

## **ЖАНРАВЫ ПРЫНЦЫП У ВЫКЛАДАННІ БЕЛАРУСКАЙ МУЗЫКІ (НА ПРЫКЛАДЗЕ СТРУННЫХ КВАРТЭТАЎ М. АЛАДАВА)**

*К. С. Бандарэнка, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт*

Дысцыпліна «Беларуская музыка», згодна з нацыянальнай педагагічнай традыцыяй, вянчае ўвесь працяглы курс гісторыі музыкі і служыць яго лагічным завяршэннем. У выкладанні беларускай музыкі XX стагоддзя, многія пытанні навуковага вывучэння якой знаходзяцца ў стадыі распрацоўкі, зараз прынята выкарыстоўваць некалькі раўназначных прынцыпаў, сярод якіх вызначаюцца манаграфічны і жанравы.

Манаграфічны прынцып як аснова вывучэння музычна-гістарычных дысцыплін знаходзіць сваё месца пры выкладанні кампазітарскай творчасці асоб, якія трывала занялі пазіцыі заснавальнікаў нацыянальнай кампазітарскай школы. Сярод іх — М. Чуркін, М. Аладаў, А. Багатыроў, Я. Цікоцкі. Разам з тым праблема адмоўнага стаўлення да эстэтыкі сацыялістычнага рэалізму, які вызначаў аблічча беларускай музыкі

амаль з пачатку існавання кампазітарскай школы (яе фарміраванне адбылося ў 1920-я гады), вымушае звяртацца да жанравага прынцыпу. Да яго вартасцей можна аднесці наступныя:

- 1) магчымасць прасочваць дынаміку развіцця асобных жанраў;
- 2) магчымасць адбору лепшых твораў без залежнасці ад «сацыяльнай вагі» іх аўтара;
- 3) вызначэнне своеасаблівасці жанравага складу беларускай музыкі XX стагоддзя.

Дзеянне гэтых фактараў можна паказаць на прыкладзе струнных квартэтаў М. Аладава — твораў, якія, нягледзячы на прыналежнасць аднаму з мэтраў беларускай кампазітарскай школы, былі доўгі час забытымі і лічыліся нявартымі ўвагі пры разглядзе магістральнай лініі нацыянальнай кампазітарскай творчасці.

Мікалай Аладаў з'яўляецца аўтарам пяці\* струнных квартэтаў і «Драматычных варыяцый» для квартэта (квартэты № 1, 1934; № 2, 1943; № 3, 1963; «Драматычныя варыяцыі» для дзвюх скрыпак, альты і віяланчэлі, 1963; квартэты № 4, 1966, і № 5, 1970). Як вынікае з дат стварэння квартэтных твораў, цікавасць да жанра суправаджала Аладава амаль ўсё жыццё. Фарміраванне творчай манеры з багатым выкарыстаннем беларускага фальклору (меласу, ладава-інтанацыйных асаблівасцей, метрыкі і структурных пабудов) у спалучэнні з класічнымі традыцыямі тэматычнага развіцця, формаўтварэння і гарманічнага мыслення адбывалася менавіта ў камерна-інструментальнай сферы, дзе кампазітар вызначыўся як заснавальнік буйной цыклічнай формы (Фартэпіяны квінтэт).

На прыкладзе пяці твораў (чатырох квартэтаў і «Драматычных варыяцый») можна прасачыць эвалюцыю жанру квартэта ў творчасці Аладава. Структурнае і драматургічнае падабенства двух першых квартэтаў, створаных у першай палове XX ст., дазваляе аб'яднаць іх у адну групу і аднесці да ранняга стылю. Наступны зварот да жанру адбыўся праз дваццаць год пасля напісання квартэта № 2 і ўзбагаціў беларускую камерную музыку двума творамі (квартэтам № 3 і «Драматычнымі варыяцыямі»), якія ўвасобілі розныя, шмат у чым супрацьлеглыя бакі «сталлага» Аладава. У квартэце № 5 вызначыліся рысы позняга квартэтнага стылю.

З пункту гледжання дынамікі развіцця жанру квартэтная творчасць Аладава з'яўляецца наглядным адлюстраваннем дзвюх ліній беларускай камернай музыкі першай паловы стагоддзя. Увасобленая ў квартэтах № 1 і № 2 фальклорная лінія знаходзіць поўнае завяршэнне ў квартэце № 3; на гэтым фоне два выдатныя ўзоры пазафальклорнай лініі — «Драматычныя варыяцыі» і квартэт № 5 — сведчаць аб прадчуванні аўтарам заканамернасцей будучага развіцця жанру. Творчасць Аладава завяршае «класічны» этап станаўлення квартэтнай музыкі Беларусі, пачынаючы этап пошуку індыўдуальных аўтарскіх канцэпцый.

Квартэты № 1 і № 2 дэманструюць характэрны для Аладава падыход да фальклору, пры якім народна-песенныя цытаты выкарыстоўваюцца ў якасці асновы «па-еўрапейску» арыентаваных кампазіцый. Супадае драматургічны план абодвух твораў, заснаваны на супастаўленні змрочных і светлых вобразаў, кантраст паміж якімі падкрэслены ладава (d-moll — D-dur у квартэце № 1 і c-moll — C-dur у квартэце № 2).

Першыя (мінорныя) часткі абодвух квартэтаў напісаны ў форме санатнага allegro з вялікай кодай. У кодзе квартэта № 1 змешчана рэмінісцэнцыйны эпизоду з распрацоўкі, з якім кантрастуе тэма галоўнай партыі

(на аснове песні «Прыляцелі гусі»). Сэнс коды — другой распрацоўкі з квартэта № 2 — у збліжэнні народнай і аўтарскай тэм (песні «Далінаю жыта» як асновы галоўнай партыі і аўтацытаты, тэмы вясенняга абнаўлення Палесся з вакальна-сімфанічнай паэмы «Над ракой Арэсай» як асновы пабочнай партыі).

Другія часткі, жвавая і рухомая, ствараюць атмасферу народнага свята. У іх праз выкарыстанне рэмінісцэнцый з першых, драматычных, частак праяўляецца майстэрства сімфанічнага абагульнення. Так, у другой частцы квартэта № 1 (ронда-санаце) музычны матэрыял эпизоду з распрацоўкі папярэдняй часткі цыкла вяртаецца ў цэнтральным распрацовачным эпизодзе формы і аказвае ўплыў на наступнае, вар'іраванае правядзенне галоўнай партыі (рэфрэна). У другой частцы квартэта № 2 (санатная форма) цэнтрам музычных «падзей» зноў становіцца распрацоўка, дзе ўзнікае тэма народнага гора — асноўная тэма твора. Стылістычнае адзінства ранняга квартэтаў абумоўлена агульным для абодвух твораў кампазіцыйным планам і асэнсаваннем народна-песенных цытат у якасці ўласнага кампазітарскага тэматызму.

Вяршыняй фальклорнай лініі з'яўляецца квартэт № 3 (у трох частках), які працягвае традыцыі рускага эпічнага сімфанізму XIX ст. Дынамічныя танцавальныя напевы тут выкарыстоўваюцца для стварэння класічных інструментальных форм. Крайнія часткі твора з'яўляюцца маштабнымі палотнамі, у якіх дзякуючы арганічнаму аб'яднанню аўтарскага і фальклорнага тэматызму (асабліва ў двухэлементных тэмах галоўнай партыі першай часткі і рэфрэну фіналу) узнікае вобраз народнай моцы, зухаватасці, маладзецтва. Пры знешняй бесканфліктнасці кампазіцыйны план санатнага allegro вызначаецца складанымі і вынаходлівымі вырашэннямі. Так, шматсастаўнасць экспазіцыі (яна складаецца з двухэлементнай галоўнай партыі, сувязнай у форме фугата, варыянтна-варыяцыйных пабочнай і заключнай тэм) ураўнаважваецца скарачанаю рэпрызай, а канфліктныя распрацоўка і кода адметныя актыўным тэматычным развіццём, якое прыводзіць да з'яўлення вытворных тэм. Рэфрэн фіналу твора — тэма песні «Ой, ляцелі гусі з броду», якая ўпершыню прагучала ў сувязнай партыі экспазіцыі. У павольнай частцы, названай аўтарам «Інтэрмецца» (складаная трохчасткавая форма), крайнія раздзелы, пабудаваныя на аўтарскай тэме, гучаць як лірычная споведзь. Змест цэнтральнага раздзела (трыю) — народная песня, пададзеная ў форме «акадэмічнай» чатырохгалосай фугі.

Створаныя ў адзін год з квартэтам № 3, «Драматычныя варыяцыі» для дзвюх скрыпак, альты і віяланчэлі з'яўляюцца, паводле меркавання В. Антаневіч, узорам «буйной кампазіцыі лірыка-

\* Чацвёрты квартэт аўтар не лічыў годным для выканання і не ўключыў яго ў склад сваіх твораў. Гэта вядома з аўтографа на нотным тэксце твора, які захоўваецца ў асабістым архіве дачкі кампазітара Р. М. Аладавай. З гэтай прычыны чацвёрты квартэт не разглядаецца ў артыкуле.

драматычнага плана з рысамі варыяцыйнага цыкла (аднатэмнасць) і ўласна квартэта (варыяцыйнае пераўтварэнне тэмы стварае цыкл з чатырох варыяцый з фіналам, вобразны строй якіх адпавядае вобразнасці традыцыйнага квартэтнага цыкла)» [1, с. 6]. У іх упершыню ў квартэтнай творчасці Аладава моцна заяўляе аб сабе пазафальклорная лінія. «Драматычныя варыяцыі», якія не з'яўляюцца квартэтам у чыстым выглядзе, уяўляюць сабой узор выдатнага музычнага эксперыменту, у якім дасягнуты сінтэз свабодных рамантычных варыяцый і санатна-сімфанічнага цыкла. Кампазіцыйны план твора адметны зменай жанраў: драматычны інструментальны маналог саступае месца ўсхваляванаму романсу, грацэскае скерца «мадуліруе» ў жалобны марш. Рысы санатна-сімфанічнай цыклічнасці пазнавага тыпу праяўляюцца ў суадносінах тэмы, што выконвае функцыю павольнага ўступу, чатырох варыяцый, у якіх адна за адной праходзяць часткі «санатнага» цыкла (алегра, андантэ, скерца і павольны трагічны эпілог) і «фіналу» (паводле вызначэння аўтара) — грандыёзнай распрацоўкі, дзе адбываецца вобразная трансфармацыя «ад цемры да святла». Такім чынам, «Драматычныя варыяцыі» з'яўляюцца ўзорам рамантычнага квартэта-паэмы, які стаў кульмінацыяй пазафальклорнай лініі ў творчасці Аладава і ўвасобіў, па словах Т. Дубковай, «асаблівае творчае стылю ... кампазітара, чый прафесіяналізм бездакорны, а ўсе якасці музыканта і творцы знаходзяцца пад нязменным кантролем інтэлекту» [3, с. 83—84].

Завяршэннем пазафальклорнай лініі стаў квартэт № 5 (у чатырох частках). Твор, задуманы як своеасаблівае «сімфонія для струнных», дзякуючы лаканізму і прастаце форм больш падобны да сімфаньеты. Кампазіцыйнаму «эталону» буйнога санатна-сімфанічнага цыкла дакладна адпавядаюць толькі першая частка (санатнае *allegro*) і скерца (складаная трохчасткавая форма). Павольная другая частка, названая аўтарам «Раманс», напісана ў лаканічнай страфічнай форме, а фінал, пазбаўлены рыс драматызму, — у санатнай форме без распрацоўкі. У якасці асноўных інтанацыйных ідэй твора выступаюць галоўная і пабочная партыі першай часткі, у якіх увасабляюцца адпаведна вобразы дынамікі і лірыкі. Свет лірыкі Аладаў раскрывае ў тэме, падобнай да народна-песенных узораў, сцвярджаючы такім чынам асаблівае, трапяткое стаўленне да беларускасці. Трэці інтанацыйны выток твора — тэма павольнай часткі з рысамі пейзажнасці — дэманструе характэрную для позняга Аладава вобразнасць паглыблена-філасофскага сэнсу. Рысы позняга квартэтнага стылю праяўляюцца ў абагульненні выпрацаваных у мінулым прыёмаў тэматычнай работы (рэмінісцэнцыі, ладавыя пераасэнсаванні, набліжэнне аўтарскіх тэм да народных) [2, с. 63—67].

Важнай пры разглядзе квартэтаў Аладава з'яўляецца *проблема адбору лепшых твораў*. Пры яе

вырашэнні трэба звярнуцца як да фактаў біяграфіі кампазітара, так і да рыс самой асобы Мікалая Ільіча. Паводле ўспамінаў сучаснікаў, кампазітар быў вельмі адказным чалавекам, з патрабавальнасцю адносіўся да сваіх твораў і ніколі не выпускаў у свет недапрацаваных опусаў. Менавіта таму ён забараніў выконваць недасканалы з яго пункту гледжання Чацвёрты квартэт. Такім чынам, часткова адбор квартэтных твораў ажыццявіў сам аўтар.

Больш цікавым аказалася стаўленне да іншых твораў кампазітара, якое ўвасобіла гістарычныя рэаліі свайго часу. Першы квартэт Аладава, напісаны ў 1930-я гады, меў шанс застацца і апошнім. Пасля стварэння квартэта і нанэта (дарэчы, адзінага ў беларускай музыцы) кампазітар быў абвінавачаны ў фармалістычным падыходзе да фальклору. Гэта абвінавачанне, страшэннае па сваёй сутнасці, было знята толькі праз некаторы час, пасля Вялікай Айчыннай вайны. Магчыма, прычынай адмены «забароны» на камерна-інструментальную музыку Аладава стаў напісаны ў ваенны час Другі квартэт, у якім смутак па загінулых быў выказаны мовай «правільна трактаванай» народнай песні.

Пасля квартэта № 2 М. Аладаў парушыў маўчанне ў гэтым жанры толькі праз дваццаць гадоў. І ў 1963 годзе, падчас хрушчоўскай адлігі, кампазітар піша адразу два творы, вельмі розныя па мастацкай выразнасці і музычнай мове. Падкрэсліванне народнага пачатку ў грандыёзным, нават пампезным квартэце № 3 выглядае як спроба своеасаблівай рэабілітацыі пасля несправядлівых абвінавачванняў. Процівагу квартэту складаюць «Драматычныя варыяцыі» — твор вельмі асабісты, поўны драматызму, душэўных перажыванняў і надзей, якія не спраўдзіліся. Два творы аднаго года ўвасабляюць «чужое» і «сваё», афіцыйнае і асабістае ў камерна-інструментальнай творчасці Аладава.

На шляху да апошняга, Пятага квартэта, у якім кампазітар здымае ўсе супярэчнасці паміж патрабаваннямі мастацтва сацыялістычнага рэалізму і асабістым творчым меркаваннем, знаходзіцца яшчэ адно важнае дасягненне — рэдакцыя апальнага квартэта № 1, створаная ў 1969 годзе. Узнаўленне і напружаная рэдактарская праца над творам, нотны тэкст якога загінуў пры першых фашысцкіх бамбардзіроўках Мінска, — яшчэ адно сведчанне развітога творчага сумлення і цвёрдай упэўненасці ва ўласным таленце.

Квартэтная творчасць Аладава можа разглядацца і з пазіцыі яе месца ў жанравым складзе беларускай музыкі мінулага стагоддзя. Пры гэтым квартэты Аладава як лакальная з'ява ўнутры жанравай плыні квартэтнай і, шырэй, камерна-інструментальнай музыкі атрымліваюць трактоўку з пазіцыі наяўнасці ў іх ментальных прыкмет беларускага этнасу, звязаных з праявамі такіх якасцей, як задушэўнасць (на ўзроўні

\*\* Адзначым, што сімфанічныя творы перыяду Вялікай Айчыннай вайны (паэма «З дзённіка партызана» і балада «У суровыя дні») таксама атрымалі ярлык фармалістычных.

песеннасці і гучання струнных інструментаў — аналагаў чалавечага голасу) і сціпласць (імкненне да камернага складу ў процівагу аркестраваму).

Такім чынам, выкарыстанне жанравага прынцыпу пры выкладанні асобных тэм у беларускай музыцы можа як дапамагчы ўдакладненню гістарычнай

карціны развіцця музычнага мастацтва, так і ўзбагаціць уяўленні студэнтаў аб лёсе стваральнікаў нашай культуры, якія, аказаўшыся пазбаўленымі параднай плакатнасці, будуць успрымацца як жывыя супярэчлівыя асобы, годныя ўшанавання і глыбокай павагі.

#### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. *Антоневич, В. А.* Белорусская камерно-инструментальная музыка в 60–80-е годы / В. А. Антоневич. — Минск : Бел. гос. консерватория, 1991. — 48 с.
2. *Бандарэнка, К. С.* Беларуская камерна-інструментальная музыка XX стагоддзя: жанр струннага квартэта : дыс. ... канд. мастацтв. : / К. С. Бандарэнка. — Мінск, 2005. — 118 с.
3. *Дубкова, Т. А.* Беларуская сімфонія: Манаграфічныя нарысы / Т. А. Дубкова. — Мінск : Навука і тэхніка, 1974. — 190 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ