

СТИЛЕВОЙ ПЛЮРАЛИЗМ КАК ОДНА ИЗ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ ОРИГИНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX–XXI ВВ.

*О. А. Немцева, кандидат искусствоведения,
заведующий кафедрой народно-инструментального творчества
Белорусского государственного университета
культуры и искусств*

Вторая половина XX в. стала кардинально новым этапом в развитии народно-инструментального искусства: в этот период активно развивается оригинальная музыка, окончательно формируется система профессионального образования, выдвигается ряд молодых исполнителей новой формации, активизируется концертно-гастрольное и конкурсно-фестивальное движение.

Как известно, вплоть до 30-х гг. XX в. оригинальный репертуар для народных инструментов в основном состоял из простых произведений песенно-танцевального характера, а также сочинений в жанре «концертной миниатюры в народной манере». Во второй половине XX в. намечается обновление музыкального языка, обусловленное жанровыми и стилевыми взаимодействиями в музыкальной культуре СССР. Начиная с этого времени к созданию произведений для народных инструментов все чаще обращаются профессиональные композиторы, что способствует проявлению в оригинальном репертуаре индивидуальных авторских стилей, а также стилового плюрализма как ведущей тенденции, которая получила свое дальнейшее продолжение и в музыке XXI в. Возникает «новое качество стиля, проявляющееся в множественно-стилевом варьировании с его опорой на весь стилистический «срез» музыкальной культуры; ранее дифференцированные, различные стилевые направления (фольклорные, неоклассические и иные) теперь выступают в едином русле интенсификации активных стилевых синтезов» [5, с. 22].

Так, творческой интерпретацией стилей XVII–XIX вв. в народно-инструментальном искусстве явились необарокко, неоклассицизм, неоромантизм. Черты необарокко и неоклассицизма наиболее часто использовались композиторами в сюитах и жанре вариаций на *basso ostinato*. В качестве примера можно привести «Полифоническую сюиту» для баяна А. Репникова, «Камерную сюиту» для балалайки и фортепиано В. Панина, «Сюиту в старинном стиле» для цимбал и фортепиано В. Войтика, Сюиту для балалайки С. Василенко, «Барокко-сюиту» для балалайки С. Плеханова, «Сюиту в старинном стиле» для балалайки В. Кононова, в которых элементы барочной музыки органично синтезируются со сложными композиторскими техниками XX в. Преломление черт необарокко характерно как для крупных симфонизированных произведений («Сицилиана на тему Генриха VIII для мандолины или малой домры и симфонического оркестра, «Авгурии» для малой домры и камерного оркестра Г. Зайцева, *Intavolatura* для гитары А. Литвиновского), так и для пьес лаконичных форм, а также для частей циклов («Сарабанда» из Концертной сюиты Н. Чайкина, Сарабанда для цимбал соло В. Кузнецова, «Гавот» из «Концертной сюиты для балалайки с народным оркестром» Е. Подгайца и др.).

Басоостинатные вариации для народных инструментов, с одной «стороны, обнаруживают связь с барочной моделью (через “узнаваемые” приметы музыкального языка и формообразования). С другой, – демонстрируют и современные тенденции (через форму второго плана, связи с новыми техниками композиторского письма, синтеза типов варьирования и принципов развития тематизма и др.), приводящие, в конечном счете, к созданию неповторимых индивидуализированных звукоформ» [6, с. 7]. Такие свойства обнаруживают себя в Чаконе для цимбал соло В. Дорохина, в Концерте для цимбал и струнного оркестра Д. Смольского (II ч.), Сонате для баяна «*Perpetuo moto*» В. Корольчука (II ч.), «Басо-остинато» для баяна А. Репникова, «Пассакалии» для баяна Н. Чайкина, «Наваждениях» для бала-

лайки Г. Зайцева, «Пассакалии и Perpetuum Mobile» для балалайки и фортепиано В. Зубицкого. «Классицистская» модель воплощена в ряде сюит, партит, сонатин и сонате для баяна Е. Дербенко и др.

Одну из центральных позиций с последней четверти XX в. начинают занимать тенденции романтического искусства, которые получили новые пути воплощения. Согласимся с мнением Н. Бычковой, что «наиболее полно претворение стилистики нового романтизма обнаруживается в музыкальном языке и формообразовании произведений» [2, с. 11]. Интонационная основа романтизируется (опевания, интонации «вздоха», «вопроса»), музыкальная структура тяготеет к сквозной форме монологического типа, не менее часто композиторы синтезируют музыкальные жанры, тяготеют к программности, используют «пространственно-колористическое письмо» (понятие Н. Бычковой). Распространение получают поэмы (К. Мясков, Н. Малыгин, В. Рябов – для баяна, Э. Тырманд – для цимбал, В. Войтик – для балалайки), музыкальные моменты (Л. Гутин – для цимбал, М. Васючков – для баяна), новеллы (В. Корольчук, В. Войтик, Н. Литвин – для баяна, Е. Поплавский – для гитары), ноктюрны (В. Черников, В. Власов – для баяна, В. Копытько – для цимбал, Д. Каминский – для домры).

Особое место в оригинальном репертуаре занимают сочинения, в которых синтезируются черты классического концерта и романтических музыкальных форм. В качестве примера приведем Концерт-поэму для баяна А. Репникова, концерты-поэмы для домры В. Пожидаева, С. Стразова, В. Бикташева, А. Рогачева, Концерт-фантазию для балалайки с оркестром В. Бикташева, Концерт-фантазию для домры Е. Стецюк, Концерт-рапсодию для солирующей домры и 16 малых домр С. Новиковой-Бородиной и др. Особый интерес имеют концерты-мемориалы (понятие Н. Яконюк), или концерты-монологи, содержание которых отличается лирико-философским характером. Это, например, Концерт-поэма А. Рогачева для альтовой домры «Фи-

лософия одиночества», Концерт-монолог для балалайки и оркестра Е. Дербенко, Концерт для баяна «Памяти Помозова» А. Мдивани. Романтический метод развития музыкальной мысли обнаруживает себя и в произведениях, написанных в других циклических формах: в жанре сюиты (Э. Тырманд. Сюита-поэма «Юморески» для цимбал; В. Золотарев. Камерная сюита; А. Кусяков. Сюиты из цикла «Времена года – времена жизни»; А. На Юн Кин. Маленький романтический триптих и др.), сонаты (В. Золотарев. Сонаты № 1, 2 и др.).

Во второй половине XX в. в музыке для народных инструментов параллельно развиваются фольклоризм и неофольклоризм. Если композиторский фольклоризм в оригинальном репертуаре получил распространение уже в первой половине XX в. и в основном был представлен обработками фольклорного тематического материала, использованием отдельных элементов инструментального фольклора и обобщенных «фольклорных моделей», то в неофольклоризме «фольклорный метод развития становится определяющим, стилеобразующим и формообразующим фактором» [5]. Произведения для народных инструментов, преломляющие архаичные пласты народного мелоса, впервые появляются в репертуаре в 70-е гг. XX в. и, по свидетельству Е. Волчкова, уже к середине 80-х гг. XX в. неофольклоризм как музыка субъективной творческой направленности и усложненного музыкального мышления в претворении фольклора выходит на первый план [4, с. 206].

Характерным становится использование интонаций плача, причетов, элементов обрядовых действий, применение ладовых основ различных фольклорных практик в сочетании с современными композиторскими техниками. В баянной музыке это произведения В. Золотарева, К. Волкова, В. Зубицкого, А. Сташевского, В. Рунчака и др.; в балалаечной – А. Репникова, А. Рогачева, К. Волкова; в домровой – Б. Кравченко, Л. Балая, Н. Пейко, Г. Шендерова, И. Кусякова, С. Губайдулиной, А. Цыганкова, А. Клеванца и др. Для цимбального репертуара обращение к архаическим

пластам фольклора не типично, а неофольклоризм отчасти реализуется в концертных пьесах и миниатюрах, синтезирующих современный музыкальный язык и народно-жанровое начало (например, отдельные сочинения В. Курьяна, Г. Ермаченкова, А. Друкта). Исключением, на наш взгляд, является Соната для двух цимбал В. Войтика, в которой «основу музыкально-драматургического развития <...> составляет сопоставление контрастных стилистических явлений – народной диатоники и современной музыкальной лексики, что позволяет отмечать поиски равновесия центростремительной и центробежной тенденций, служит показателем их внутренней непротиворечивости» [1, с. 42].

Таким образом, во второй половине XX–XXI в. развитие оригинального репертуара характеризовалось множественным варьированием стилевой палитры, где частным проявлением стилевого плюрализма выступила неостилистика (необарокко, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм).

1. *Бондаренко, Е. С.* Камерно-инструментальная музыка Беларуси во второй половине XX в. / Е. С. Бондаренко // Весці беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2014. – № 25. – С. 38–46.

2. *Бычкова, Н. В.* «Знаки на белом» Эдисона Денисова в контексте неоромантических тенденций в русской музыке 70–80-х годов XX века / Н. В. Бычкова // Вести Института современных знаний. – 2014. – № 4 (61). – С. 10–14.

3. *Волчков, Е. А.* Значение фольклорных стилевых тенденций в концертах для трехструнной домры / Е. А. Волчков // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2008. – № 11. – С. 203–213.

4. *Григорьева, Г.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века (50–80-е годы) / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1985. – 208 с.

5. *Михайлова, А. А.* Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна / А. А. Михайлова. – М. : Композитор, 2010. – 134 с.

6. *Нестерова, М. В.* Жанрово-стилевые модусы басоостинатных вариаций в современной белорусской музыке : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / М. В. Нестерова ; Белорус. гос. акад. муз. – Минск, 2017. – 29 с.