

ЖАНРОВАЯ ПАНОРАМА КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Камерно-инструментальные жанры занимают важное место в творчестве донецких композиторов. Начиная с опусов А. Водовозова, А. Рудянского, Е. Милки, датируемых 1950–1960 годами, можно проследить постепенное увеличение интереса к данной жанровой сфере. Рост обнаруживается не только по «количественной» оси, но и по «качественной»: разнообразнее становятся инструментальные составы, расширяется спектр жанровых «имен», намечается тенденция к привлечению внемузыкальных компонентов, раздвигающих содержательные границы «чистой» музыки. Сегодня камерно-инструментальная музыка донецких композиторов звучит в концертных залах не только Донецкой области, но и многих европейских городов. Произведения как корифеев регионального организаци НСКУ, так и молодого композиторского поколения пользуются заслуженной популярностью у исполнителей и слушателей. Не обходят их вниманием и музыковеды. За последние десятилетия было опубликовано большое число работ, посвященных различным аспектам музыки донецких композиторов, однако детальному анализу подверглись лишь немногочисленные камерно-инструментальные опусы: струнный квартет «Желтая степь» А. Рудянского [1], «Гуцульская» и «Карпатская» сюиты для фортепиано А. Некрасова [2; 3], Концерт-дивертисмент С. Мамонова [6]. Работ же, в которых поднимались бы вопросы, связанные с жанровой системой, сложившейся в творчестве композиторов Донбасса, с процессами ее обновления, с трактовкой тех или иных конкретных камерно-инструментальных жанров, пока не существует.

Цель статьи – рассмотрев жанровую систему камерно-инструментальной музыки донецких композиторов, попытаться систематизировать те тенденции, которые определяют направления ее развития в последние четыре десятилетия.

Обратимся к типологии жанров, предложенной И. И. Польской в монографии «Камерный ансамбль: история, теория, эстетика» [5]. В качестве критериев классификации исследователь выдвигает тип инструментального состава и степень жанровой стабильности.

Тип инструментального состава определяется по количественным и качественным признакам. *Количество* участников камерного ансамбля может варьироваться от двух до десяти, хотя наиболее распространенными являются дуэты, трио, квартеты и квинтеты. Произведения для одного ис-

полнителя и для камерного оркестра И. Польская не учитывает в количественной шкале системы ансамблевых жанров, однако камерный ансамбль рассматривает как среднее звено в цепи «сольные – ансамблевые – оркестровые» жанры.

Качественная сторона инструментального состава обуславливается несколькими параметрами, важнейшими из которых являются его акустическая и органологическая структура. Акустический параметр позволяет И. Польской разделить ансамблевые жанры на группы в зависимости от степени темброво-фонической однородности или контрастности звучания. Органологический параметр дает возможность дальнейшей дифференциации ансамблей на фортепианные, струнные, духовые, смешанные.

На пересечении количественных и качественных параметров формируются типовые группы исполнительских составов и, соответственно, камерно-инструментальных жанров. В ходе исторического развития музыкального искусства в каждой группе выделились наиболее устойчивые в отношении инструментального состава жанры, в музыковедческой литературе обычно обозначаемые как традиционные или академические. И. Польская называет их *константными* и дает следующую дефиницию: «Специфика константных жанров определяется их максимальной способностью к кристаллизации устойчивого жанрового инварианта и повышенным уровнем семантической концентрации, личностного взаимодействия, персонификацией ролевых взаимоотношений в ансамбле» [5, с. 71]. Стабильности инструментального состава константных жанров противопоставляется нестабильность количественной и качественной структуры жанров *релятивных*, или, в соответствии с более привычной терминологией, нетрадиционных, неакадемических.

В дополнение к критериям, указываемым И. И. Польской, при рассмотрении камерно-инструментальных произведений донецких композиторов нами учитываются также масштаб композиции и апеллирование к определенным историко-стилевым традициям.

Итак, исходя из количественной стороны инструментального состава, все встречающиеся в творчестве донецких композиторов камерно-инструментальные жанры можно разделить на сольные, ансамблевые и оркестровые.

Сольные жанры представлены в достаточно широком диапазоне органологических вариантов. Среди них преобладают сочинения для фортепиано, органа, баяна, гитары, т. е. инструментов, обладающих способностью к воспроизведению полноценного многоголосия. Реже в качестве

сольных инструментов используют донецкие композиторы домру (В. Ивко), бандуру (Е. Милка), валторну (А. Рудянский).

Масштабный критерий демонстрирует явное доминирование малых форм. Авторское обозначение жанра такого рода произведений свидетельствует о прочной опоре на жанровую систему романтической миниатюры (прелюдия, вальс, элегия, этюд, музыкальный момент, эскиз). Наиболее востребованным среди жанров миниатюры оказывается у донецких композиторов прелюдия. К этому любимому романтиками жанру обращаются в 1950-е годы А. Водовозов («Шесть прелюдий для фортепиано») и А. Рудянский («Три прелюдии для фортепиано»), в 1960-е годы – С. Мамонов (Три прелюдии» и «Две прелюдии» для фортепиано). Не забывают о нем и композиторы среднего поколения: «Прелюдия» А. Скрыпника (1994), «Прелюдия» В. Стеценко (2000), «Прелюдия» Е. Чистой (2005). Программную конкретизацию жанр прелюдии получает в творчестве А. Шуха («Прелюдия осени»). Особое тяготение к жанру фортепианной прелюдии обнаруживает Александр Некрасов. Им написаны три серии из «Двух прелюдий» (1973, 1981, 1991), а также цикл «Восемь прелюдий» (1991), впервые исполненный на авторском вечере композитора 29 апреля 1991 года Валерием Самохваловым.

«Восемь прелюдий» относятся к тому периоду творчества А. Некрасова, который отмечен тяготением к неоклассицистскому началу. Как указывают О. Н. Петренко и Н. В. Ревенко [4], появление в начале 1990-х годов фортепианного цикла «Три посвящения Сергею Сергеевичу Прокофьеву», вызванное к жизни празднованием 100-летия со дня рождения великого российского композитора, обозначило стилистический поворот в творчестве А. Некрасова от локально-национального к общеевропейскому, от жанрово-конкретного к «вечному» и универсальному, от фольклорных интонаций и ритмов к свободной трактовке форм и приемов письма, характерных для академической музыки XIX–XX веков. Цикл «Восемь прелюдий» органично вписывается в новое направление поисков донецкого композитора, демонстрируя присущую концу прошлого столетия тенденцию, часто характеризующую как рефлексия культуры.

Прелюдии А. Некрасова восходят к романтической традиции трактовки жанра. Об этом свидетельствуют миниатюризм форм, тяготеющих к периоду, жанровая характерность тематизма, преимущественная образность каждой пьесы и своеобразная антологичность образного содержания цикла в целом. К романтической эпохе апеллирует и стилистика прелюдий А. Некрасова, отмеченная ясно ощутимой функциональностью

гармонии, семантической определенностью интонационных оборотов, жанровой окрашенностью фактурных формул.

Прелюдии А. Некрасова образуют достаточно целостную циклическую форму. Важным фактором единства цикла выступает группировка соседних прелюдий по принципу образно-жанрового варьирования (№№ 1–2, 3–4) или контраста (№№ 5–6, 7–8). В последовании всех восьми пьес также прослеживается движение от лирической созерцательности к скерцозности, постепенно приобретающей гротесковые акценты [4, с. 80]. Логика обнаруживается и в тональном плане цикла. Три пары соседних пьес написаны в параллельных тональностях: C-dur (№ 1) – a-moll (№ 2), G-dur (№ 3) – e-moll (№ 4), B-dur (№ 7) – g-moll (№ 8). Идея расположения тональностей пьес по квинтовому кругу дает основание предположить, что А. Некрасов задумывал написать цикл по образцу «Прелюдий» op. 28 Ф. Шопена. Сближает цикл донецкого композитора с аналогичным опусом Ф. Шопена также парная группировка пьес и широта образного и жанрового содержания музыки. Все это позволяет надеяться на возможное продолжение работы А. Некрасова в жанре прелюдии, на перспективное разрастание цикла до двадцати четырех пьес, как в шопеновском опусе.

Во многих случаях донецкие композиторы не уточняют жанровую принадлежность пьес, ограничиваясь семантически нейтральной характеристикой («Четыре миниатюры для гитары» Д. Милки, «Три пьесы для бандуры» Е. Милки) или программным заголовком («Птицы», «Рождественская звезда», «Дождь, дождь...» Е. Чистой, «Меланхолия души» для органа М. Шуха). Отсутствие конкретного указания на жанровую основу пьесы не исключает воспроизведения признаков определенного музыкального жанра в ее стилистике. Так, в первой пьесе из «Трех миниатюр для гитары» Е. Милки явственно ощутимы черты инструментального прелюдирования барочного типа, вторая совмещает элементы речитатива и токкаты, третья миниатюра генетически связана с танцем.

Программные миниатюры донецких композиторов демонстрируют широкий спектр образов, конкретизированных в заголовке: пейзажных, национально-жанровых, психологических, игровых. Нередко программный образ раскрывается через преломление черт того или иного жанра. Так, пьеса Е. Чистой «Дождь, дождь» выдержана в характере колыбельной, в «Иберии» воспроизводится ритм народного грузинского танца⁶⁷. Важным средством передачи внемузыкальных впечатлений в фортепианных миниатюрах

⁶⁷ Автор указывает, что при создании данной пьесы опирался не на определенный танцевальный жанр, а на обобщенные представления о национальной характерности музыки Грузии.

Е. Чистой выступают приемы звукоизобразительности. Безостановочное звучание лаконичных узкообъемных мотивов в высоком регистре фортепиано рисует птичье щебетанье («Птицы»), остигатный повтор ниспадающих интервалов, образующих ритмически комплементарную фактуру, создает эффект непрерывного шелеста дождевых капель («Дождь, дождь...»), тремолирующие триоли шестнадцатых в колеблющейся от *pp* до *mp* динамике, возникающие в среднем разделе пьесы «Рождественская звезда», вызывает впечатление свечения наконец-то появившегося на небе долгожданного знака, возвещающего о рождении Христа. В пьесах «Северный напев» и «О, Шотландия!» национальную характерность звучанию придают ладовые и фактурные средства выразительности: бурдонные квинты в басу, арпеджированные или «повисшие» на педали аккорды, дорийская и фригийская ступени лада, чередующиеся со ступенями натурального минора, элементы модальности, ощутимые в параллельном движении созвучий.

Программность символического характера имеет место в пьесе «Durata 1685 – 2011 – ...». Данный опус создан в 2011 году, что и отражено в одном из числовых компонентов заголовка. Стилизация приемов инструментального письма барочной эпохи и введение монограммы ВАСН указывают на исходную дату указанного в названии отрезка времени (год рождения И. С. Баха). Поступенное движение четвертей, пронизывающее всю пьесу, очевидно, призвано очертить путь, пройденный музыкальным искусством со времен Баха, а расходящиеся мелодические линии, уходящие в крайние регистровые зоны фортепианного звучания, символизируют неохватность влияния немецкого мастера, которое никогда не будет исчерпано («...»).

К крупномасштабным жанрам, таким как соната или вариации, немецкие композиторы обращаются нечасто. Так, по одной сонате для фортепиано находим в творческом багаже А. Водовозова и М. Лаврушко, сонату для валторны соло написал А. Рудянский. В творческом багаже Е. Милки – три сольные сонаты: для органа (1971), для гитары (1978), для домры (2008).

Последняя соната Е. Милки посвящена талантливой домристке, лауреату международных конкурсов Светлане Белоусовой, которая выступила также в качестве редактора данного произведения. Части цикла скреплены тяготением к опорному тону «g», централизирующая роль которого не только ощутима в ладотональной организации каждой части, но и подчеркнута сквозным кадансовым оборотом, замыкающим три из четырех частей сонаты. В отличие от классико-романтических циклов, в домровой сонате отсутствует значительный темповый контраст между частями: *Moderato* –

*Tempo rubato*⁶⁸ – *Allegretto* – *Allegro*. Развернутые масштабы последней части и использование в ней сонатной формы смещают центр тяжести цикла в финал. Что касается стилистической стороны сонаты, то обращает на себя внимание конструктивность мышления композитора, проявляющаяся в широком использовании приема инверсии в развивающих и репризных разделах форм, в выверенности кульминаций, приходящихся на точку «золотого сечения», в интервальной общности горизонтальных линий и замыкающих композиционные разделы вертикальных созвучий.

Еще реже встречаем в перечне образцов сольных жанров вариации (все – фортепианные): «Вариации» М. Лаврушко, «Вариации на две словацкие темы» Е. Милки, вариации «Зеркальные структуры» А. Некрасова. Промежуточное место между малыми и крупными формами занимают циклы пьес, обозначения которых варьируются: сюита («Карпатская и «Гуцульская» сюиты А. Некрасова), альбом («Юношеский альбом» А. Водовозова), дневник («Музыкальный дневник» Е. Чистой), цикл миниатюр (М. Лаврушко, А. Утина).

Камерно-ансамблевая музыка донецких композиторов включает значительное многообразие жанров, различающихся по количеству исполнителей и качественному составу инструментов. В соответствии с классификацией И. Польской, они подразделяются на темброво-однородные и темброво-неоднородные. Более многочисленны темброво-неоднородные ансамбли, особенно т. наз. «камерно-фортепианные» (термин Л. Пинкоша). Это, например, соната для скрипки и фортепиано М. Лаврушко, «Плачи» для скрипки, виолончели и фортепиано Е. Петриченко, «Диалоги» для флейты и фортепиано Е. Милки. Востребованы и темброво-однородные ансамбли: струнные квартеты А. Рудянского, С. Мамонова, М. Лаврушко, А. Скрыпника, соната для двух домр В. Ивко, «Прелюдия и фуга» для квартета саксофонов А. Рудянского. Особенной популярностью пользуется у донецких композиторов дуэт домры и гитары («Эпиграф и тарантелла» В. Ивко, «Четыре коломыйки» Е. Милки, «Метаморфозы» А. Скрыпника). Здесь следует сказать о том, что особое тяготение к домре, гитаре, баяну, бандуре обусловлено во многом субъективными факторами. Дело в том, что среди донецких композиторов есть такие, кто совмещает композиторскую деятельность с исполнительской, причем именно в качестве исполнителей на народных инструментах. Это Валерий Ивко (домра), Артем Нижник и Борис Мирончук (баян). Вполне объяснимо их желание писать для своего инструмента. Однако и те композиторы, которые сами не владеют

⁶⁸ Скорость движения по метроному практически идентична предшествующей части.

народными инструментами, охотно создают произведения для донецких баянистов, домристов, гитаристов, многие из которых являются лауреатами международных конкурсов, зная, что найдут в их лице чутких интерпретаторов своей музыки.

Как видно из приведенных примеров, в группе камерно-ансамблевых жанров соотношение крупных и малых форм более сбалансировано, чем в сольных произведениях. Показательной тенденцией является также опора на традиционные жанры, которые получают в произведениях донецких композиторов индивидуализированную трактовку. Так, например, сравнивая струнные квартеты А. Рудянского, С. Мамонова и М. Лаврушко, мы пришли к выводу, что им свойственны некие общие черты, характерные для украинского квартета 1960–1970-х годов: широта образного диапазона, опора драматургии на сопоставление контрастных образно-тематических сфер, тяготение к общеевропейской лексике и к национальному музыкальному материалу, симфонизация формы, связанная со сквозным интонационным развитием, сохранение традиционной модели циклической композиции, ведущая роль полифонических и вариантно-вариационных методов развития. Вместе с тем, каждый из авторов находит собственное композиционно-драматургическое и стилистическое решение жанра. Такие черты квартета А. Рудянского как использование казахских народных мелодий, главенство метода варьирования, сюитность цикла, неконфликтность взаимодействия песенно-лирических и жанрово-танцевальных образов определяют принадлежность его к народно-жанровой линии. С. Мамонов тяготеет к интеллектуально-философской образности и симфонизации жанра. В квартете М. Лаврушко доминирует лирическое начало, обуславливающее романтическую трактовку жанра.

Камерно-оркестровые жанры репрезентированы большой группой произведений для камерного или струнного оркестра с возможным включением одного или нескольких солирующих инструментов. Это, в основном, небольшие пьесы, в которых жанровое обозначение нередко вытесняется программным заголовком («Piano... forte...» для струнного оркестра А. Скрыпника, «Зворушлива історія» для скрипки и струнного оркестра В. Стеценко, «Эхо леса» для арфы, челесты, фортепиано и струнного оркестра Е. Чистой, «Голос над морем» для флюгельгорна, струнного оркестра и арфы А. Шуха). Однако среди сочинений данной группы встречаются также масштабные циклические композиции, апеллирующие к традиционным для академической музыки жанрам симфонии и концерта. Если образцы камерной симфонии в творчестве донецких композиторов единичны (Камерная симфония для флейты, кларнета, тромбона, фортепиано и

струнного оркестра Е. Петриченко), то концерты представлены в широком диапазоне жанровых вариантов: для одного солиста («Concerto piccolo» для фортепиано и камерного ансамбля Е. Петриченко), для нескольких солистов (Концерт для флейты, струнных и ударных Е. Милки), без указания солирующих инструментов (Концерт-дивертисмент С. Мамонова).

Анализ жанровой картины камерно-инструментальной музыки донецких композиторов по временной оси позволяет выявить тенденцию, связанную с постепенным движением от константных жанров в сторону жанров релятивных. Эта тенденция прослеживается как на уровне качественной слагаемой инструментального состава, так и на уровне вербального определения жанра. Можно выделить несколько типов жанровых модификаций в камерно-инструментальном творчестве донецких композиторов.

Первый тип – *жанровая контаминация*, то есть смешение признаков разных жанров, отраженное в названии. Примерами могут служить «Концерт-поэма» В. Ивко, «Вальс-скерцо», «Концерт-дивертисмент» С. Мамонова.

Черты дивертисмента связаны в произведении С. Мамонова с использованием четырехчастного цикла, строящегося на основе сопоставления медленного и быстрого темпов (*Grave – Allegro – Andante moderato – Allegro non troppo*), с введением жанровой части – «Вальса», с четкостью форм, выдающей близость к бытовой музыке. Жанровые признаки концерта подчеркнуты выбором инструментального состава, в котором все инструменты, кроме струнных, представлены в единственном экземпляре и практически выступают в качестве солирующих. В пользу концертности свидетельствует и диалогическая основа драматургии, опирающейся на сопоставление двух тематических элементов (в первой и второй частях) или на переключки между сольными инструментальными тембрами (в третьей части). Таким образом, из двух жанров, вынесенных в заглавие произведения С. Мамонова, один (концерт) формирует его структурную ось, а другой (дивертисмент) – семантическую.

Второй тип – *жанровая экстраполяция* (концерт для органа, фортепиано и струнного трио «Памяти Шостаковича» М. Шуха, Реквием для флейты, скрипки, виолончели, фортепиано и фонограммы аутентичной музыки Е. Петриченко, Плач для фортепиано А. Шуха). На примере «Плача» Анатолия Шуха отчетливо видно, как семантика и стилистика архаичного фольклорного жанра переносится в сферу профессионального искусства, как прикладная функция жанра вытесняется художественной, а принцип взаимодействия с ритуалом сменяется манифестированием автономности собственно музыки, не связанной ни с действием, ни со словом. Стилисти-

ка «Плача» А. Шука вырастает из характерных для традиционных обрядовых плачей и причетов особенностей: узкий диапазон мелодических попевок, малосекундовые и малотерцовые интонации, частое синкопирование, переменный метр, элементы мелизматике, свидетельствующие о высоком исполнительском мастерстве профессиональных плакальщиц. Но, одновременно, в пьесе присутствуют черты, чуждые фольклорному первоисточнику. Это и строго выдерживаемая остиная пульсация восьмых, и целенаправленность кульминационных нарастаний, и логика формы, скрываема за видимой импровизационностью развертывания музыки.

Третий тип – *жанровая интерпретация* – демонстрируют три «Припоминания» Е. Чистой. Сам автор указывает, что источником рассматриваемого жанрового обозначения является учение Платона, согласно которому человек получает знания уже при рождении, а затем лишь припоминает их. Если же обратиться к музыкальной традиции, то жанровое обозначение, лексически близкое данному, встречается в романтической музыке. Так, некоторые парафразы Ф. Листа называются реминисценциями и, в соответствии с семантикой слова, основываются на заимствовании музыкального материала из другого произведения («Воспоминания о “Дон-Жуане” Моцарта, «Реминисценции из “Нормы” Беллини»). В пьесах Е. Чистой замена приставки (*при*-поминание вместо *вос*-поминание) влечет за собой модификацию идеи: это не яркий, отчетливый образ былого, а неуверенная попытка воссоздать отдельные черты объекта, почти совсем забытого с течением времени. Объектом является, скорее всего, не конкретное произведение, а стиль классической эпохи в целом. Представление о стиле раннего классицизма складывается из используемых мелодических оборотов, гармонических и фактурных формул, приемов секвенцирования. Эффект «припоминания» создается путем вариантных повторов отдельных элементов текста, незаконченности фраз, частого паузирования. Кроме того, все три пьесы, хотя и написанные с интервалом в несколько лет (2004, 2006, 2011), воспринимаются как единый цикл, в котором каждая следующая пьеса – это не только воспоминание о стиле классицизма, но и «припоминание» предшествующей попытки.

Жанровые новации, характерные для донецких композиторов, безусловно, не исчерпываются рассмотренными в статье, однако они дают определенное представление о характере и направленности поисков в данной сфере.

1. Біленька І. Л., Шейнін Д. Б. На основі інтонаційного синтезу / І. Л. Біленька, Д. Б. Шейнін // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / Упо-

- рядник-редактор Т. В. Тукова / Донецька державна консерваторія імені С. С. Прокоф'єва. – Київ–Донецьк, 2001. – С. 114–116.
2. Кіреєва Т. І. Українські фортепіанні сюїти О. Некрасова / Т. І. Кіреєва // Композитор Олександр Некрасов : Збірка статей / Упорядник, заг. ред., автор вступної статті та коментарів Т. В. Тукова. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. – С. 84–91.
 3. Мартиненко О. П. Сильові риси «Карпатської сюїти» для фортепіано Олександра Некрасова (до питання про фольклорне начало у творчості композитора) / О. П. Мартиненко // Композитор Олександр Некрасов : Збірка статей / Упорядник, заг. ред., автор вступної статті та коментарів Т. В. Тукова. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. – С. 92–100.
 4. Петренко О. М. Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття) / О. М. Петренко, Н. В. Ревенко // Композитор Олександр Некрасов : Збірка статей / Упорядник, заг. ред., автор вступної статті та коментарів Т. В. Тукова. – Донецьк : ТОВ «Юго-Восток, Лтд», 2007. – С. 76–83.
 5. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : [монография] / И. И. Польская. – Харьков : ХГАК, 2001. – 396 с., ил.
 6. Шаповалова О. В. Концерт-дивертисмент С. Мамонова (до проблеми синтезу концертності і сюїтності) / О. В. Шаповалова // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 7. Кн. 1. – Одеса, 2006. – С. 189–196.

Утина Анна. Жанровая панорама камерно-инструментальной музыки донецких композиторов. В статье освещаются вопросы, связанные с жанровой системой, сложившейся в камерно-инструментальном творчестве композиторов Донбасса, с процессами ее функционирования и обновления.

Ключевые слова: камерно-инструментальная музыка, творчество донецких композиторов, жанровая классификация.

Утіна Анна. Жанрова панорама камерно-інструментальної музики донецьких композиторів. В статті висвітлюються питання, пов'язані з жанровою системою, що склалася в камерно-інструментальній творчості композиторів Донбасу, з процесами її функціонування та оновлення.

Ключові слова: камерно-інструментальна музика, творчість донецьких композиторів, жанрова класифікація.

Utina Anna. Genre panorama of chamber instrumental music by Donetsk composers. The article highlights issues related to the genre system that aroused in the chamber instrumental works created by composers of Donbass, with its functioning and updating.

Keywords: chamber instrumental music, creativity of Donetsk composers, genre classification.