) представляют собой многочастные вокально-инструментальные

13 Krutmann, J. Mozarts Litaneien. *Mozarts Kirchenmusik*. Freiburg, 1992: 54.

14 Вопрос структурного деления лоретанских литаний подробно рассматривается в книге С. Домбка. См: Dąbek, S. *Twórczość litaniijną Stanisława Moniuszki i jej konteksty*. Warszawa, 2011: 36–42.

композиции с комплексом элементов концентрирующего стиля. Кантатный же тип литаний репрезентуют, к примеру, лоретанские литаний Ю. Цайдлера и Я. Ваньского.

Богато представлены образцы лоретанских литаний и в вильнюсских музыкальных собраниях. Это издания литаний Л. Крауса (Lamberti Kraus, XVIII–XIX в.), рукописи литаний В. Данковского, И. Б. Шидермайра (Johann Baptist Schiedermayr, 1779–1840), Ю. Козловского (Józef Kozłowski, 1757–1831), Я. Мацкевича (Jan Mackiewicz, ? – 1863), С. Монюшко (Stanisław Moniuszko, 1819–1872), а также многочисленных анонимных литаний¹⁵. Даже этот, далеко не полный список произведений свидетельствует о продолжении развития жанра литаний и ее необычайной популярности в бывшем ВКЛ в конце XVIII – первой половине XIX в. Сочинения же Ю. Козловского, Ю. Дещинского, Я. Мацкевича и С. Монюшки в значительной степени ставят под сомнение тезис С. Домбка о том, что в XIX в. литаний писались редко, имели небольшие составы и типично утилитарный характер¹⁶. Данные произведения, несомненно, предназначались „на торжественный случай“. Партитуры этих литаний дают повод предположить, что их исполнение как для композиторов, так и для солистов, хора и оркестра было возможностью презентации собственных талантов и мастерства, а также свидетельствовало об устойчивой позиции и престиже в вильнюсской музыкальной среде. В целом же именно непрерывность вильнюсской литанийной традиции, которую в значительной степени обновил и обогатил своей Литанией к Острой Браме Ю. Дещинский, объясняется появление монументальных четырех Остробрамских литаний С. Монюшко, которые стали своего рода кульминацией развития жанра в культурном пространстве бывшего ВКЛ.

Особое значение лоретанская литания, традиционно входящая в состав мариинских майских и октябрьских (розарийных) богослужений, имела по отношению к чудотворной иконе Божьей Матери в вильнюсской Острой Браме (*Porta Acialis* (лат.) – „*Острые ворота*“, *Aušros vartai* (лит.) – „*Ворота Зари*“). В первой половине XIX в. культ этой иконы переживал настоящий расцвет, причиной которого стала реакция на разделы Речи Посполитой и ликвидацию государственности ВКЛ, воспринимавшиеся как общенациональная трагедия.

Культ чудотворной иконы Божьей Матери в Острой Браме отразился и в музыкальной культуре Вильнюса. До нашего времени сохранились нотные памятники, непосредственно связанные с литургией в каплице, а также сочинения, воплощающие образы остробрамских молений в форме художественной рефлексии. Первую группу, в свою очередь, представляют два принципиально различных вида музыкальных произведений:

¹⁵ Vilniaus Kapitulos fondas, *LMAVB Rankraščių skyrius*. F. 43; *LNMaž Rankraščių skyrius*. F. 105; Levinskaitė 1996.

¹⁶ Dąbek 2011: 42.

1. песни, сопровождающие каждодневные обряды. К ним относятся опубликованные в различных сборниках: „Bramo świętą, Bogu miła”, „Maryja Wilna obrono” (1761), песни при открытии и закрытии чудотворной иконы Найсвятейшей Девы Марии Остробрамской „Witaj Panno” и „O Jasności i Świątłości nieba całego”. Отправлялись также часы – „Godzinki o Najświętszej Maryi Pannie Ostrobramskiej” (1761);

2. произведения крупной формы с участием солистов, хора и оркестра, которые звучали на торжественных службах. Данную традицию представляют анализируемая литания Ю. Дещинского, а также четыре Остробрамские литания С. Монюшко, написанные в 1843–1855 гг. Не исключено, что для остробрамских торжеств была написана и масштабная „Литания к Пресвятой Деве Марии” C-dur Я. Мацкевича.

Вторую же группу, обозначенную нами, может представлять, к примеру, фортепианная фантазия „Dzwonek Ostrobramski. Modlitwa wieczorna” („Остробрамский колокольчик. Вечерняя молитва“) вильнюсского пианиста и композитора Людвика Новицкого (1830–1886).

Возвращаясь к произведениям крупной формы, к которым относится литания Ю. Дещинского, стоит отметить, что такого рода сочинения исполнялись, прежде всего, на главном торжестве Опеки Пресвятой Девы Марии, которое праздновалось с 16 ноября и продолжалось восемь дней (октава). Художественно яркое, красочное описание этого празднества оставил в 1853 г. В. Сырокомля:

„На протяжении восьми дней костел и улица переполнены людьми... несмотря на неприятную пору года, народу каждый день по несколько тысяч молящихся. <...> Последний день, а скорее последний вечер... мало имеет себе подобных во всем христианстве в Европе. Почти все виленское население высыпает на улицы, занимает костел, галерею и заливает огромное пространство вокруг Острой Брамы. <...> А вся брама и улица обильно освещены... и в ярких огнях иллюминации видно, как эти несколько тысяч верующих, одушевленных одним чувством, падают на колени”¹⁷.

В последний день октавы, который отличался особенной торжественностью, кроме каждодневной вечерней литании звучала также вечерня: „Нешпоры проходят в каплице. После их окончания отправляющий богослужение каплан, обычно виленский епископ, торжественно одетый, входит в Остробрамскую каплицу. Самые лучшие музыканты, которых имеет Вильно, исполняют литанию в сопровождении местного оркестра. <...> После окончания литании пастырь, возвзвав к Божьей помощи, обращается к народу и, видимый всеми, благословляет молящихся и город. Наступает торжественная тишина”¹⁸. Хотя В. Сырокомля и не называет автора литании, не исключено, что он слышал одно из названных выше сочинений Ю. Дещинского, С. Монюшки или Я. Мацкевича.

17 Dąbek 2011: 47.

18 Там же: 47–48.

Прежде чем приступить к анализу литаний Ю. Дещинского, необходимо обозначить вопросы ее атрибуции и происхождения копии.

На авторство Дещинского указывают надписи на всех оркестровых партиях, а также лаконичный титульный лист партии первой скрипки: *Litanie / przez / Deszczyńskiego / Violino Primo /*. Как видим, первоначальный вариант титульной надписи не определял состав сочинения. Очевидно, позже была сделана дополнительная приписка карандашом: „*na Całq Orkiestrę*“ („для всего оркестра“).

Рукопись литаний является копией Станислава Пешки – дирижера вильнюсских церковных оркестров и хоров середины XIX в. Его монограмму „SP“ можно увидеть на партиях литаний, как и многих сохранившихся копиях других произведений, исполнявшихся в вильнюсском кафедральном соборе в 1850–60-е гг. Как свидетельствуют пометки на партиях, сохранившаяся копия литаний была сделана на протяжении второй половины марта 1859 г.

Библиографическая традиция связывает Литанию Ре мажор Ю. Дещинского с Острой Брамой в Вильнюсе, что образует непосредственную аллюзию с четырьмя Остробрамскими литаниями С. Монюшко¹⁹. В заметке О. Кольберга произведение фигурирует как „Литания к Острой Браме“, литовская исследовательница М. Азизбекова пишет, что Остробрамскую литанию композитор написал по просьбе вильнюсских музыкантов²⁰. Тем не менее, факт, что обнаруженная нами рукопись Ю. Дещинского является именно Остробрамской литанией, остается документально неподтвержденным: пометки, которые бы указывали на отношение сочинения к какому-либо конкретному религиозному центру, на его партиях отсутствуют. Существуют, однако, косвенные доказательства, которые могут свидетельствовать о связи произведения с вильнюсской Острой Брамой. Во-первых, это отсутствие партии органа, что предполагает исполнение литаний на свежем воздухе, необходимое из-за невозможности размещения большого исполнительского состава в стенах малой часовни. Во-вторых, отметим, что все биографические источники упоминают только одну литанию в творческом багаже композитора. Это может означать, что найденный манускрипт является той самой единственной Остробрамской литанией Ю. Дещинского. Отсутствие же названия „Остробрамская“ на копии может объясняться исполнением произведения в 1859 г. капеллой Вильнюсского кафедрального собора: С. Пешко, который к ней принадлежал, мог просто опустить это „неактуальное“ упоминание при переписывании оригинала. Гипотетически можно также предположить, что название „Литания к Острой Браме“ не принадлежало Ю. Дещинскому, а возникло позже, исходя из практики исполнения произведения. Учитывая вышесказанное, в дальнейшем мы будем рассматривать рукопись как Литанию к Острой Браме или Остробрамскую литанию.

¹⁹ По всей вероятности, С. Монюшко был хорошо знаком с Ю. Дещинским, которого упоминает в своем письме к жене, высланном из Минска 21 января 1843 г. См.: Moniuszko, S. *Listy zebrane*. Kraków, 1969: 81.

²⁰ Kolberg 1899: 330; Азизбекова 1976: 34.

Точное время написания литаний сегодня установить крайне затруднительно. О. Кольберг упоминает „Литанию к Острой Браме в Вильно“ в числе „последних работ“ композитора, что дает возможность судить о создании литаний в 1830-е или даже в начале 1840-х гг. XIX в., – период, когда Дещинский жил в Городище²¹. Информации о времени и месте исполнения произведения при жизни Ю. Дещинского мы не имеем. С большой долей правдоподобности можно утверждать, что оно исполнялось в 1859 г. (а возможно и позже) по рукописи С. Пешко²².

К концу XVIII – началу XIX в. жанр литаний по форме приближался к кантате, крайние части которой (Kyrie eleison и Agnus Dei) обычно поручались хору, средние же – солистам. Одними из наиболее хронологически близких произведению Ю. Дещинского в культурном пространстве Речи Посполитой были литании В. Данковского, Ю. Цайдлера и Я. Ваньского. Они представляли собой образцы большой церковной кантаты, сформированной неаполитанской школой и усовершенствованной в Германии за счет включения элементов мотета, вокального концерта и протестантского хорала. Основными формами таких литаний были арии, дуэты, хоры и инструментальные ритурнели²³.

В указанное время литания также испытывала на себе сильное влияние гайдно-моцартовского стиля, который утверждал в вокальных жанрах инструментальное, симфоническое начало. Ярким примером данного влияния является, к примеру, семичастная *Litania* Ю. Козловского (in C), написанная для трех голосов (CAB), 2-х скрипок, 2-х валторн и *Basso fundamento*²⁴. Это произведение, которое можно считать непосредственным предшественником литаний Дещинского, имеет типичный для XVIII в. кантатный тип архитектонической организации целого. На его фоне особенно отчетливо выступает структурно-композиционное новаторство Остробрамской литаний Дещинского, представляющей собой масштабную **одночастную композицию** с многочисленными тематическими арками и принципами сонатно-симфонического развития. Восемь обозначенных в партитуре разделов следуют один за другим без перерыва (*attaca*). Каждый из разделов, в свою очередь, подлежит более мелкому делению, образуя самостоятельную архитектоническую структуру. В целом партитура Литаний Ре мажор насчитывает 709 тактов; звучит произведение около 25 минут. Представляем композиционный план литаний:

²¹ Kolberg 1899: 330.

²² Следует отметить, что при реконструкции рукописи было выявлено множество очевидных ошибок, прежде всего в гармонии. До конца неясно, как копия С. Пешко могла использоваться для исполнения произведения.

²³ Idaszak 1972: 148–149.

²⁴ LMAVB *Rankraščių skyrius*. F. 43-27238.

Таблица 1.

Номер раздела	Название раздела (первое возвзание)	Тональность	Размер	Такты
I (вступление)	Kyrie eleison	D-dur	C	1–21
II	Ojcze z nieba, Boże	D-dur	C	22–113
III	Panno roztropna	G-dur	C	114–236
IV	Naczynie Duchowne	C-dur	6/8	237–351
V	Królowo Anielska	B-dur	3/4	352–442
VI	Królowo Proroków	G-dur	C	443–523
VII	Baranku Boży	d-moll	6/8	524–571
VIII	Chryste, usłysz nas	D-dur	C	572–709

В распределении текста сочинения Ю. Дещинского есть ряд особенностей. Во-первых, композитор делит вступительную теологическую часть текста, вынося в начало второго раздела аккламацию „Ojcze z nieba, Boże” и присоединяя к ней обычно выделяемую часть „Święta Maryjo” („Sancta Maria”). Во-вторых, в качестве четвертого раздела оформляется текст от возвзания „Naczynie Duchowne” (соответствует лат. „Vas spirituale” или современному польск. „Przybytku Ducha Świętego”), что встречается довольно редко (например, в четырех восьмичастных лitaniiach Ю. Цайдлера). В-третьих, обычно неделимая часть „Królowo Aniołów” („Regina Angelorum”) становится у Ю. Дещинского основой для двух разделов (V–VI), причем в пятом звучат только два возвзания: „Królowo Anielska” и „Królowo Patriarchów”. И, наконец, в-четвертых, текст „Baranku Boży” („Agnus Dei”) распределяется на два последних раздела, что вообще не наблюдается в лitaniiйной литературе. Таким образом, структурное деление Литании к Острой браме Ю. Дещинского свидетельствует о координальных изменениях архитектонической концепции жанра. Однако наиболее существенным моментом является, все же, отказ композитора от традиционной циклической структуры лitaniiи и объединение частей в единую неделимую композицию с элементами сквозного развития.

Образную доминанту произведения задает мариинная тематика, окрашенная светлым настроением майских богослужений. При ее кажущейся однородности, эмоциональный диапазон лitaniiи довольно широк: от триумфально-возвышенных настроений в крайних разделах („Ojcze z nieba, Boże”, „Chryste, usłysz nas”) до жалостливо-сентиментальных в средних („Naczynie Duchowne”, „Baranku Boży”). Говоря словами Г. Аберта, „музыкальный портрет Матери Божьей ... соответствует тому эталону, который давным-давно установился в изобразительном искусстве: при всей возвышенности и чистоте основного образа в нем есть и значительная доля женского обаяния, а часто – задушевность и восторженная самоотверженность”²⁵.

25 Аберт, Г. В. *A. Mozart*. Часть первая, книга первая 1756–1774. Москва, 1987: 318–319.

Исполнительский состав литании включает в себя quartet солистов, смешанный хор и оркестр. Инструментальная партитура рассчитана на две флейты, два кларнета, две валторны и струнный quartet. Использование мягких инструментальных тембров соответствует светлой лирической атмосфере сочинения. Особенностью партитуры является и отмеченное выше отсутствие партии органа, традиционной для такого рода сочинений (Й. Цайдлер, Я. Ваньски, В. Данковски и др.). Характерный состав оркестра литании Ю. Дещинского мог быть связан с неполной укомплектованностью вильнюсских церковных капелл, либо рассчитанностью на конкретный музыкальный коллектив. Вместе с тем, по сравнению с литаниями-предшественницами, инструментальный состав произведения выглядит несколько расширенным: редко используемые кларнеты и полный струнный quartet тому подтверждение. В целом же, партитура литании представляет собой своеобразное „переходное звено“ между кантатным²⁶ и оркестровым типом составов, предвосхищая собой практически полные двойные симфонические партитуры литаний Я. Мацкевича и С. Монюшко.

Отметим некоторые другие особенности партитуры произведения. Основным носителем вокального начала в литании Ю. Дещинского выступает хор. Сольные вокальные фрагменты и ансамбли не являются ни виртуозными, ни развернутыми, что наводит на мысль о выдвижении солистов из состава хора. Доминанта коллективного начала принципиально отличает произведение Дещинского от литаний кантатного типа, средние части которых традиционно представляли собой сольные, преимущественно виртуозные, арии или дуэты, иногда сопровождаемые хоровыми репликами (например, в упоминаемых выше литаниях В. Данковского, Ю. Цайдлера и Я. Ваньского). Очевидно, что в выборе модели литании Дещинский более ориентировался на австро-немецкие образцы, в которых значительно увеличивается не только роль, но также и действенность хора, что демонстрирует, к примеру, *Litaniae Lauretanae KV 195* В. А. Моцарта. Активное участие хора на протяжении всей партитуры, а также незначительное количество сольных фрагментов в литании Дещинского, безусловно, предвосхищает аналогичную „расстановку сил“ в Остробрамских литаниях С. Монюшко.

Функция оркестра в литании Дещинского выходит за рамки аккомпанемента: наравне с солистами и хором оркестр является активным „строителем“ тематически-драматургической архитектоники целого. Так, вступлению хора в каждом из разделов предшествует инструментальный фрагмент, базирующийся на самостоятельном тематическом материале. К тому же, оркестр нередко выходит на первый план как главный носитель тематического начала, в то время как у хора звучитнейтральный материал (например, темы у струнных в р. III „*Panno roztropna*“ /тт. 149–152 и 207–210/; у первых скрипок в р. VI „*Królowo*“

²⁶ Кантатный тип составов, характерный для партитур литеургических произведений XVIII в. включал в себя 2 скрипки, 2 кларнеты, иногда флейты, гобои, валторны, а также обязательную партию органа (Dąbek: 55).

Proroków" /тт. 490–496/). В репризе р. V „Królowo Anielska” тема звучит у альта и виолончелей (тт. 413–427):

Нотный пример 1

V раздел „Królowo Anielska”

413 *f*

Soprano: ska, Kró - - - - - lo - wo, Kró - - - - - lo - wo A - - - - - niel - ska,

Alto: ska, A - - - - - niel - ska, Kró - - - - - lo - wo, Kró - - - - - lo - wo

Tenor: ska, Kró - - - - - lo - wo, Kró - - - - - lo - wo A - - - - - niel - ska,

Bass: ska, Kró - - - - - lo - wo, Kró - - - - - lo - wo A - - - - - niel - ska,

Viola: *f*

Cello: *f*

Литания написана в гомофонно-гармоническом стиле, что говорит о сильном воздействии оперы и симфонии эпохи классицизма на жанры литургической музыки. Контрапункт возникает лишь во фрагментах сочетания хорового материала с контрастно-дополняющей виртуозной партией скрипки, что отдаленно напоминает многие баходвские арии с солирующим инструментом (разделы „Naczynie Duchowne” и „Baranku Boży”):

Нотный пример 2

VII раздел „Baranku Boży”

Гармонический язык произведения в целом соответствует классицистским нормам. Предвестником романтического гармонического мышления выступает, однако, насыщенность смелыми эллиптическими оборотами: именно они являются источником интенсивных гармонических „событий“ в произведении,

средством отклонений или модуляций в сферу тональностей II степени родства и звучат как свежие колористические блики. Эти яркие сдвиги часто сопровождаются контрастными изменениями других выразительных средств и отмечают важные точки драматургии партитуры. Например, в миниатюрной середине I раздела произведения у струнных появляются острые пунктиры, а в сферу D-dur вторгается сфера B-dur (т. 10), в р. III в предкаденционной зоне G-dur неожиданно сменяется Es-dur'ом (т. 212):

Нотный пример 3

III раздел „Panno roztropna”

Остробрамская литания Ю. Дещинского была написана в то время, когда в странах Европы царила специфическая культурно-стилевая ситуация. Данный период характеризовался отсутствием единого господствующего стиля и существованием нескольких направлений. Для музыкальной культуры бывшей Речи Посполитой, художественное пространство которой сформировало личность композитора и детерминировало его творчество, феномен стилевой неоднородности и амбивалентности был тем более актуален, поскольку музыкально-эстетические процессы не протекали здесь с такой интенсивностью и насыщенностью, как в странах Западной Европы, откликаясь на актуальные художественные явления словно эхо. Изменения стилевых эпох были выражены весьма слабо, а черты различных направлений капризно переплетались. Первая треть XIX в. была одновременно «осенью классицизма», зенитом сентиментализма и «ранней весной» романтизма²⁷. Взаимодействие этих направлений ярко отражалось в музыкальных произведениях, где присутствовали разностилевые признаки. К сочинениям, которые можно обозначить как *предромантические*, принадлежит и Остробрамская литания Ю. Дещинского²⁸.

Признаки предромантизма можно проследить в системе средств художественной выразительности. На наш взгляд, наиболее отчетливо они проявляются на следующих уровнях:

27 Кириллина 1996: 161.

28 Основополагающие черты предромантизма очерчиваются в одной из статей крупнейшего российского полониста А. Липатова (Липатов 1973).

- текстовая основа;
- соотношение тематизма и структурного формообразования;
- трактовка жанра.

Подробнее остановимся на каждой из отмеченных позиций.

Текстовая основа

Как известно, наступление эпохи романтизма в музыке было отмечено поисками национально особенного, что проявлялось в различных компонентах сочинений: сюжетно-тематической основе, поэтическом тексте, жанровых приоритетах, мелодико-ритмическом облике и т. д. Литургическая музыка, связанная с канонической традицией, была наиболее „закрытой“ областью творчества для проникновения народно-национального начала на уровне музыкально-выразительных средств. Собственно поэтому одним из показателей предромантизма в литании выступает **польскоязычная текстовая основа**²⁹. При этом Ю. Дещинский явно ставил перед собой цель популяризации жанра литаний, его приближения к верующим, в чем, с одной стороны, слышны отголоски идей церковного Просвещения, с другой находят проявление национально-демократические тенденции романтической эпохи³⁰.

Следует подчеркнуть, что Литания к Острой Браме – одно из первых известных на сегодняшний день произведений данного жанра, написанных на польский, а не на канонический латинский, текст³¹. Кроме сочинения Ю. Дещинского, нам известны только две польскоязычных литаний, относящихся к первой половине XIX в. – Ф. Бобровского и Я. Мацкевича³². С одной стороны, данное явление соотносится с тенденцией написания так называемых „польских месс“, которые были выражением локального патриотизма в католической музыкальной традиции. С другой – Литания Ю. Дещинского принципиально отличается от них тем, что в ее основе лежит *перевод* латинского текста, а не его свободная поэтическая парофраза.

²⁹ Мы относим польский текст литании к проявлениям национального в музыке, поскольку рассматриваем произведение Ю. Дещинского как плод культурной традиции бывшего ВКЛ, которая была преимущественно польскоязычной при применении восточной редакции польского языка, т. н. „*polszczyzny kresowej*“ (Куль-Сяльвестрава 2006: 140).

³⁰ Аберт 1987: 514.

³¹ Отметим, что текст Литании Рे мажор имеет также черты нестабильности перевода латинского оригинала, характерной для польских молитвенных текстов начала XIX в. Так, некоторые из возваний представляют вариант современного перевода (например, *Forto niebieska* (стар.) – *Bramo niebieska*), несколько возваний пропущено (*Matko najmilsza*, *Wieźo Dawidowa*, проч.), хотя стремление композитора к обработке в большой вокально-инструментальной форме целого текста литании очевидно.

³² Levinskaitė 1996: 38; *LNMaž Rankraščių skyrius*. F. 105–175.

Тематизм и формообразование

Известно, что сфера формообразования менее податлива, „менее непосредственно реагирует на „микровеяния“ эпохи, чем сфера интонационная“³³. Именно поэтому произведения переходных периодов, знаменующие изменения стилистических эпох, характеризуются насыщением старых форм-структур новым интонационным содержанием. Собственно к таким произведениям принадлежит и литания Ю. Дешинского, появившаяся на рубеже двух крупных музыкально-стилистических „формаций“: классицизма и романтизма. Как образец времени предромантизма, это произведение отличает проникновение в окристаллизованные микро- и макроструктуры эпохи классицизма новых интонаций, корни которых – в городской бытовой традиции. При введении в литургическое произведение характерных песенных мелодий литовско-белорусского происхождения отшлифованными классической эпохой остаются манера изложения материала, приемы его развития и драматургического построения, расположения и сопоставления.

В целом структурное оформление музыкального тематизма литаний соответствует нормам музыкального мышления эпохи классицизма. В этом отношении ее можно рассматривать как образец позднего стиля³⁴. Подчинение музыкальной ткани произведения классицистским законам четко прослеживается в господстве основных принципов, выдвинутых в работе В. Конен „Театр и симфония“³⁵.

Так, **принцип структурной расчлененности** проявляется на уровнях:

- разделов целого;
- внутренних структур разделов, имеющих признаки сонатной, трехчастной, строфической, куплетной форм;
- тематических построений;
- предложений, фраз и мотивов.

Также на различных уровнях формы четко прослеживается воздействие **принципа симметрии**. Во всех разделах (кроме „Baranku Božy“) он проявляется в репризном обрамлении, характерном для художественного стиля классицизма в целом и классицистских художественных форм в частности.

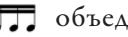
В масштабе формы целого эффект уравновешенной симметрии достигается за счет обрамления разделов лирического или жанрового содержания (IV–VII) быстрыми разделами (II, III, VIII), музыка которых напоминает сонатно-симфонические *allegro*. Кроме того, принцип репризности проявляется в использовании в последнем, VIII-м разделе музыкального материала пре-

³³ Конен 1975: 16.

³⁴ Кириллина 1996: 161.

³⁵ Конен 1975.

дыущих разделов, благодаря чему форма литаний оказывается логически завершенной, а р. VIII выполняет функцию репризы произведения в целом. Тематические „арки“ между VIII-м и предыдущими разделами отражены в Таблице 2.

Как следует из таблицы, тематические арки существуют также и внутри формы. Тема ариозо баса из р. VII (т. 532) является трансформированной темой ариозо сопрано из р. III, а точнее, ее второго проведения „Panno moźna“ (т. 133) и минорного варианта „Panno roztropna“ (от т. 171); характерная ритмическая группа  объединяет III и VI части; скрипка-соло в р. IV „Naczynie Duchowne“ минорным эхом откликается в р. VII „Baranku Boży“.

Контуры арочной симметрии нетрудно заметить и в тональном плане произведения (см. Таблицу 1).

Принцип репризности присутствует и во всех внутренних разделах формы (кроме р. VII „Baranku Boży“)³⁶. При этом в большинстве случаев композитор вносит в репризные части разнообразные изменения, преображает исходный экспозиционный материал, динамизуя его самыми разными способами³⁷:

Принцип периодичности особенно последовательно проявляется в структуре тематизма литаний. Все основные темы произведения заключены в рамки строго квадратной структуры, представляя собой классические периоды (восьми- и четырехтакты) с точным разделением на предложения и фразы.

В полной мере, согласно эстетическим нормам эпохи классицизма, композитор использует и **принцип контрастных противопоставлений**. Он проявляется в чередовании быстрых и медленных темпов, тональностей, в изменениях формообразующих принципов между разделами литаний, а также в сменах исполнительского аппарата и состава тематизма.

Совершенно очевидно воздействие еще одного принципа формообразования, характерного для эпохи классицизма, а именно **принципа танцевальной ритмической конструкции**. Моторное начало, квадратность построения тематических зон, четкие цезуры между предложениями, фразами и мотивами даже в вокальных партиях – все эти свойственные для танцевальной музыки черты, нашедшие воплощение в классической симфонии, четко прослеживаются и в структурном построении мелодического материала анализируемого

³⁶ Симптоматично, что Дещинский отходит от принципа репризного обрамления в разделе „Baranku Boży“. Его песенный тематизм находит органичное воплощение в форме, близкой к куплетной типа „запев-припев“, где трем куплетам баса соло на фоне аккомпанемента струнных отвечает хоровой припев в сопровождении струнных при поддержке духовых или tutti оркестра. Вместе с тем, куплетная форма развития материала выступает здесь не напрямую (что вызвало бы явные ассоциации с первичным жанром песни), а словно завуалированно.

³⁷ Точной можно назвать только репризу р. IV „Naczynie Duchowne“, в хоровые партии которой внесены минимальные изменения, обусловленные текстом.

Таблица 2.

Материал I–VII разделов	Такты	Материал VIII раздела	Такты	Замечания
Вступления хора в р. II „Ojcze z nieba Boże” и реприза „Kyrie eleison”	29–32, 74–77	Первая фраза у хора „Chryste, usłysz nas”	576–579	Гармоническое и почти точное интонационное совпадение.
Секвенция „Matko naj-czystsza” в р. II	78–82	Секвенция „Chryste, Chryste”	580–584	Гармоническое и почти точное интонационное совпадение, ритмические изменения, обусловленные текстом.
Инструментальная „кружевная” тема у струнных в р. III, р. VI – отыгрыш	227–234, 513–523	Раздел „Chryste, wysłuchaj nas”	592–599	Неизменной остается характерная ритмическая группа.
„Królowa Anielska” р. V	356–363, 406–413	„Kyrie eleison”	623–631	Метрическое преобразование из нечетного размера 3/4 в четный 4/4.
„Panno można” из р. III р. VII „Baranku Boży”	133–140, 524–535	„Kyrie eleison”	644–651	Преобразованный материал-„отголосок” с характерными половинной нотами в начале каждого двутакта и восходящими хроматизмами в каждом втором такте.
Раздел побочной и заключительной партии р. II „Święta Maryo”	49–73	„Christe eleison”	658–682	
Тема у альта и виолончелей р. V „Królowa Anielska”	413–426	„Kyrie eleison” (тема звучит у альтов, виолончелей и басов)	690–695	Метрическое преобразование из нечетного размера 3/4 в четный 4/4.

произведения. Даже наиболее ариозные его фрагменты находятся в рамках квадратных конструкций, будто в корсете:

Нотный пример 4

III раздел „Panno roztropna”

Воздействие танцевальности сказывается и в четко выраженной жанровости некоторых разделов литании. Так, к примеру, вальсовое начало проявляется во фрагментах р. VII „Baranku Boży” (см. Нотный пример 2), танцевальность господствует и в р. IV „Naczynie Duchowne” с ее круговой трехдольностью:

Нотный пример 5

IV раздел „Naczynie Duchowne”

При господстве классицистских тематизма и принципов формообразования в литании Ю. Дешинского присутствует однако материал, вводящий произведение в стилистическое пространство нового, романтического мировосприятия. Так, например, в середине р. IV „Naczynie Duchowne” и в р. VII „Baranku Boży” звучат мелодии выраженно местного, литовско-белорусского происхождения, характерными чертами которых являются:

- вокальная ритмоинтонационная основа;
- песенность городского типа;
- малосекстовый мелодичный каркас (в условиях минорного лада);
- своеобразная эмоциональная окрашенность, которую можно обозначить такими категориями, как „умиление“, „жалостливость“, „чувствительность“, „заунывность“, „меланхоличность“;
- преобладание нисходящего движения мелодии с характерными интонациями „вздоха“ или „плача“:

Нотный пример 6

IV раздел „Naczynie Duchowne”

Soprano
Alto
Tenor
Bass
Violino solo

293 *mf*
U-zdro-wie - nie cho - rych, U - ciecz-ko, U - - ciecz - ko, U - ciecz - ko grzesz - nych,
mf
U-zdro-wie - nie cho - rych, U - ciecz-ko, U - - ciecz - ko, U - ciecz - ko grzesz - nych,
mf
U-zdro-wie - nie cho - rych, U - ciecz-ko, U - - ciecz - ko, U - ciecz - ko grzesz - nych,
mf
U-zdro-wie - nie cho - rych, U - ciecz-ko, U - - ciecz - ko, U - ciecz - ko grzesz - nych,
294

Нотный пример 7

VII раздел „Baranku Boży”

Soprano

540
prze - puść nam, Pa - nie, prze - puść nam, Pa - nie, prze - puść nam, Pa - nie, prze - puść nam, Pa - nie.

Именно эти эмоциональные категории тематизма при подавляющем соответствии форм-структур классицистским канонам все больше и больше начинают доминировать в музыке предромантической поры. И в этом свете литания Ю. Десчинского является типичным примером музыки бывшего ВКЛ времен предромантизма наряду с полонезами и романсами М. Кл. Огинского (Michał Kleofas Ogiński, 1765–1833) и ламентациями А. Сокульского (Antoni Sokulski, 1771–1840), время написания которых – первая треть XIX в. Отметим, что данный период в истории музыки бывшего ВКЛ требует специального рассмотрения и дальнейшей научной разработки на основе уже известных и недавно обнаруженных произведений.

Трактовка жанра

В эпоху классицизма и последующих эпох симфония, которая занимала одно из ведущих мест в жанровой иерархии и в которой нашли отражение принципы классического музыкального мышления, воздействовала и в значительной

степени трансформировала облик многих жанров как инструментальной, так и вокальной музыки. Форма Остробрамской литании Дещинского в целом также обнаруживает сильное воздействие симфонизма, что проявляется:

- в монументальности формы целого;
- в развитости инструментальных партий, на которые иногда будто „наслаиваются“ хоровые;
- в четко выраженном гомофонном стиле произведения при отсутствии признаков классической полифонии, присущей жанрам литургической музыки;
- в преображении тематического материала, охватывающем форму в целом;
- в проявлениях закономерностей сонатной формы с характерными тонально-архитектурными соотношениями как внутри разделов, так и на уровне формы целого³⁸.

Остановимся подробнее на последнем из выдвинутых тезисов. Так, первые четыре раздела насыщены тематическим материалом экспозиционного типа. При этом р. I является вступлением ко всей форме, II и III – главной партией с типичной для классической симфонии семантической окраской, р. IV – лирической побочной. V и VI разделы выполняют функцию разработки целого. При наличии самостоятельного тематического материала большую роль в них играют эпизоды разработочного характера с мотивной работой, „блужданием“ по тональностям, драматическим насыщением тематизма (р. V: тт. 363–401, 413–427, р. VI: тт. 458–496). Раздел VII, благодаря введению тональности d-moll (одноименная основной), а также преобразованного тематического материала раздела III, готовит наступление раздела VIII – динамизированной репризы всей формы, как в тональном, так и в тематическом отношении.

Таким образом, Остробрамская литания Ю. Дещинского служит характерным образцом т. н. *симфонической церковной музыки*, о которой говорит в докторской диссертации Д. Идашак, презентируя *тип симфонической или оркестровой литании* („ein symphonisch durchkomponiertes Litaneienprinzip“), обозначенной немецким исследователем Крутманом³⁹. Этот тип был аналогичным новому, формировавшемуся в XIX в. типу мессы. Названный тип литании принципиально отличался от модели кантатной литании XVII–XVIII вв., в отличие от которой в Литании к Острой браме отсутствуют формы сольной арии и фуги, преобладают плавные смены хоровых, ансамблевых и сольных фрагментов, а выступления солистов являются небольшими и недоминирующими. Во всем этом, как и в стремлении объединить форму в единое целое, сочинение Дещинского

³⁸ Заметим, что проявление закономерностей сонатной формы было достаточно показательным для литаний конца XVIII – начала XIX в., которые испытывали на себе сильное влияние инструментального стиля. Так, к примеру, в этой форме написан ряд частей Лоретанской литании В. А. Моцарта (KV 195) – Kyrie eleison, Sancta Maria и Regina angelorum (Аберт 1.1: 377).

³⁹ Idaszak 1972: 144; Krutmann 1992: 54.

непосредственно предшествует Остробрамским литаниям Монюшко, которые демонстрируют подобную жанровую трактовку. В целом же, хотя внешне композиция литании Ю. Дещинского полностью соответствует литургическим нормам, ее концепция явно выходит за пределы собственно прикладной богослужебной музыки и ведет к новым условиям функционирования жанра на концертной эстраде.

Подводя итоги, отметим, что находка рукописи Остробрамской литании Ю. Дещинского вносит существенные корректизы в картину развития жанра в истории музыки бывшего ВКЛ и Речи Посполитой в целом. До сих пор считалось, что первые обработки литании, выполненные в монументально-концертном ключе, принадлежат С. Монюшко (четыре Остробрамские литании)⁴⁰. Сегодня очевидно, что именно Остробрамская литания Ю. Дещинского является одним из первых примеров произведений такого рода. Гипотетически мы можем предположить, что во время работы в Вильно С. Монюшко мог познакомиться с партитурой Ю. Дещинского. Концепция жанра в целом у обоих композиторов оказывается очень близкой, хотя литания Монюшко отличаются от рассмотренного нами сочинения латинской текстовой основой, циклической организацией формы целого и, конечно же, очевидным преобладанием комплекса музыкально-выразительных средств, типичных для романтизма.

Поступило 2013 06 04

Принято 2013 08 26

Литература

1. Аберт, Г. В. *А. Моцарт*. Часть первая, книга первая 1756–1774. Москва, 1987.
2. Азибекова, М. *Фортепианное искусство в музыкальной жизни Вильнюса (1-я половина XIX века)*. Вильнюс: Мокслас, 1976.
3. Ахвердова, А. Юзаф Дащынскі. *Помнікі гісторыі і культуры Беларусі*. 1988. 2: 23.
4. Капилов, А. А.; Ахвердова Е. И. *Музыкальная культура Беларуси XIX – начала XX веков*. Минск: Ин-т соврем. знаний, 2000.
5. Капилов, А. А. *Скрипка белорусская*. Минск: Беларусь, 1982.
6. Кириллина, Л. В. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков*. Москва: Моск. гос. консерватория, 1996.
7. Конен, В. Д. *Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии*. Москва: Музыка, 1975.
8. Куль-Сяльверстava, С. Літвінскія культурнай традыцыі ў канцэце беларускай культуры. *Дыяспара. Культуралогія. Гісторыя: матэрыялы IV Міжнар. кангрэса беларусістай „Беларуская культура ў канцэце культур еўрапейскіх краін“*. Мінск, 2006: 139–145.
9. Липатов, А. В. Предромантизм на Западе и в Польше XVIII века (опыт дефиниции и сопоставления). *Польский романтизм и восточнославянские литературы: докл. симп.* Москва, 1973: 86–107.
10. *Музыкальный театр Белоруссии: доокт. период*. Минск: Навука і тэхніка, 1990.
11. Budzinauskienė, L. *XVIII a. pabaigos – XIX a. Lietuvos bažnytinės kapelos. Veikla ir repertuaras*. Daktaro disertacija. Vilnius, 2000.
12. Budzinauskienė, L. *Lietuvos bažnytinė kapelų vadovų ir narių kūrybinė veikla (XVIII a. pabaiga – XIX a.*

⁴⁰ Jachimecki 1948: 10; Dąbek 2011.

- I pusė). *Menotyra*. 2007. 1: 25–31.
13. Budzinauskienė, L. Stanisława Moniuszko Vilniaus laikotarpio bažnytinė kūryba. I dalis: bendra apžvalga, giesmė ir kūriniai vargonams. *Menotyra*. 2011. 3: 214–226; II dalis: „Aušros Vartų litanijos“ ir mišios. *Menotyra*. 2011. 3: 200–216.
 14. Budzinauskienė, L. Vakarų Europos kompozitorių klasikų kūriniai Lietuvos bažnytinė kapelų repertuarė (XIX a.). Muzikinių rankraščių aprašas. *Menotyra*. 2010. 3: 210–226.
 15. Budzinauskienė, L. Vilniaus katedros ir Viešpaties Jėzaus (Trinitorijų) bažnyčios kapelos. *Menotyra*. 1998. 4: 11–19.
 16. Chmara-Żaczkiewicz, B. Deszczyński Józef. *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. Kraków: 1984. T. CD: 403–404.
 17. Dąbek, S. *Twórczość litaniowa Stanisława Moniuszki i jej konteksty*. Warszawa, 2011.
 18. Hordyński, W. Deszczyński Józef. *Polski słownik biograficzny*. Kraków: 1939–1946. T. V: 133.
 19. Idaszak, D. *Wojciech Dankowski. Monografia. Praca doktorska*. Warszawa, 1972.
 20. Jachimecki, Z. *Muzyka kościelna Moniuszki*. Łódź, 1948.
 21. Jelski, M. Kilka wspomnień z przeszłości muzycznej Litwy. *Echo muzyczne*. 1881. 22: 169–171; 23: 180–182.
 22. Kolberg, O. Deszczyński Józef. *Orgelbrand Samuel: Encyklopedia powszechna z ilustracjami i mapami*. Warszawa, 1899. T. 4: 330.
 23. Krutmann, J. Mozarts Litaneien. *Mozarts Kirchenmusik*. Freiburg, 1992.
 24. Levinskaitė, L. XVIII a. pabaigos – XIX a. Lietuvos bažnytinės kapelos ir jų repertuaras. *Menotyra*. 1997. 2: 49–60.
 25. Levinskaitė, L. XVIII a. pabaigos – XIX a. *Lietuvos bažnytinės kapelos ir jų repertuaras*. Muzikologijos magistro darbas. Vilnius, 1996.
 26. Miller, A. *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu (1745–1865): studium z dziejów kultury polskiej*. Wilno, 1936.
 27. Pawlak, I. Deszczyński Józef. *Encyklopedia katolicka*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 1979. III: 1203.
 28. Piech, J. Litania. *Encyklopedia katolicka*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2004. X: 1169–1171.
 29. Piech, J. Litania Loretańska. *Encyklopedia katolicka*. Lublin: Katolicki Uniwersytet Lubelski, 2004. X: 1171–1174.
 30. Plug, A. [Pietkiewicz A.] O Józefie Deszczyńskim. *Ruch Muzyczny*. 1859. 50: 425–426.
 31. Reiss, J. Deszczyński Józef. *Słownik muzyków polskich*. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1964. I: 107.
 32. Rudziński, W. *Stanisław Moniuszko. Studia i materiały*. Kraków: PWM, 1955. I.
 33. Sowiński, A. Deszczyński (Józef). *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*. Paryż: E. Martinet, 1874: 74.
 34. Wróbel, A. Józef Deszczyński. *VI Festiwal Polskiej Muzyki Kameralnej*. Warszawa: Fundacja Camerata Vistula, 2008: 18–21.

Svetlana Nemogay

Gate of Dawn litany by Józef Deszczyński – pre-romantic predecessor of S. Moniuszko's litanies

Summary

Based on the reconstruction of the score, it is the first research to study the Gate of Dawn litany (Lithuanian: Aušros Vartai, Polish: Ostra Brama, Belarusian: Вострая Брама), the only remaining example of religious music by the composer, conductor and teacher Józef Deszczyński

(1781–1844). This paper summarizes information about the life and work of J. Deszczyński – a native of Vilnius, who worked in the Haradzischa in Rechitsa Region for nearly 30 years, and addresses the questions of the attribution of the above-mentioned piece of music and the origin of its manuscript. The style of the litany is analysed taking into consideration its reference to pre-romanticism, a period characterized by transitivity and ambivalence as well as interaction of patterns of classicism, sentimentalism and early romanticism. The discovery of the Gate of Dawn litany has changed the understanding of litany development in the territory of the former Polish–Lithuanian Commonwealth as previously the four Gate of Dawn litanies by Moniuszko were considered the first examples of symphonic or orchestral type of the genre.

KEY WORDS: 19th century, Vilnius, Józef Deszczyński, church music, litany, pre-romanticism