

Мікалай Чуркін як заснавальнік жанру струннага квартэта ў беларускай музыцы XX стагоддзя

К.С. Бандарэнка

Уводзіны. Асоба Мікалая Чуркіна займае ў музычным мастацтве Беларусі адметнае месца. Шматграннасць творчых інтарэсаў кампазітара, праца ва многіх жанрах, у большасці з якіх яму давялося прамовіць першае беларускае «слова», паважлівыя і трапяткія адносіны да нацыянальнага фальклору, – усё гэта назаўсёды ўнесла яго імя ў шэраг імёнаў лепшых прадстаўнікоў беларускай музыкі XX ст.

Актыўная творчая дзейнасць Чуркіна пачалася ў 1920-я гг., калі на Беларусі разгарнуўся працэс фарміравання прафесійнай кампазітарскай школы. Перад яе заснавальнікамі стаяла задача засваення асноўных жанраў акадэмічнай музыкі: оперы, сімфоніі, кантаты, камерна-інструментальных і камерна-вакальных жанраў. Уклад кампазітара ў стварэнне беларускай опернай і сімфанічнай музыкі шырока вядомы. Разам з тым яго дзейнасць у галіне камерна-інструментальнай творчасці доўгі час заставалася па-за ўвагай музыказнаўцаў, выканаўцаў і, у выніку, слухачоў. Між тым менавіта Чуркіну належыць заслуга стварэння першых у XX ст. беларускіх квартэтаў.

Асноўная частка. Жанр струннага квартэта, які з даўніх часоў з'яўляецца адным з найбольш прадстаўнічых і папулярных у кампазітарскім асяроддзі, прыцягнуў увагу кампазітара невыпадкова. У празрыстым і ясным гучанні ансамбля дзвюх скрыпак, альты і віяланчэлі Чуркін убачыў вялікія магчымасці для перадачы шчырых пачуццяў любові да беларускай прыроды, да сялянскага жыцця, да народнай песні. Магчыма таму яго першы твор для квартэта – п'еса «Калыханка», заснаваная

на напевах дзвюх сапраўдных народных калыханак, – і дагэтуль карыстаецца за- служанай папулярнасцю¹.

Мікалай Чуркін з'яўляецца аўтарам адзінаццаці струнных квартэтаў². З першых пяці квартэтаў, створаных у даваенны і ваенны час (з 1928 па 1945 г.), захаваліся толькі першы і другі³. Асновай для аналізу квартэтнай творчасці кампазітара сталі шэсць квартэтаў, якія былі напісаны пасля вайны (іх ноты ў цяперашні час захоўваюцца ў Аўтарскім фондзе кампазітараў Беларусі). Большасць сярод гэтых твораў складаюць адначасткавыя квартэты, заснаваныя на напевах народных песень і танцаў. Фальклорныя ўзоры, выкарыстаныя кампазітарам, часцей за ўсё былі запісаны Чуркіным ва ўласных фальклорных экспедыцыях. Трэба адзначыць, што ў гэтым сэнсе Чуркін быў верным паслядоўнікам традыцый рускай кампазітарскай школы і ў прыватнасці М.А. Рымскага-Корсакава, які шырока выкарыстоўваў у сваіх творах песні са складзенага ім зборніка «Сто рускіх народных песень».

Чатыры адначасткавыя квартэты створаны як дзве «кантрастныя пары»: шырока распеўны квартэт № 7 супастаўляецца з гарэзліва танцавальным квартэтам № 8, вясёлы, крыху грубаваты квартэт № 9 — з пранікнёным, ласкава-пяшчотным квартэтам № 10. Думку пра парнасць квартэтаў падцвярджае супадзенне дат іх стварэння, пазначаных у рукапісах: для квартэтаў № 7 і 8 гэта 12 верасня 1961 г., квартэты № 9 і 10, як сведчыць аўтарскі надпіс, «напісаны ў 1962 г.».

У гэтых творах, якія па жанравым вызначэнні могуць быць атрыбуаваны як п'есы для струннага квартэта і ў гэтым сэнсе працягваюць лінію апрацоўкі фальклорных узораў, распачатую ў «Калыханцы», адчуваецца майстэрства і беражлівасць у падыходзе да народных напеваў, умёна раскрыць іх глыбінную ўнутраную сутнасць. Часта Чуркін выкарыстоўвае народны напеў у якасці імпульсу і стварае на яго аснове аўтарскую мелодыю, у якой, тым не менш, адчуваецца ўнутраная роднаснасць з першакрыніцай. Так адбываецца ў квартэце № 7, тэма якога захоўвае падабенства на беларускую любоўную песню «Ой, у полі пры даліне», і ў квартэце № 10, заснаваным на тэме песні «Рэчанька». Іншы варыянт падыхода да народна-песеннага вытоку прадэманстраваны ў квартэце № 8, дзе напеў украінскай песні «Шчэдрык» (адзіная фальклорная цытата) узнікае ў сярэдзіне кампазіцыі як кантраст да асноўнага гарэзліва-танцавальнага вобраза. Своеасаблівай пе-

¹ «Калыханка» даўно ўвайшла ў лік хрэстаматыйных твораў беларускай музыкі, якія вывучаюцца не толькі ў праграмах спецыяльных музычных устаноў (ДМШ, музычных вучылішчаў), але і ў праграме прадмета «Музыка» ў агульнаадукацыйных школах і школах агульнаэстэтычнага напрамку, што забяспечвае музыцы Чуркіна агульнабеларускую вядомасць.

² Квартэты № 1 і 2 (1928), № 3 (1933), № 4 (1935), № 5 (1945), № 6 (1954), № 7 і 8 (1961), № 9 і 10 (1962), № 11 (1963).

³ Па звестках беларускага музыказнаўцы А.Л. Капілава, першыя два квартэты М. Чуркіна захоўваюцца ў Цэнтральным дзяржаўным архіве музыкі, літаратуры і мастацтва (ф. 123, воп. 1, адз. хр. 39, 38).

сенна-танцавальнай сюітай з'яўляецца квартэт № 9, дзе выкарыстаны напевы кадрылі, балады «Узышоў месяц і зара», любоўнай песні «Што за месяц, што за ясны».

Апора на народна-песенны тэматызм аказала ўздзеянне і на формаўтварэнне адначасткавых кампазіцый. Для першай «пары» квартэтаў характэрны структуры паўторнага (рэпрызнага) тыпу: квартэт № 7 напісаны ў простае трохчасткавай форме, квартэт № 8 – у складанай трохчасткавай форме з трыю. У квартэтах другой «пары» музычная форма падкрэслівае асаблівасці выкарыстаных фальклорных узораў. Так, у квартэце № 9 танцавальны напеў кадрылі становіцца рэфрэнам ронда, а у квартэце № 10 пяшчотная песня «Рэчанька» развіваецца як тэма страфічна-варыяцыйнай формы. Пры гэтым некаторыя асаблівасці пабудовы квартэтаў, у прыватнасці абавязковая наяўнасць уступаў, код, разгорнутых прэдыктаў перад рэпрызай (для квартэтаў № 7 і 8), указваюць на прызначанасць гэтых дастаткова сціплых па маштабах твораў для канцэртнага выканання.

З фальклорнай плыні квартэтаў Чуркіна выпадае толькі квартэт № 6, створаны, паводле рукапісу, у верасні-лістападзе 1954 г. Гэта адзіны з квартэтных твораў, у якім кампазітар імкнецца ўвасобіць класічныя традыцыйны жанру, звязаныя з абавязковым ужываннем структуры чатырохчасткавага цыкла. Тэматычнай асновай квартэта № 6 з'яўляюцца як сапраўдныя народныя тэмы (танец «Крыжачок» у фінале), так і тэмы, якія нагадваюць народныя (пабочная партыя I часткі). Пры гэтым агульная ідэя твора выходзіць за межы ўласна фальклорных кампазіцый і дасягае ўзроўню амаль сімфанічных абагульненняў.

Шырыня эмацыянальна-вобразнай палітры **Квартэта № 6** адпавядае характэрнай для XX ст. сэнсавай шматзначнасці. У творы супрацьстаўлены боль і радасць, святло і цемра, дабро і зло. На фоне светлага санатнага *allegro* першай часткі (*Allegro vivace, G-dur*), азмрочанага толькі невялікай па памерах, але вельмі драматычнай распрацоўкай, другая частка (*Moderato–Andante, g-moll*, простая трохчасткавая форма з уступам) гучыць як жалобны рэквіем і прымушае ўспомніць пра ахвяры мінулай вайны. Не меншы кантраст ствараецца паміж трэцяй (Вальс, *Allegretto, G-dur*, складаная трохчасткавая форма) і чацвёртай часткамі (Фінал, *Andante maestoso–Alla marcia, Es-dur*, варыяцый), дзе летуценнасць і пяшчота рамантычнага вальса сутыкаецца з нечакана грозным, наступальна-ваяўнічым гучаннем тэмы танцавальнага напева «Крыжачок», які пададзены ў нехарактэрным для народнага ўзора мінорным ладзе і ў неадпаведным танцу маршавым увасабленні.

Разнастайны музычны тэматызм твора месцамі набліжаецца да вядомых стылявых стэрэатыпаў і нават выклікае канкрэтныя асацыяцыі. Так, пачатковы пасаж галоўнай партыі першай часткі нагадвае гучанне пачатку першай часткі 16 санаты Бетховена; асноўнае меладычнае зерне ўступу і пачатку другой часткі інтанацыйна роднасна галоўнай тэме «Вальса-фантазіі» М.І. Глінкі; тэматызм крайніх частак «Вальса» (трэцяй часткі квартэта) сваёй вытанчанасцю і танальнай нявызначана-

сцю (з-за вялікай колькасці эліптычных гармоній) нагадвае фартэпіяны стыль Шапэна, а мелодыкай – шырокавядомы Другі «Славянскі танец» Дворжака. Такая алюзіянасць (нават цытатнасць) сведчыць аб тым, што ў квартэтнай творчасці аднаго са старэйшых прадстаўнікоў беларускай кампазітарскай школы працягваўся працэс засваення класіка-рамантычнай музычнай мовы, што можна лічыць неабходным этапам у творчым сталенні нацыянальнай квартэтнай музыкі.

Вяршыня квартэтнага цыкла – фінал, у якім адбываецца пераасэнсаванне тэмы беларускага танца «Крыжачок» (яго гераізацыя і драматызацыя), якое ўвабляе галоўную «патрыятычную» ідэю твора, «вобраз перамогі», характэрны для пасляваеннай кампазітарскай творчасці. Вылучэнне ў якасці галоўнай вобразна-сэнсавай адзінкі фінала тэмы беларускага танца надае цэльнасць даволі стракатай музычнай тканіне твора.

Апошні ў творчасці Чуркіна квартэтны твор – **Квартэт № 11** (у трох частках) – быў напісаны, паводле рукапісу, 10 кастрычніка 1963 г. Ён аб'ядноўвае у сабе найбольш характэрныя рысы квартэтнай творчасці Чуркіна і падводзіць своеасаблівы вынік яго дзейнасці ў гэтай сферы. У квартэце № 11 арыгінальны кампазітарскі тэматызм, максімальна набліжаны да народнага меласу, спалучаецца з сапраўднымі фальклорнымі узорами. Кампазітар не карыстаецца класічнай схемай санатна-сімфанічнага цыкла – твор мае рысы сюіты для струннага квартэта, што адпавядае вызначанаму В.А. Антаневіч «сюітнаму прынцыпу трактоўкі буйной камерна-інструментальнай шматчасткавай формы» [1, с. 142]. Апора на традыцыі рускай музыкі XIX ст. дае магчымасць казаць аб завяршэнні «рускай» лініі, якая была распачата Чуркіным і іншымі кампазітарамі старэйшага пакалення яшчэ ў 1920-я гг.

Супастаўленне частак у творы нагадвае вобразна-сэнсавую схему, характэрную для беларускай музыкі 1930-х гг.: дынамічным і эмацыянальна прыўзнятым першай і трэцяй часткам супрацьпастаўлена пяшчотна-жалобная другая¹. Першая частка твора (*Moderato maestoso, D-dur*), напісаная ў прастай трохчасткавай форме, пабудавана як кантрастнае супастаўленне дзвюх тэм – жыццесцвярджалнай, жвавай і адначасова велічнай, з вялікім дыяпазонавым разгортам тэмы крайніх частак і лірычнай тэмы сярэдняга раздзела, якая нагадвае карагодную песню. Другая частка (*Andante, d-moll-F-dur*, простая двухчасткавая форма) адметная падкрэсленым лакалізмам і драматычнай выразнасцю. Яе першы, мінорны раздзел, які заснаваны на жніўнай песні «Ды я жала да вечара», сваёй песеннай пабудовай («запеў – прыпеў») нагадвае народную калыханку. Другі, мажорны раздзел, уносіць у *Andante* рамантычную прыўзнятасць, чаму ў значнай ступені садзейнічае ўвядзенне ў мелодыю саліруючай скрыпкі трыольнай фігуры, якая пранікае ў галасы

¹ Нагадаем, што ў названай схеме першая частка трактавалася як «старая Беларусь», другая як «барацьба» і трэцяя як «новая Беларусь» [1, с. 160]. У дадзеным творы варыянтам прачытання другой часткі можа быць асэнсаванне яе як «народныя пакуты».

суправаджэння, пранізвае ўсю партытуру і надае музыцы асаблівы, усхвалявана-напружаны характар.

Фінал квартэта (Allegro, C-dur, складаная трохчасткавая форма з уступам і кодай) вяртае да настрою першай часткі. Частка заснавана на напева танца «Галубец», запісаным кампазітарам у 1921 г. у Мсціслаўскім раёне Магілёўскай вобласці. Чуркін увасабляе ў фінале квартэта асаблівасці народнага інструментальнага музыцыравання. Меладыйная роднаскасць раздзелаў, якія фактычна з'яўляюцца варыянтамі «Галубца», надае форме рысы ронда. Квартэт № 11 яскрава падцвярджае думку У. Алоўнікава аб тым, што «М. Чуркіна... можна назваць песняром беларускага народнага быту і прыроды, і ў гэтых адносінах няма яму роўных»¹.

Заклучэнне. Сучасны погляд на творчасць М. Чуркіна ў жанры квартэта дазваляе вызначыць падкрэсленую традыцыйнасць, пэўную спрощанасць задум і канструктыўна-драматычных вырашэнняў, што можна растлумачыць як спазненнем у фарміраванні беларускай кампазітарскай школы, так і некаторымі адметнымі асаблівасцямі нацыянальнай музыкі, у якой у XX ст. знайшлі адначасовае адлюстраванне розныя жанрава-стылявыя ўзроўні, творчыя мэты і задачы. Сярод найбольш важных задач кампазітарскай творчасці 1920-х гадоў на першае месца вылучалася захаванне і папулярызацыя беларускага песенна-танцавальнага фальклору. Фальклорныя ўзоры ўвасабляліся ў творах, якія павінны былі адпавядаць па меншай меры двум параметрам: па-першае, маглі быць выкананы невялікім і даволі мабільным ансамблем прафесійных музыкантаў (у прыватнасці струнным квартэтам); па-другое, мелі невялікія памеры, што магло садзейнічаць больш цеснай і шчырай камунікацыі з аўдыторыяй, якая часта складалася з непадрыхтаваных слухачоў. Кампазітар застаўся на гэтым даволі дэмакратычным узроўні разумення квартэтнай музыкі да канца жыцця і дэманстраваў няўхільнае прытрымліванне «фальклорнай лініі» ў трактоўцы жанру.

Квартэтная творчасць Чуркіна – заснавальніца гэтага жанру ў беларускай музыцы XX ст.² – з'яўляецца адлюстраваннем адной з вядучых тэндэнцый беларускай музыкі першай паловы XX ст. – тэндэнцыі апоры на традыцыі рускай класікі, на выкарыстанне народнай песеннасці як галоўнага сродку ўвасаблення нацыянальнага пачатку.

Літаратура

1. Антоневич, В.А. Белорусское композиторское творчество в его связях с фольклором / В.А. Антоневич. – Минск: БГАМ, 1999. – 271 с.

¹ Цытуецца па выданні: Журавлев Д. Большая дорога: Народный артист БССР Н.Н. Чуркин. – Минск: Госиздат БССР, 1964. – С. 72.

² Зараз у навуковы ўжытак і канцэртна-выканальніцкую практыку ўваходзяць прыклады беларускай квартэтнай музыкі XVIII і XIX стст., якія з-за асаблівасцей гістарычнага шляху нацыянальнага музычнага мастацтва не маглі быць вядомымі нацыянальным кампазітарам пачатку XX ст. [2, с. 50, 64].

2. *Бондаренко, Е.С.* История белорусской музыкальной культуры до XX века / Е.С. Бондаренко. – Минск: БГПУ, 2007. – 73 с.
3. *Журавлев, Д.* Большая дорога: Народный артист БССР Н.Н. Чуркин / Д. Журавлев. – Минск: Госиздат БССР, 1964. – 94 с.
4. *Журавлев, Д.Н.* Союз композиторов БССР: Краткий библиографический справочник / Д.Н. Журавлев. – Минск: Беларусь, 1978. – 304 с.
5. *Чуркин, Н.* Белорусские народные песни и танцы / Н. Чуркин. – Минск: Госиздат, 1949. – 116 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ