

О. А. Немцева

Фольклоризм как направление развития оригинального репертуара для народных инструментов

Выявляются характерные особенности народно-инструментального репертуара, свойственные современной камерно-инструментальной музыке (стилевой плюрализм, симфонизация, программность, переосмысление тембровой драматургии, театрализация и др.). Подчеркивается, что развитие национальных инструментов (народных по своему этническому критерию) в условиях общекультурных процессов новейшего времени способствовало доминированию в академическом репертуаре тенденций фольклорного направления.

Изучение фольклорного направления как музыкального пласта, основанного на трансформации и репродукции первоисточников, интегрированных в композиторскую образную систему, следует признать одной из важнейших задач музыковедения.

Цель статьи – дать комплексное представление о фольклорном направлении развития академического оригинального репертуара для народных инструментов. Материалом исследования в данном контексте выступили наиболее показательные произведения академического репертуара для баяна, балалайки, домры и белорусских цимбал, основанные на воплощении фольклорного материала.

Начиная с 70-х гг. XX в. к проблеме идентификации фольклоризма обращались Б. Асафьев [1], Г. Головинский [6], Г. Григорьева [7], В. Гусев [9], И. Земцовский [12] и др. В их работах отражены эволюция научных взглядов на явление фольклоризма в культуре и диалектика эстетических категорий народности, фольклорности, национального стиля в музыке. Несмотря на то, что данная проблематика органична для народно-инструментальной культуры письменной традиции, научные работы, касающиеся развития оригинального репертуара, долгое время ограничивались лишь осмыслением отдельных образцов фольклорного наследия (В. Новожилов [20], В. Бычков [3], В. Чабан [23] и др.).

В конце XX – начале XXI в. появились обстоятельные исследования, посвященные формированию теории музыкального фольклоризма и изучению феномена взаимодействия фольклора с профессиональным творчеством (А. Гурченко [8], Л. Иванова [13], Е. Каминская [16] и др.). Комплексному изучению культуры исполнительства фольклорных произведений на баяне посвящены работы М. Имханицкого [15], А. Михайловой [17]), на домре – Е. Волчкова [5], А. Желтировой [10], Т. Ненашевой [19], Е. Скрыбиной [21], на балалайке – А. Усова [22] и др.

Однако анализ репертуара с позиции типологии фольклоризма не проводился, что определяет актуальность статьи.

Следует отметить, что в исследовательской литературе можно обнаружить различные дефиниции терминов «фольклоризм» и «неофольклоризм». Наиболее убедительной применимо к народно-инструментальному контексту нам представилась позиция Л. Ивановой, согласно которой фольклоризм – это «особый феномен, рожденный в результате взаимодействия народной и профессиональной художественной систем и представляющий воплощенный в музыке индивидуально неповторимый образ видения мира композитором» [13, с. 10]. На взгляд А. Михайловой, неофольклоризм как часть фольклорного направления преломляет архаичные пласты народного мелоса в сопряжении с новыми композиторскими техниками, где опора на фольклор становится стилеобразующим и формообразующим фактором [17].

Л. Иванова, исследуя формы фольклоризма в рамках структурно-языковой и эстетической систем, выстраивает типологию в зависимости от определяющего критерия анализа музыкального материала. По ее мнению, критериями фольклоризма могут выступать метод работы композитора с первоисточником и эстетическое основание, на котором происходит процесс фольклоризма (этнографический фольклоризм; адаптированный фольклоризм; творчески свободный фольклоризм) [13, с. 11].

Рассмотрим, как в творческой деятельности проявляются типы фольклоризма как структурно-языковой системы. *Первый тип* предполагает использование целостных фольклорных тематических образцов в качестве основы развития композиторской мысли. Этот тип фольклоризма представлен в жанре обработки, которая вошла в народно-инструментальный репертуар в конце XIX в. Изначально творческие методы, которые применяли авторы, опирались на унифицированную схему построения музыкальной формы и стереотипное изложение материала. Таковы, например, «классические» обработки В. Андреева, П. Каркина, Ф. Нимана, А. Туренкова, Н. Фомина (для балалайки, домры, народного оркестра), А. Данилова, Ю. Казакова, В. Кузнецова, И. Матвеева, В. Мотова, А. Суркова, А. Шалаева (для баяна), И. Жиновича, Д. Каминского, С. Новицкого (для цимбал) и др.

Активные процессы академизации народно-инструментального искусства способствовали более глубокому «переинтонированию» композиторами музыкального фольклора и расширению жанрового спектра произведений. Появляются многочисленные фантазии, рапсодии, концертные пьесы, музыкальная ткань которых усложнена. В оригинальном репертуаре для балалайки популярными становятся концертные миниатюры в народной манере, продолжающие тради-

ции Б. Трояновского (Е. Быков, В. Городовская, А. Данилов, В. Конов, П. Нечепоренко, А. Панин, А. Шалов и др.).

В баянной музыке фактура приобретает рельефное, индивидуализированное значение, где «каждый компонент, каждый голос, каждая деталь музыкальной ткани играет характеристическую роль» [4, с. 101]. В продолжении народной линии, реализованной в оркестровых миниатюрах А. Лядова, в музыке для баяна произрастает идея концепционного цикла (В. Зубицкий, В. Корольчук, К. Мясков, А. На Юн Кин, А. Тимошенко и др.), появляются драматические фантазии (например, «Тонкая рябина» А. На Юн Кина, «Ноченька», «Повій, вітре, на Україну», «Русская фантазия» В. Подгорного и др.), виртуозные концертные пьесы, рапсодии, парафразы, импровизации на фольклорные темы (А. Бызов, В. Гридин, Л. Денисенко, Е. Дербенко, В. Новиков, А. Ращинский, В. Семенов, Н. Сирота, Г. Сурус, А. Тимошенко, В. Черников и др.).

Образная сфера произведений для домры определяется тематизмом первоисточка. Е. Скрябина подчеркивает, что стремление «композиторов сочетать воедино два основных и противоположных типа народной музыки – созерцание и действие, раздумье и веселье – несут в себе также картинно-изобразительное начало, где приемы и методы работы с фольклором дифференцируются в зависимости от эмоционального строя фольклорного источника» [21, с. 1371]. В сочинениях Ю. Шишакова, А. Холминова, П. Барчунова, П. Куликова, В. Городовской, В. Пожидаева, А. Шалова, Н. Олейникова, Е. Тикоцкого и др. выявляются эти тенденции. В традиционном плане решены «Фантазия для цимбал» Е. Глебова, «Фантазия» Г. Суруса и фантазии А. Безенсон (например, «Ды й па мору сіняму», «Чы-чы, чы-чы, верабей») и др.

Часто фольклорный тематизм используется в сочинениях крупной формы, ранние образцы которых демонстрируют «процесс синтеза двух традиций (академической и народной), их взаимопроникновения с доминирующим влиянием народного искусства» [3, с. 152]. Например, в «Концерте для балалайки» С. Василенко методы развития соответствуют классическим канонам, однако тематизм частей основывается на подлинном народно-песенном материале («Против ясного солнца», «Расходились люли-гули», «Наша улица широкая»). Т. Сотников в «Концерте для баяна» экспонирует тематизм плясовой (главная партия) и песни «Поехал казак на чужбину далёку» (побочная партия), которые сопоставляются классически, но разрабатываются методами вариантности и вариационности, свойственными для фольклора. В «Концерте для домры» Н. Будашкина крайние разделы I части построены на теме песни «Неделька» и ее переинтонировании, где «композитор на основе подлинного песенного материала находит свою «контрапунктирующую» мелодическую линию, звучащую в партии солирующей домры» [5, с. 208].

Характерный цикл, в котором могут разрабатываться как национально-фольклорные, так и региональные образцы, представляют собой сюиты на народные темы Г. Камалдинова, на украинские темы Е. Кичанова, «Уральские сказы» А. Курченко, «Воронежские акварели» Ю. Шишакова, «Псковская сюита» К. Волкова (для балалайки), «Белорусские напевы» Г. Суруса (для цимбал), «Сельская сюита» И. Тамарина, «Белорусские мотивы» Л. Шлег (для домры) и др.

К первому типу фольклоризма относится использование композиторами авторского тематизма, подражающего фольклорному мелосу (полная стилизация). Часто стилизация обнаруживает себя в жанре концерта: Ю. Зарицкий, П. Барчунов, К. Багренин, А. Кусяков (для домры), Ф. Рубцов, Н. Чайкин (для баяна), Д. Каминский, Д. Смольский (для цимбал), З. Фельдман, Е. Кичанов, М. Черемухин (для балалайки) и др. В сочинениях этого круга «прямое цитирование фольклора, обработка фольклорных тем сосуществуют с собственно “авторской фольклорной темой”» [19]. Весьма характерна стилизация для концертных пьес, фантазий, парафразов, импровизаций, в которых музыкальный материал отличается внешней эффектностью и (или) ориентирован на показ колористических приемов игры. В домровом репертуаре в этом плане показательны «Ша, штил» А. Бызова, «Перевоз Дуня держала», «Старогородские мотивы» А. Цыганкова, в цимбальном – три концертные пьесы Г. Суруса, «Кукавала зязюля» А. Безенсон и др.

Интересно применяет прием стилизации В. Семенов. Так, в пьесе «Вещий сон» композитор органично синтезировал стилизованную авторскую мелодию, экспонированную во вступлении, с темой казачьей песни «Ой, то не вечер». В «Болгарской сюите» он использовал подлинные мелодии болгарских танцев «Дайчево хоро» и «Ганкино хоро», а в средней части произведения продолжил псевдофольклорную тему композитора Г. Златев-Черкина.

Условная стилизация реализуется в соприкосновении с признаками жанра музыкальной реставрации, выражающимися в сочетании фольклора и средневековых музыкальных символов. Например, в пьесе В. Золотарева «Ферапонтов монастырь (Размышление у фресок Дионисия)» национальное русское начало воплощено путем передачи драматургической функции колокольных звонов в баянной фактуре (вступление, раздел *Meno mosso*, заключение). Схожие моменты наблюдаются в произведении В. Подгорного «Из русского эпоса», цикле А. Белошицкого «Из глубины веков». Отметим, что колокольность как символ музыкальной ментальности также раздвинула тембральные границы звукового образа балалайки («В древнем Новгороде», «Русь» Ю. Клепалова и др.) и цимбал («З мінулага Нясвіжа», «Собор святой Софии», «Плач перепелки» Г. Ермоченкова, «Званы» В. Курьяна, II часть Концерта № 3 Д. Смольского и др.), где «весь комплекс выразительных

средств <...> выступает в роли краски, тембра, подчеркивая звуковые переливы, динамические сопоставления ударов-звонков и их отголосков» [14].

Использование метода цитирования замыкает способы работы с целостным фольклорным образцом в первом типе фольклоризма. Л. Иванова подчеркивает, что в рамках типологизации фольклоризма основной «критерий цитаты видится в ее отличии от контекста, в обособленности, выраженной тем или иным образом» [13, с. 17]. В данном ракурсе цитирование как метод фольклоризма, специфика которого заключается в стилистическом, конструктивном, тембровом несовпадении цитируемого и авторского материала, не получил распространения в академическом репертуаре для народных инструментов.

Анализируя эстетическое основание процесса фольклоризма в сочинениях, отнесенных к первому типу, можно отметить преобладание адаптированного типа, где фольклорный образец использовался для профессиональной разработки. Этнографический же тип фольклоризма, предполагающий опору на принципы аутентичности, хотя и был представлен в единичных обработках-реставрациях (например, «Ой да ты, калинушка» И. Паницкого), однако в целом был нетипичен. Творчески свободный тип фольклоризма, ориентированный на создание национального образа, отчасти нашел воплощение в неофольклорных сочинениях с условной стилизацией.

Второй тип фольклоризма опирается на использование отдельных элементов фольклора. Часто данный тип воплощается посредством трансляции традиций *фольклорного музицирования* (адаптированный фольклоризм). Например, исполнительские приемы народных гармонистов, представленные в виде остигатного деташе в партии солиста, составляют основу развития III части «Концерта для баяна» Н. Чайкина. В баянной литературе авторы имитируют звучание жалеек, гудков, балалайки. Такую картину мы видим в «Русской сюите» А. Тимошенко, в сюитах Е. Дербенко «Русская мозаика», «Пять лубочных картинок», в жанровых пьесах В. Власова «На ярмарке», «На вечерке», «Веснянка» и др.

Прямым репрезентантом фольклоризма являются обобщенные фольклорные модели (адаптированный фольклоризм). Так, В. Власов в «Парафразе на народную тему» использует интонации гуцульских наигрышей без прямого цитирования, Г. Шендеров в «Русской сюите», сюите «Узоры луговые», концерте «Волжские картинки» для баяна с оркестром русских народных инструментов опирается на народно-песенные лады. Типичную для фольклорного музицирования форму, построенную на сопоставлении лирического и плясового начал, по мнению А. Усова, можно обнаружить в концертах и сонатах балалайки (например, Ю. Шишакова, К. Мяскова, Н. Речменского, Н. Шульмана),

а также виртуозных развернутых произведениях рапсодического плана Е. Тростянского, А. Белошицкого, В. Иванова, Г. Цицалюка, Н. Стецюна, Н. Чайкина, Е. Быкова, Ю. Зарицкого, А. Репникова и др. [22].

В ракурсе интерпретации жанров второй тип фольклоризма представлен достаточно пестро и неоднородно, что обусловлено принципиальными отличиями в способах и приемах работы композиторов с фольклорными элементами. Помимо традиционного построения композиции авторы, как отмечает Л. Иванова, используют приемы жанровой модуляции, например, перерастание танцевальности в песенность, а также трансформируют фольклорный жанр под воздействием не собственного ему контекста [13]. Так, работа композиторов с жанровым блоком частушки включает в себя различные формы – от сохранения облика фольклорного первоисточника (например, во II части «Русской сюиты» для баяна Г. Шендерера, в «Сюите для балалайки» А. Тихомирова, в пьесах-частушках для домры А. Цыганкова и Е. Макарова) до жанрового синтезирования и трансформации жанра («Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра С. Слонимского, «Соната для балалайки» В. Белецкого и Н. Розановой, «Концерт для домры» Б. Кравченко и др.).

Подчеркнем, что трансформация фольклорных жанров часто сопряжена с соединением фольклорных элементов, рассмотренных выше, с авангардными композиторскими техниками (творчески свободный фольклоризм). На первый план выходит «музыка субъективной творческой направленности, усложненного музыкального мышления в претворении фольклора – “неофольклоризм”» [5, с. 206]. Так, в концерте А. Кусякова частушечный балалаечный наигрыш используется на фоне диссонирующей аккордики, полифонических наслоений «пластов» и стиливых аллюзий. К. Волков в Первой сонате, Сонате № 2 «Опять над полем Куликовым», «Стихире Иоанна Грозного» для баяна и виолончели использует причеты, знаменные распевы, где «эмоционально насыщенные возгласы, мелодические попевки обогащаются интонационными средствами современного музыкального языка, прихотливой ритмикой, выразительными подголосками, создающими полиладовые и политональные сочетания» [15, с. 124]. Схожая концепция построения цикла обнаруживается в концертах для балалайки А. Репникова и А. Рогачева.

Применение ладовых основ различных фольклорных практик в условиях циклической композиции определяет своеобразие сочинений для баяна В. Зубицкого. Например, в «Карпатской сюите» это «гуцульская гамма» с повышенными IV и VI ступенями и типичная для данного этноса мелизматика, в Сонате № 2 – характерный для мелоса западных и южных славян ладотональный комплекс с повышенной IV ступенью, сохраняющийся в течение алеаторно-импровизационной разработки

материала во всем цикле, в Сонате № 3 «Фатум» – украинские и тюркские лады. Схожее преломление фольклорных первоисточков можно обнаружить в произведениях А. Сташевского («Древнекиевские фрески»), В. Рунчака (Сюита № 2 «Украинская»), А. Гайденко («Балканский триптих») и др.

В неофольклорном репертуаре для домры, по свидетельству А. Желтировой, можно выделить две тенденции, связанные с методами претворения фольклора [11]. Одна из них базируется на попевочном тематизме, усилении «ударного» начала музыки, активном применении ритмического остинато, расширении спектра колористических приемов игры (концерт Л. Балая, финал сонаты А. Цыганкова). Для второй характерно обострение жанрово-стилистических свойств посредством внедрения хроматики, обострения интервальных отношений (лирические произведения). В целом сочинениям подобного плана свойственен стилиевой плюрализм, где фольклорный материал обогащается принципами серийности, сонористики, звукоизобразительности (Б. Кравченко, Н. Пейко, Г. Шендерев, А. Кусяков, А. Рогачев и др.), а также применение фольклорных элементов в «смешанной» синтетической форме. Например, в концерте-симфонии для большой альтовой домры и симфонического оркестра С. Слонимского фольклорный материал переосмысливается в рамках серийной техники, в «Пяти пьесах по мотивам татарского фольклора» С. Губайдулиной – в рамках сонорного сочетания репетитивности и остинато. Архаические модели фольклора расширяют свою географию – от русской традиции (концерт-поэма для домры В. Пожидаева) до восточной практики (цикл «Из японских сказок» А. Ларина и др.). Своеобразно реализовано неофольклорное начало в двух концертах для домры А. Клеванца. Автор, как и Г. Шендерев, синтезирует фольклорную основу и джазовую стилистику.

Для цимбального репертуара обращение к архаическим пластам фольклора нетипично, а неофольклорные тенденции реализуются в пьесах и миниатюрах, синтезирующих современный музыкальный язык и народно-жанровое начало (отдельные сочинения В. Курьяна, Г. Ермоченкова, А. Друкта, В. Войтика).

Третий тип фольклоризма как структурно-языковой системы ориентирован на отображение ключевых принципов фольклорного мышления, где «фольклорное начало воспринимается слухом, но на структурно-языковом уровне может предстать в опосредованном виде» [13, с. 11]. Здесь речь идет о целенаправленном использовании композиторами лексических признаков фольклора, позволяющих создавать музыку с ярко выраженным национальным характером. Ощущение фольклорности, как подчеркивает А. Желтирова, достигается посредством сюитно-рапсодического типа драматургии, определяющего преобладание

принципа нанизывания мелодий в музыкальной форме, приоритет вариационного метода развития с акцентом на орнаментальном, тембровом, фактурном расцвечивании тематизма и др. [10] (например, в сочинениях Н. Будашкина, Ю. Шишакова, Ю. Зарицкого, В. Золотарева, П. Барчунова, М. Петренко, В. Смирнова, Е. Кичанова, Ю. Чичкова, Т. Смирновой, А. Ермакова, К. Багренина и др.).

Обращение к категории жанра в данном типе фольклоризма происходит на уровне творчески свободной интерпретации его признаков, сквозь призму драматургической и стилеобразующей функций. Например, М. Смирнов в концерте-симфонии для домры использует сквозное развитие причетной попевки, во время вариантного изменения которой добивается «обогащения семантики жанра плача как воплощения горя и страдания», превращая ее в «элемент своей собственной авторской речи» [18, с. 124]. В. Зубицкий в «Славянской сонате» переводит жанр плача (II ч.) в «психологически насыщенные монологизированные структуры, возвышая народный ритуальный текст до трагедии» [13, с. 25]. В данном ракурсе интересен опыт Ю. Гонцова, который во «Втором концерте для балалайки с оркестром» интерпретирует калмыцкий героический эпос Джангар, уподобляя звучание балалайки калмыцкой домбре, а деревянных духовых – буддистским трубам и горловому пению [2]. В соответствии с логикой эпического повествования автор лишает архитектонику цикла пропорциональности частей, свободно трактуя ладовую и ритмическую основу калмыцких танцев чичирдык, товшур и песен ут дун.

Таким образом, фольклоризм как направление академического народно-инструментального репертуара представлен широкой жанрово-стилистической палитрой. Динамика его развития определяется общими для народно-инструментального искусства закономерностями – от передачи в авторском сочинении простейших функций фольклорного начала до создания уникальных неопольклорных образцов, творчески интерпретирующих принципы фольклорного мышления. Фольклорное направление обнаруживает в себе основные типологические формы модели фольклоризма структурно-языковой и эстетической систем, при этом типы фольклоризма могут соотноситься в различных комбинациях в зависимости от художественно-образного строя музыкального произведения.

1. Асафьев, Б. О народной музыке / Б. Асафьев ; сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Зешцовского, А. Б. Кунанбаевой. – Л. : Музыка, 1987. – 248 с.

2. Баушев, А. В. Концерт-симфония для балалайки с русским оркестром Юрия Гонцова: специфика тематизма и формообразования / А. В. Баушев // Вестн. Томского гос. ун-та. – 2016. – № 4 (24). – С. 100–107.

3. Бычков, В. В. Фольклорное наследие в отечественной баянной музыке 1930–1980-х годов / В. В. Бычков, Ю. Б. Тарасова // Вестн. Кемеровского гос. ун-та культуры и искусств. – Ч. II. – 2018. – № 45. – С. 149–154.
4. Виноградов, В. А. Баянные обработки А. А. Тимошенко: к проблеме художественного переинтонирования народных мелодий / В. А. Виноградов, И. Ф. Оркина; Челябинский гос. ин-т культуры // Вестн. культуры и искусств. – 2019. – № 2 (58). – С. 100–106.
5. Волчков, Е. А. Значение фольклорных стилевых тенденций в концертах для трехструнной домры / Е. А. Волчков // Вестн. Челябинского гос. пед. ун-та. – 2008. – № 11. – С. 203–213.
6. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки / Г. Л. Головинский. – М.: Музыка, 1981. – 279 с.
7. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы / Г. В. Григорьева. – М.: Сов. композитор, 1989. – 206 с.
8. Гурченко, А. И. Фольклор в концертно-сценической практике Беларуси / А. И. Гурченко // Томский журнал ЛИНГ и АНТР. – 2015. – № 3 (9). – С. 171–179.
9. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Гусев. – Л.: Наука, 1967. – 319 с.
10. Желтирова, А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. А. Желтирова; Оренбург. гос. ин-т искусств им. Л. и М. Ростроповичей. – Магнитогорск, 2009. – 27 с.
11. Желтирова, А. А. Судьба трехструнной домры в эпоху неофольклоризма / А. А. Желтирова // Вестн. Башкирского ун-та. – 2009. – Т. 14, № 1. – С. 193–194.
12. Земцовский, И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды о русской советской музыке / И. И. Земцовский. – М.: Сов. композитор, 1978. – 174 с.
13. Иванова, Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Л. П. Иванова; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – СПб., 2005. – 35 с.
14. Иванова, С. В. К вопросу о расширении образно-интонационной сферы в музыке для балалайки второй половины XX столетия [Электронный ресурс] / С. В. Иванова // Интернет-портал «Знание. Понимание. Умение». – Режим доступа: http://www.znu-journal.ru/e-zpu/2009/10/Ivanova_SV/. – Дата доступа: 01.09.2020.
15. Имханицкий, М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие / М. И. Имханицкий. – М.: Рос. акад. музыки им. Гнесиных, 2006. – 519 с.
16. Каминская, Е. А. Традиционный фольклор: культурные смыслы, современное состояние и проблемы актуализации: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Е. А. Каминская; Челябинский гос. ин-т культуры. – Челябинск, 2016. – 48 с.
17. Михайлова, А. А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна / А. А. Михайлова. – М.: Композитор, 2010. – 135 с.
18. Мугалимова, А. В. Причет как основа драматургии концерта-симфонии для трехструнной домры с оркестром М. Д. Смирнова / А. В. Мугалимова // Вестн. Челябинской гос. акад. культуры и искусств. – 2012. – № 4 (32). – С. 120–130.
19. Ненашева, Т. А. Доминантные черты развития домрового искусства второй половины XX – начала XXI веков / Т. А. Ненашева // Вестн. Челябинского гос. пед. ун-та. – 2011. – № 8. – С. 211–219.
20. Новожилов, В. В. Баян / В. В. Новожилов. – М.: Музыка, 1988. – 64 с.
21. Скрябина, Е. Г. О некоторых особенностях преломления фольклора в современных сочинениях для домры / Е. Г. Скрябина // Изв. Самарского науч. центра Рос. акад. наук: сб. науч. ст. – 2009. – Т. 11, № 4–5. – С. 1370–1376.
22. Усов, А. А. Произведения концертного репертуара для балалайки 1990–2000-х годов: основные стилевые направления / А. А. Усов // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 198–201.
23. Чабан, В. А. Становление интонационного стиля искусства гармоника-баяна: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. А. Чабан. – Горький; Минск, 1985. – 217 с.

O. Nemtseva

Folklorism as a direction of development of the original repertoire for folk instruments

The specific features of the folk and instrumental repertoire, typical to modern chamber and instrumental music (stylistic pluralism, symphonization, programmatic character, reinterpretation of timbre dramaturgy, theatrical character, etc.) are revealed. It is emphasized that the development of national instruments (folk by their ethnic criteria) in the context of general cultural processes of the modern times contributed to the dominance of the folklore trends in the academic repertoire.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 20.10.2020.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ