

О. А. Немцева

Белорусский государственный университет культуры и искусств, Республика Беларусь, г. Минск

ТЕМБРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КОНЦА XX–XXI ВЕКОВ (НА ПРИМЕРЕ СТРАН ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО РЕГИОНА)

Как показывает анализ оригинального репертуара для народных инструментов, в конце XX – начале XXI вв. появляются многочисленные композиции атонального, атематического, серийного и пуантилистического плана, где «принцип максимальной неповторимости тонов, отход от ладовой и гармонической функциональности, законов традиционной гармонии побуждает композиторов выстраивать звуковые линии с более утонченным и развитым контуром (звуковысотным, ритмическим, фактурным)» [6, с. 46].

Если хроматика как средство создания звуковой палитры широко использовалась в музыке для баяна и аккордеона уже с 80-х гг. XX в., например, в Сюитах из цикла «Времена года – времена жизни» А. Кусякова, то в конце XX – начале XXI в. композиторы пробуют найти приемы исполнительского интонирования для отображения микрохроматики (А. Кусяков. Соната № 4, произведения С. Беринского, С. Губайдулиной и др.). В этой связи одним из ярких воплощений обновленного музыкально-звукового пространства стал феномен «модерн-баяна» (определение И. Ергиева), для которого характерен сотворческий уровень исполнительской интерпретации [2]. В частности, на системе-комплексе «модерн-интонирования» («вибрато», «стерео-пульсация», «кластеры», «раздвоение унисона», «эффекты перкуссии», «игра воздухом», «игра тембрами», «эффекты микродинамики» и др.) основывается большинство произведений для баяна российского композитора С. Губайдулиной («De profundis», соната «Et esprecto», Концерт для баяна с симфоническим оркестром «Под знаком скорпиона» и др.), а также отдельные опусы украинских композиторов В. Зубицкого (I ч. Сонаты № 1), А. Щетинского («Вместе», «Poco misterioso», Соната), Л. Самодаевой («Три откровения»), Ю. Гомельской («За тенью звука»), С. Пилутикова («Интриги») и др. К сожалению, в творчестве белорусских композиторов сочинения данного спектра появляются крайне редко. Можно отметить лишь Концерт для баяна, виолончели и камерного оркестра с колоколами В. Корольчука и «Грядущий день» для баяна с симфоническим оркестром А. Безенсон.

В балалаечном исполнительстве в данный период хотя и в меньшей степени, чем в баянно-аккордеонном, но все же происходит обновление исполнительских приемов. Речь идет о tremolo vibrato, огромном количестве комбинаций гитарных приемов игры, частичном внедрении в музыкальную ткань имитационной полифонии, многочисленных «спецэффектах» – ударах за подставкой, по панцирю, «свисте» при резком трении ладони о деку и др. Яркий пример тому Концерт «Преодоление» С. Левина, Соната для балалайки и фортепиано «Похождения за...» Т. Чудовой, Соната для балалайки и фортепиано Д. Кривицкого, ряд сочинений А. Кусякова, Е. Подгайца, С. Броннера, А. Зайцева, С. Новиковой-Бородиной и др.

В белорусской музыкальной культуре новации в музыке для балалайки датируются концом XX в., когда были созданы сложные по своему музыкальному языку Концерты для балалайки Г. Ермоченкова и Г. Гореловой. Как подчеркивает Н. Лазутская, в данных сочинениях в концепции трактовки жанра «наблюдается как закономерное продолжение классической традиции, особенностью которой является противопоставление идеи сольного исполнения оркестровой массе, личности – коллективу, так и появляющиеся трагические ракурсы, раскрывающие внутренний мир личности» [4, с. 155].

Бурное развитие сольного исполнительства на домре также способствовало расширению выразительных возможностей инструмента в камерно-инструментальной музыке, результатом чего становится «максимальная детализация штрихов, приводящая к особой штриховой экспрессии, нетипичной для домровой музыки на предыдущих стадиях» [3]. Как отмечает А. Желтирова, композиторы склоняются к расширению и индивидуализации состава солистов (двойные, тройные концерты), экспериментируют с конструкцией домры – применяют смычок, сурдину, разнообразные устройства, расширяющие диапазон и усиливающие звучание инструмента (А. Пилатов, В. Корольчук и др.). Новации музыкального языка отличают крупные сочинения

белорусских композиторов, написанные в конце XX–XXI в.: концерты для домры с оркестром А. Безенсон, А. Гулая, Г. Ермоченкова, А. Клеванца, В. Малыха, В. Савчика, для «которых характерны камернизация, програмность, широта образно-драматического спектра, индивидуализация жанровых и стилевых моделей: сочетание симфонизированного и виртуозно-игрового типов при опоре на трехчастный или одночастный структурные инварианты, сложность фактуры и насыщенность оригинальными приемами игры» [5, с. 11].

В репертуаре для белорусских цимбал также обнаруживают себя многочисленные опыты освоения «авангардного» звукового пространства. Первым сочинением подобного плана явился Концерт для цимбал с оркестром В. Курьяна, написанный в 1989 г. Стиль письма В. Курьяна является новаторским, благодаря обновлению тембров и введению новых приемов звукоизвлечения. Так, композитор предложил «засурдинить» при помощи тесьмы всю правую подставку цимбал, что позволило исполнителю играть в быстром темпе сухим приглушенным звуком. Во второй части мелодия исполняется посредством скольжения ключа для настройки цимбал по струне правой руки (прием «гавайская гитара») и игры щипком левой руки на той же струне. Широко в данном сочинении применяются звукообразительные приемы. Например, в первой части нотированы интонации, подражающие звукам скорой помощи и биению сердца человека. Традиция, заложенная В. Курьяном, получила свое продолжение в сочинениях конца XX – XXI в.: Концерте для цимбал и симфонического оркестра В. Войтика, Концерте для цимбал С. Янковича, Сонате В. Кузнецова для цимбал соло, Концертной пьесе для цимбал и фортепиано «Вомбо» Г. Гореловой и др.

Знаковой тенденцией становится переосмысление тембровой драматургии, например, ступенчатое насыщение тембровой гаммы за счет использования различных приемов игры. Тембровые соотношения становятся одним из факторов развития музыкальной мысли, что обуславливает поиски композиторов в области нетрадиционных темброво-инструментальных сочетаний. Как справедливо подчеркивает Е. Бондаренко, в конце XX в. в «творческом обиходе появляются инструментальные ансамбли, направленные на индивидуальное воплощение конкретного творческого замысла» [1].

Интересные тембровые миксты можно обнаружить у С. Губайдулиной (партита «Семь слов» для баяна, виолончели и камерного оркестра, «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов), А. Кусякова («Концерт для баяна, струнных, клавишных и ударных инструментов, Концерт для балалайки, струнных, арфы, фортепиано и ударных»), Э. Денисова («Пароход плывет мимо пристани» для баяна и ударных), С. Беринского («Sempre maggiore!» для баяна и гобоя), В. Власова (Соната-экспромт для баяна и ударных инструментов), С. Слонимского («Праздничная музыка» для балалайки, ложек и большого симфонического оркестра), Ц. Брезгена (Концерт для балалайки, арфы и симфонического оркестра), М. Броннера («Остров счастья» для балалайки, альтовой домры и струнных) и др.

Тембральные поиски в музыке для народных инструментов характерны и для творчества белорусских композиторов: В. Корольчука (Концерт для баяна, виолончели и камерного оркестра с колоколами, «Quo Verdis...» для цимбал, трубы и камерного ансамбля), А. Безенсон (Сюита «Novissimaverba» для цимбал, альты, саксофона, фагота, фортепиано и меццо-сопрано, «Песнь сердца» для цимбал, 2-х скрипок, виолончели, флейты, кларнета, фагота и фортепиано, «Званы Святыні» для скрипки, ансамбля цимбал, колоколов и фортепиано, «И аз воздам» для скрипки, цимбал, трубы, фортепиано и ударных), Г. Гореловой («Семь элегий Ли Бо» для гитары и ударных инструментов, Сюита «Три фольклорных мотива» для флейты пикколо, скрипки и цимбал, Сюита «Скворец над домом звонаря» для гитары, флейты и виолончели), А. Гулая (Музыкальная шутка «Tutti» для балалайки, баяна, виолончели и фортепиано, «Беларускі рэгтайм» для цимбал, ударных и смычкового оркестра), А. Даньшовой («Серебряные сферы» для двух гитар и флейты), В. Кузнецова («Смешная музыка» для хорошо темперированных бутылок и струнных), Л. Шлег («Песня псалтырыена» для гобоя и цимбал, инструментальный цикл «3 песень аб сваей старонцы» для флейты, цимбал и фортепиано), Е. Поплавского («Новелла» для гитары и струнного квартета с керамическими колокольчиками), В. Копытько («Ноктюрн» для плохо темперированных цимбал, электрооргана и ударных), А. Литвиновского («Феликс» для флейты и гитары, «Рондо рыцаркары»

для гобоя и гитары), В. Савчика («Танцы народов мира» для блок-флейты, домры и фортепиано) и др.

Композиторы и исполнители начинают практиковать всевозможные сочетания народных инструментов с электроникой и т.д. Так, произведение «Eclipse» М. Броннера написано для баяна и электронной записи, «Drei Stücke in «mauvais» Stil» («Три пьесы в дурном стиле») С. Беринского – для баяна с микрофоном, Концерт А. Миклашевского создан для аккордеона и электронных клавишных, Поэма В. Войтика «Беларусь – мая Атлантида» – для ансамбля цимбал, скрипки и компьютерной фонограммы. Распространение цифровых инструментов привело к созданию произведений для электронного баяна (аккордеона). Среди таковых Концерт для электронного баяна с камерным оркестром «Concerto grosso» А. Бызова, Каприз № 3 «Северное сияние» В. Семенова и др.

Помимо этого, композиторы начинают писать произведения для низких струнных народных инструментов – альтовой домры (С. Слонимский. Симфония-концерт для альтовой домры с оркестром, М. Броннер. «Pro et Contra», Концерт для альтовой домры с оркестром), альтовых цимбал (драматическая фантазия «Остров» для цимбал альт и народного оркестра В. Корольчука, «Відзенсы» для цимбал альт и фортепиано, Соната Е. Поплавского).

Стремление музыкантов к творческой свободе способствовало появлению ряда сочинений для переосмысленных инструментально-исполнительских составов. Как подчеркивает Е. Бондаренко, после «господства фортепиано в качестве сольного инструмента, вначале как непривычное, а затем как все более обычное явление начинают восприниматься пьесы для инструментов соло: для скрипки, виолончели, контрабаса, гобоя, валторны, тубы» [1, с. 43]. Данная особенность получила преломление и в музыке для народных инструментов без сопровождения. Так, ряд сочинений был написан для цимбал Г. Ермоченковым («З якої минулих», «Гусяр», «Эхо забытого бала», «Собор святой Софии», «Концерт-поэма» для цимбал прима и цимбал альт), В. Кузнецовым (Соната в 5 ч., Сарабанда, «Воспоминания о Штекерау», «Слезы на листьях травы», «Вино из одуванчиков»), В. Войтиком (10 этюдов для цимбал-соло), В. Курьяном («Перезвоны»), А. Дорохиным (Чакона), В. Копытько (Менуэт, «Спокойной ночи, Федерико...»), Л. Шлег (Сюиты «Времена года», «Три лика»), Л. Мурашко (Три импровизации для цимбал соло), Д. Лыбиным («Арнамент», «3 зимових вечароў на Палессі»).

В домровом репертуаре отметим «Фолию» и «Венецианский карнавал» А. Савватеева, Сонату-каприз «Иродиада» Г. Зайцева, Шесть концертных этюдов, Интродукцию, 6 вариаций и тему Д. Кривицкого, Пять каприсов в романтическом стиле А. Цыганкова, Этюды-каприсы для домры-соло С. Федорова, Две пьесы В. Ивко, Элегию Б. Кравченко, Семь характерных пьес Б. Михеева, Концертную сюиту-вариации Т. Смирновой, «Молитву» для домры соло М. Цайгера. Для балалайки соло большое количество сочинений написано Ю. Клепаловым («Храм Василия Блаженного», Поэма «Русь», Русское скерцо и др.), А. Даниловым («Зимний путь», Токката), А. Марчаковским (Прелюдии, Скерцо), М. Цайгером («Сронила колечко», «Эх, ты, Ваня»), Д. Калининым («Moscow Beat», «Welcome to Summer», «Танец огня», по прочтении «Парфюмера» П. Зюскинда, «Два настроения») и др.

Таким образом, тембровая драматургия народно-инструментальной музыки конца XX – XXI вв. определяется усложнением музыкального языка и переосмыслением инструментальных составов, придающим музыке для народных инструментов особую звуковую ауру.

Список литературы

1. Бондаренко Е. С. Камерно-инструментальная музыка Беларуси во второй половине XX в. // Весці беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. 2014. № 25. С. 38–46.
2. Єрмієв І. Д. Український "модерн-баян" як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... кандидата искусств. : 17.00.03 / Єрмієв Іван Дмитрович; Одесская академия муз. им. Неждановой. Одесса, 2006. 18 с.
3. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Желтирова Анна Александровна; Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2009. 27 с.
4. Лазутская Н. Ф. Концерт для балалайки с оркестром Г. Ермоченкова: к вопросу об исполнительской интерпретации // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. / Белорусский государственный университет культуры и искусств [и др.]. Минск, 2013. С. 153–158.

5. *Полосмак А. О.* Домровое искусство Беларуси в контексте межкультурных художественных связей: автореф. дис ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Полосмак Анна Олеговна; Бел. гос. академия музыки. Минск, 2016. 26 с.

6. *Сташевский А. Я.* Тембровые, интонационно-ладовые и гармонические аспекты современной музыки для баяна (на примере творчества украинских композиторов) // Наука. Искусство. Культура. 2013. № 2. С. 43–53.