

О. А. Немцева

Программность в музыке для народных инструментов конца XX – начала XXI в.

Программность как тенденция развития музыки для народных инструментов рассматривается в качестве феномена и метода конкретизированной объективации идей в инструментальной музыке. Выявляются характерные особенности оригинального репертуара для народных инструментов конца XX – начала XXI в. с позиции программности различных типов. Обосновывается вывод, что программность в народно-инструментальном искусстве является средством индивидуализации авторского замысла и связана с поиском новых музыкально-выразительных средств.

В конце XX – начале XXI в. наблюдается значительный интерес к программной музыке в среде музыкантов-народников – композиторов и исполнителей. В этот период множатся произведения, основанные на литературном или живописном первоисточнике, а программность, обретая значение эстетической категории, становится тенденцией развития оригинального репертуара.

Цель статьи – дать комплексное представление о различных типах программности в музыке для народных инструментов конца XX – начала XXI в. Материалом исследования выступили наиболее показательные произведения белорусских, российских и украинских композиторов, анализ которых с позиции типологии программности ранее не проводился, что определяет актуальность статьи.

Программность как явление и метод конкретизированной объективации идей в инструментальной музыке представлена в различных ракурсах – от типа содержания до системы организации музыкального материала [8, с. 5]. Изучению программности и ее принципов посвящен ряд работ известных музыковедов (М. Г. Арановский [1], В. О. Петров [7], О. И. Поповская [8], О. В. Соколов [9], Ю. Н. Хохлов [12] и др.), в которых приводится типологизация программности на основе дифференциации методов работы композитора с литературным или живописным первоисточником. Более универсальной, на наш взгляд, представляется использованная в данном контексте типология Л. П. Казанцевой [3], позволяющая проанализировать музыку для народных инструментов, программность которой имеет различный генезис.

Для *обобщенной программности* «характерно самое общее (даже симфоническое) указание внемузыкального компонента на тему музыкального произведения» [Там же, с. 272], где содержание сочинения определяется отвлеченными (абстрактными) понятиями. В конце XX – начале

XXI в. в народно-інструментальній музиці з програмністю даного типу акценти смещуються в сферу образів хаосу, дисгармонії і зображення внутрішньої боротьби людини, а інтонаційна драматургія виражається з допомогою тем і тембров-символів, в концентрованому вигляді зображують художественний відгук на картину розвитку сучасного світу. Як приклад наведемо твір для альтової домри з оркестром «Pro et Contra» («За і проти») М. Броннера, сюїту «Pro et Contra in D» для мандоліни і фортепіано В. Корольчука, сонату «Фатум» для трьох баянів В. Зубицького, концерт для балалайки з оркестром «Перемога» С. Левина, концерт для балалайки і камерного оркестру «Час прощати» М. Броннера і др.

Обобщенно-сюжетна програмність пов'язана, як правило, з певним живописним або літературним джерелом. Твори даного типу «довольнуються характеристикою основних образів <...> і загального напрямку розвитку сюжету» [12, с. 57], не замикаючись на послідовності і повноті його зображення. А. С. Степанова, вказуючи на відмінності в визначенні «сюжету» в області літератури (взаємозв'язок опису подій) і образотворчого мистецтва (предмет зображення), констатує, що композитори можуть вдаватися до «розповідності» живописних джерел, оскільки музикальне творіння розгортається в часі, а значить, вимагає часової драматургії [10, с. 167]. Згідно висновкам дослідника, автори рідко повністю відтворюють живописний сюжет з послідовною характеристикою всіх персонажів, як, наприклад, М. Мусоргський в циклі «Картинки з виставки» по картинах художників-передвижників або Д. Смирнов в п'єсі «Історія при світлі Луни» по акварелі У. Блейка, а частіше представляють його обобщенну трактовку без якоїсь конкретизації.

В народно-інструментальному репертуарі в цій зв'язі можна згадати сонату А. Цыганкова для домри і фортепіано, друга частина якої – «Каприччіо» – написана офортами Ф. Гойи. В музиці сонати, як підкреслює Н. С. Кузьміна, образи «гротескної серії Ф. Гойи набувають звукової форми в диссонантному фоні (жесткі «кластери»), в синкопированному ритмі (на манер джазового свінга). Намік на інфернальну їх «подоплеку» підкреслено зменшеним ладом (знову з опорами на h – d – f) в поєднанні з вишуканою поліфонічною технікою (канони, імітації, вертикально-подвижний контрапункт)» [5, с. 90].

Обобщенну трактовку сюжету триптиха І. Босха «Страшний суд» пропонує В. Власов в одноіменному циклі для баяна. В живописному полотні центральна частина присвячена зображенню страшного суду, ліва сторінка – рай, а права – ада, однак композитор змінює композицію,

определив следующую компоновку частей: I ч. «Искушение», II ч. «Ад», III ч. «Рай». Схожая структура отличает концерт для баяна и камерного оркестра «Фрески» В. Семенова, в котором воплощены идеи страдания (I ч.), искупления греха (II ч.), очищения души через страдания (III ч.) и вознесения (кода). Хотя у данного сочинения отсутствует живописный прототип или литературная программа, однако название произведения, драматургия композиции, графичность музыкальной ткани и тембровая колористика напрямую отсылают к храмовым росписям.

Отметим, что подобное визуальное восприятие живописности происходит и при анализе ряда произведений Л. Шлег (циклы для цимбал «Три лика», «Фресковые узоры», «Благовещение»), пьесы для 2 домр «Лента Мебиуса» А. Безенсон, а также сонаты № 6 для баяна «Витражи и клетки собора апостола Павла в Мюнстере» А. Кусякова.

М. Арановский указывает, что литературная программа в зависимости от творческого метода композитора может включать перечень основных событий и образов или отображать в концентрированном виде лишь ключевую идею сюжета [1, с. 26]. Например, С. Колмановский в сюите для балалайки с симфоническим оркестром по мотивам романа Н. Гоголя «Мертвые души» предлагает завершённые портретные характеристики основных героев – Чичикова, Манилова, Плюшкина, Собакевича, Ноздрева.

О. Осипова в «Шаман-концерте» для балалайки с оркестром ограничивается отдельными страницами духовного наследия индийского философа Эо (второе название сочинения – «Манускрипты Эо»).

В сюите для баяна «В счастливой долине муми-троллей» А. Туника музыкальный материал иллюстрирует сюжет Т. Янссон¹ от момента пробуждения муми-троллей (I ч. «Прелюдия») до прощания с обитателями долины (VII ч. «Постлюдия»). Композитор, прилагая к каждой части программу, с необычайной точностью рисует портреты юного Муми-тролля (II ч. «Муми-тролль»), его подружки фрекен Снорк (III ч. «Снорк-хамелеон»), горных троллей (V ч. «Дух предков»), одинокой скитальцы (IV ч. «Морра») и др. Заслуженный артист России А. Дмитриев отмечает, что «прикоснувшись к музыке А. Туника найдут в ней мягкий юмор, тонкую лирику, разнообразие звуковых красок и чисто баянных приемов, своеобразную ритмику, а также палитру ярких красочных персонажей и пейзажных зарисовок» [6].

Достаточно часто композиторы «ограничиваются лишь заголовками, имея в виду, что описываемое явление или литературный сюжет хорошо известны слушателям» [1, с. 25–26]. В качестве примера приведем сюи-

¹ Янссон Туве. В счастливой долине муми-троллей : повести-сказки : пер. со швед. – Петрозаводск : Карелия, 1986. – 447 с.

ту для балалайки «Волшебник Изумрудного города» И. Минаковой (по сказочной повести А. Волкова), концертную сюиту для балалайки «По мотивам сказки “Царевна-лягушка”» С. Слонимского, две зарисовки для балалайки к поэме М. Ю. Лермонтова «Корсар» А. Соколова; концертную фантазию для домры «Мастер и Маргарита» Е. Баева (по роману М. Булгакова), сюиту «Холодное сердце» В. Войтика (по сказке В. Гауфа), пьесу для мандолины «Чипполино» А. Клеванца (по сказке Дж. Родари); пьесу для цимбал и фортепиано «Красная Шапочка и Волк» А. Безенсон (по сказке Ш. Перро), поэму для цимбал «Гуслер» Г. Ермоченкова (по поэме Я. Купалы «Курган»); пьесу для баяна «Причинная» И. Тараненко (по поэме Т. Шевченко) и др.

Помимо программных названий для конкретизации содержания композиторы используют вербальное пояснение в виде эпитафий. Как справедливо отмечает В. Петров, какие бы тексты не использовали композиторы – «поэтические или прозаические, короткие или длинные, имеющие в качестве прототипа определенные литературные источники или не имеющие таковых – их наличие <....> всегда служит дополнительным источником информации <....> Такая программа призвана раскрыть смысл сочинения исполнителям, которые должны донести его до слушателя, или самим слушателям, если предполагается соответствующая адресация программы» [7, с. 46–47].

Среди произведений с поэтической программой в первую очередь отметим «Камерную сюиту» В. Золотарева (с эпитафиями А. Блока) и «Испанскую сюиту» А. Белошицкого (с эпитафиями Ф. Лорки). Развернутый прозаический эпитафий содержится в фантазии Д. Калинина для балалайки соло «По прочтении “Парфюмера” Зюскинда»: «Когда-то во Франции жил человек, принадлежавший к самым гениальным и самым отвратительным фигурам всей истории человечества. Его звали Жан-Батист Гренуй, и если это имя <....> предано забвению, то отнюдь не потому, что Гренуй уступал другим исчадиям тьмы в высокомерии и безбожии <....> Он вошел в этот мир с целью отнять у человека единственное, что <....> не смог бы отнять никто другой, и властвовать, и распоряжаться этим так, как решит он сам, – Великий злодей и Великий Парфюмер...» [4]. По задумке композитора, в этом сочинении, как и в романе, преобладают философские размышления о любви и одиночестве, красоте и безобразии; в нем отчетливо проходят три темы, которые условно можно назвать темами одиночества, любви и зла.

Иной уровень обобщения событийности показывают сочинения, сюжетность которых оттачивается от показа бытовых ситуаций и жанровых сцен («Заброшенный дом», «Бабушкин двор» для домры А. Безенсон), персонафикации образов животных и игрушек (соната для балалайки «Хожения за...» Т. Чудовой; сюиты для домры «Дримленд», «Мир

игрушек» А. Безенсон; сюиты для баяна «О животных» А. Прибылова, «В зоопарке» В. Шишина), урбанистической среды («Мнимое кино» для домры и фортепиано А. Безенсон; «Городские зарисовки» для баяна А. Прибылова) и т. д. Как правило, музыкальный материал произведений этой группы характеризуется гротескностью, а выбор жанра и стилистики определяется сюжетной линией.

Так, музыкальный язык сюиты для баяна Е. Дербенко «Дети перестройки» определяется коллизиями 90-х гг. XX в. Драматургия первой части, названной «Променад “В поисках дефицита”», характеризуется противопоставлением двух контрастных образов: нехватки и избытка товаров. При этом человек, снующий по магазинам, показан в двух ракурсах: в процессе поиска (ритмичное движение в низком диапазоне, имитирующее ходьбу, перемежающееся «вздохами» звучания воздушного клапана) и во время ожидания в очереди (вопросительные «заискивающие» интонации в высокой тесситуре на фоне равномерной пульсации). Настроение среднего раздела, в котором описывается радость обладания дефицитом, подчеркивается мажорным ладом, танцевальным характером, устойчивым метроритмическим пульсом и утвердительными восклицательными интонациями. Однако в репризе композитор возвращается к первой группе образов, и часть завершается продолжительным вздохом (фермата на звучании воздушного клапана). Вторая часть написана в жанре танго и носит название «Путана». Здесь музыкальный образ создается посредством метроритмических противопоставлений мелодических линий, обилия форшлаггов и хроматических пассажей, интенсивных динамических подъемов и спадов, насмешливых интонаций, частых *sf* и др., благодаря чему ощущается разнужданная атмосфера, характеризующая внутренний мир героини. В третьей части цикла под названием «Крутой» показан хрестоматийный образ «нового русского». Камертоном этой сюжетной линии выступают «грязные» кластерные аккордовые созвучия, которые даны на фоне статичной ритмогармонической линии в зоне всего лишь двух гармоний (t и D) на протяжении всей части. Завершается сюита неожиданно – коротким глissандо от кластерного созвучия, построенного на VII повышенной ступени без разрешения, чем, вероятно, композитор хотел подчеркнуть бренность жизненного пути героя этой части.

В конце XX – начале XXI в. композиторы широко обращаются к сюжетам эзотерического плана, ранее обозначенным В. Золотаревым в 24 медитациях для баяна. В баянно-аккордеонном репертуаре это большинство сочинений С. Губайдулиной, произведения позднего периода творчества А. Кусякова, «Волны света» С. Беринского, «От сумрака к свету» Э. Денисова, «В лабиринтах души, или Terra incognita», «Infinito» («Бесконечно»), «В созвездии Центавра» В. Власова, в которых обрисованы «процессы, происходящие во Вселенной, синхронно отражаю-

щиея в глубинах человеческой души» [2, с. 10]. Не менее популярны сочинения, программа которых тяготеет к религиозным темам и философским вопросам бытия. Для наибольшего погружения в сюжет произведения композиторы используют цитаты духовной музыки. Так, в финале Сонаты № 3 для баяна В. Золотарева и в партите «Так говорил Заратустра» для баяна С. Беринского используется средневековая секвенция «Dies irae». Тематизм второй части Третьего концерта для баяна А. Репникова основан на напеве духовного гимна XVI в. «Святой Боже». Однако чаще философская и сакральная тематика раскрывается в обобщенном плане без непосредственного цитирования. В качестве примера приведем сонату № 5 для баяна «Монолог о вечности» А. Кусякова; «Страсти по Иуде» для баяна и камерного оркестра, «Авраам и Исаак» для баяна и саксофона сопрано М. Броннера; «Смилуйся» для голоса, баяна и фортепиано С. Беринского; «Званы Святыні» для цимбал, скрипки, колоколов и фортепиано, «И аз воздам» для цимбал, скрипки, трубы, фортепиано и ударных А. Безенсон и др.

Сюжетная программность «подразумевает последовательное отображение заявленной темы» [3, с. 273] в области народно-инструментальной музыки, она преломляется в основном в циклических музыкальных формах, где средства не только композиторской, но и исполнительской выразительности ориентированы на воплощение художественного образа. Данные сочинения напоминают своеобразный музыкальный фильм, который может «звучком показать изображение, когда его нет» [11, с. 4]. Например, в сюите для баяна В. Власова «Пять взглядов на страну ГУЛАГ» в названиях частей «Зона», «Пеший этап», «Блатные», «Лесоповал», «Пахан и Шестерка», с одной стороны, презентуются страницы жизни осужденных, с другой – посредством системы лейтмотивов и аллюзий даются емкие психологические характеристики основных героев.

Последовательное развертывание сюжета обнаруживает себя в Концерте-симфонии для балалайки (домры) с оркестром А. Цыганкова, все части которого носят программные подзаголовки – «Шабаш ведьм», «Молитва», «Волшебный замок», «Деревенский праздник». Интересна сюита для баяна А. Туника «Бабушка рассказывает», которая включает в себя пьесы-рассказы об игрушках – неваляшке (II ч. «Ванька-встанька»), солдатиках (V ч. «Гусарик»), также о сказочных персонажах (III ч. «Кот Баюн», IV ч. «Несмеяна»), связанных между собой лейттемами рассказчицы, экспонированными в первой части сюиты («Бабушка рассказывает»).

Чрезвычайно красочно реализована идея музыкальных иллюстраций в сюите для баяна Е. Дербенко «Золотой теленок», написанной по одноименному роману И. Ильфа и Е. Петрова. В сюите с необычай-

ным юмором и мелодическим мастерством отражены ключевые моменты повествования: приключения «детей лейтенанта Шмидта» Михаила Самуэлевича Паниковского («Жизнь и смерть Паниковского») и Остапа Бендера («Командор танцует танго», «Пассажир литерного поезда», «Багдад»), показан автомобиль «Лорен-Дитрих», отличающийся замечательной скоростью и благородной красотой линий («Антилопа-Гну»), и образ арбатовцев, у которых увели гуся («Воспоминание об Арбате»). Финал сюиты («Жизнь продолжается») практически зримо представляет эмоции великого комбинатора, который громко произносит: «Не надо оваций! Графа Монте-Кристо из меня не вышло. Придется переквалифицироваться в управдомы».

Отличительными чертами *картинной программности*, по мнению Ю. Хохлова, является художественный «образ или комплекс образов действительности, не претерпевающих сколько-нибудь существенных изменений на протяжении всего процесса восприятия» [12, с. 39]. В народно-инструментальном творчестве данный тип программности представлен сочинениями нескольких узловых групп. Первую группу составляют произведения, в которых воплощена пейзажная лирика. Образы природы гармонично передаются музыкальными средствами в «Сонате зимы» для балалайки и фортепиано Ю. Гонцова, сонатах «Стихии» для балалайки соло Д. Полевой, «Осень», «Зима», «Весна» для мандолины А. Клеванца, сюитах для домры с фортепиано «Палитра осени», «Гроза» А. Безенсон, для баяна «Пейзажи» А. Прибылова и др.

Для белорусской музыки характерна «историческая» и «географическая» картинная программность, воплощающая красоту родного края на различных исторических этапах. Среди многообразия произведений данного спектра выделяются: концерт для мандолины с камерным оркестром «Легенды Несвижа» В. Савчика; сюиты «Из прошлых веков», «Собор Полоцкой Софии» Г. Ермоченкова; «Гоман Нёмана» А. Безенсон; «Беларусь – мая Атланціда» В. Войтика; «Арнамент Полацкага храма» (для цимбал) Д. Лыбина; «Мирский замок» Г. Гореловой; «Белорусские фантазии в старинном стиле», «Павана и Гальярда минской феи Мелузины» (для гитары) В. Живалевского и др.

Л. Казанцева помимо музыкальных пейзажей относит к картинной программности музыкальные портреты и пьесы, воплощающие психические состояния [3, с. 274]. Обобщенные портреты с привлечением нестандартных тембров создает А. Соколов в миниатюрах для балалайки «Блондинка и Брюнетка...», где показаны два контрастных образа характера. Схожую игру выразительных средств выбирает Д. Калинин в сочинении для балалайки «Два настроения», а также Н. Хондо в пьесе для домры и баяна «Разговор на равных». В стилизованных портретах композиторы раскрывают персонифицированный образ в совокуп-

ности выразительных средств путем использования цитат и аллюзий. В качестве примера приведем цикл для баяна В. Рунчака «Портреты композиторов» («Бахиана», «В подражание Д. Шостаковичу», «Портрет Н. Паганини», «Портрет Игоря Стравинского»). Примерами программных сочинений данного плана являются: симфония для баяна, симфонического оркестра и чтеца «Страсти по Владиславу» (посвящена В. Золотареву) В. Рунчака, «Россиниана» для баяна В. Зубицкого, «Посвящение» (памяти А. Пьяццоллы) для баяна В. Семенова, соната для домры «Посвящение Паулю Хиндемиту» Г. Зайцева, «Поэма памяти Д. Шостаковича» для домры А. Цыганкова и др.

Интересен такой способ воплощения программности, как «зашифровка» в звуковой монограмме (названии, тематизме) имени автора или исполнителя. Таковыми являются, например, «ЛИПС-концерт» для баяна и симфонического оркестра Е. Подгайца и пьесы с эпиграммами Г. Гореловой (для балалайки). Е. Шаравин, анализируя малоизвестный в Беларуси концерт Т. Сергеевой для альтовой домры «Инициалы», пишет, что «программность в данном сочинении проявляется в наличии монограммы (g-e) – инициалах первого исполнителя и редактора солирующей партии сочинения Михаила Горобцова» [13, с. 219].

Демонстрация абстрактных образов-состояний определяет концепцию таких сочинений, как «В проекции» (шесть пьес-состояний для малой домры и рояля), «Ритуалы» (пять пьес-состояний для домры и фортепиано), «Musica trista» для малой домры и фортепиано, «Сквозь бездны снов» для малой домры с оркестром Г. Зайцева, «Серебряные сферы» для двух гитар и флейты А. Даньшовой, «Акварель» для цимбал В. Войтика, «Слезы на листьях травы» (для цимбал соло), «Вино из одуванчиков» (для вибратона или цимбал) В. Кузнецова и др. Изменяющемуся мироощущению человека адресована концепция цикла пьес для балалайки с фортепиано «Воспоминания» А. Марчаковского, пронизанная глубоким психологизмом соната для балалайки соло «Наваждения» В. Плотникова, цикл «Відзенсы» для цимбал альт и фортепиано А. Поплавского, «Прозрение» для домры с оркестром А. Безенсон и др.

Таким образом, в музыке для народных инструментов конца XX – начала XXI в. представлено все многообразие методов работы композиторов с литературными и живописными первоисточниками. Программность основных типов обнаруживает свои черты не только в произведениях, имеющих предпосланную словесную программу, но и в образцах «чистой» инструментальной музыки, выражаясь в системе образов и символов, в сюжетности и картинной изобразительности музыкальной ткани.

1. Арановский, М. Г. Что такое программная музыка? / М. Г. Арановский. – М. : Музгиз, 1962. – 119 с.

2. *Ибрагимова, З. З.* Эзотерические и мистические учения : конспект лекций / З. З. Ибрагимова. – Казань : Казан. федеральный ун-т, 2015. – 60 с.
3. *Казанцева, Л. П.* Музыкальное содержание в контексте культуры : учеб. пособие для студ. муз. вузов / Л. П. Казанцева. – Астрахань : Волга, 2009. – 360 с.
4. *Калинин, Д.* Роль и значение оригинального репертуара в современном исполнительстве на русских народных инструментах [Электронный ресурс] / Д. Калинин // Вселенная музыки. – Режим доступа: http://vsemusic.ru/persons/kalinin_d/article4.php. – Дата доступа: 15.03.2021.
5. *Кузьмина, Н. С.* К вопросу эволюции жанра сонаты для русских народных инструментов (Соната для домры и фортепиано А. Цыганкова) / Н. С. Кузьмина // Проблемы музыкальной науки. – 2011. – № 1 (8). – С. 87–91.
6. *Тунник, А. Е.* Музыка для баяна = Music for accordion / А. Е. Тунник, А. И. Дмитриев. – СПб. : Союз художников, 2001. – 42 с.
7. *Петров, В. О.* Из истории словесного комментирования музыкальной партитуры / В. О. Петров // Вестн. Курганского гос. ун-та. – 2017. – № 1 (44). – С. 42–47.
8. *Поповская, О. И.* Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов : автореф. дис ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / О. И. Поповская ; Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Л., 1990. – 17 с.
9. *Соколов, О. В.* Об эстетических принципах программной музыки в свете теории Б. Асафьева [Электронный ресурс] / О. В. Соколов // Избранное : сб. ст. / О. В. Соколов ; М-во культуры Российской Федерации, Нижегородская гос. консерватория (акад.) им. М. И. Глинки ; сост. И. М. Храмова. – Н. Новгород, 2013. – С. 227–241. – Режим доступа : <https://rucont.ru/efd/622389>. – Дата доступа : 03.03.2021.
10. *Степанова, А. С.* К вопросу о классификации музыкальных произведений, созданных на живописный сюжет / А. С. Степанова // Вестн. Академии рус. балета им. А. Я. Вагановой. – 2016. – № 2 (43). – С. 167–173.
11. *Тарасенко, И.* На XIV Международном фестивале «Баян и баянисты». Шесть интервью (В. П. Власов, О. М. Шаров, В. А. Романько, С. М. Колобков, Ю. П. Дранга, А. И. Леденев) / И. Тарасенко // Народник. – М., 2003. – № 4. – С. 1–4.
12. *Хохлов, Ю. Н.* О музыкальной программности / Ю. Н. Хохлов. – М. : Музгиз, 1963. – 146 с.
13. *Шаравин, Е. В.* Феномен программности в жанре инструментального концерта / Е. В. Шаравин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : сб. науч. ст. : в 3 ч. – Тамбов, 2013. – № 12 (38). – Ч. 1. – С. 217–219.

O. Nemtseva

Programmability in music for folk instruments of the late XXth – early XXIst centuries

Programmability as a trend in the development of music for folk instruments as a phenomenon and a method of concretized objectification of ideas in instrumental music is considered. The characteristic features of the original repertoire for folk instruments of the late XXth – early XXIst centuries from the standpoint of programmability of various types are revealed. The conclusion that programmability in folk instrumental art is a means of individualization of the author's intention and is associated with the search for new musical and expressive means is substantiated.

Дата паступлення артыкула ў рэдакцыю: 26.04.2021.