

А. Е. ЛЕБЕДЕВ

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л. В. Собинова

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ В КОНТЕКСТЕ РОМАНТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

УДК 781.6.082.5

Основные постулаты романтической эстетики раскрываются в многочисленных трудах по истории искусства, философии, эстетике. Большинство философов, писателей, искусствоведов, давая определение романтизма, подчёркивают его всеохватность, выходящую за рамки одного искусства или одной эпохи. Говоря о романтическом направлении в русской поэзии, В. Г. Белинский пишет: «Романтизм – принадлежность не только одного искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чём источник искусства и поэзии – в жизни. Жизнь там, где человек, а где человек, там и романтизм. В теснейшем и существеннейшем своём значении романтизм есть не что иное, как внутренний мир души человека, сокровенная жизнь его сердца» [1, с. 173].

Большинство учёных-музыковедов выдвигают в качестве основы романтизма субъективно-личностный взгляд на мир и творчество. Особенно актуальным это стало в музыке XX века, когда всё яснее стала ощущаться потребность в глубоко личном высказывании, в индивидуально-неповторимом взгляде на окружающий мир.

Претворение романтических традиций на современном этапе развития музыкального искусства отличается значительной многогранностью и разнообразием. Е. Б. Долинская пишет: «Возрождение романтических тенденций было закономерным витком развития стилей в отечественной музыке. В последней трети XX века неоромантизм спроецирован тягой художников к внутреннему самоанализу, к запечатлению глубоко личностного начала, к субъективности эмоционального строя» [2, с. 15].

Характерные черты музыкального языка романтизма были особым образом адаптированы в музыке для баяна. Здесь многое подверглось преобразованию, было переосмыслено и расширено современными авторами. Одним из магистральных жанров баянной литературы стал концерт. Именно концерт наиболее полно воплотил в себе исторически устойчивые, универсальные, типизированные свойства романтизма. В этом жанре романтизм XX века получает новое, неожиданное претворение, а переплетение традиционных и новаторских тенденций приводит к оригинальным результатам.

XX век явился периодом зарождения и расцвета жанра концерта для баяна с оркестром. Впервые

заявив о себе как о самостоятельном жанре инструментальной музыки в 1937 году, баянный концерт за относительно небольшой исторический отрезок времени заметно эволюционировал, приобрёл черты зрелого жанра со своими традициями и историей.

В начальный период становления баянный концерт шёл по пути свободной адаптации модели романтического концерта и последующего диалога с современными концертными формами. Направление композиторских поисков в этом жанре определялось ориентацией на исторически устойчивые жанрово-стилевые инварианты, сформировавшиеся, в частности, в русской музыке конца XIX – начале XX веков. Традиции русского концертного стиля, так ярко проявившиеся в творчестве А. К. Глазунова, Н. Я. Мясковского, П. И. Чайковского, оказались тем фундаментом, на котором во второй половине XX столетия формировался молодой жанр. Эпический размах, глубина обобщений в сочетании с неременной опорой на богатейшие ресурсы народной интонационности становятся ключевыми жанровыми признаками, начиная с самых первых сочинений.

Как известно, именно в эпоху романтизма концерт получил глубоко насыщенное поэтическое содержание. Именно поэтому, начиная с самых первых сочинений, в качестве доминирующих жанровых атрибутов выдвинулся *лирический модус*. Лирика становится тем образным смыслом, который в баянном концерте обрёл особую глубину. Причина этого кроется в комплексе тембрально-акустических свойств баяна, а именно – в возможности гибко управлять звуковедением с помощью меха, тонко регулировать подачу воздуха, реагируя на малейшие движения мелодии и аккомпанемента. Богатство баянной кантилены, способность передавать живое дыхание и при этом воспроизводить полноценную многоголосную фактуру, – всё это открывало жанру баянного концерта широчайшие возможности в реализации именно лирического звукового спектра.

В полной мере жанровые признаки романтического стиля воплотились в первом баянном Концерте, созданном Ф. А. Рубцовым (1937). Двухчастная композиция позволила реализовать лирико-эпический тип драматургии с превалированием вариационного начала. Основу тематизма составили темы, по своему интонационному строю близкие народно-песенной традиции.

Необходимо отметить, что Концерт написан для оркестра народных инструментов. Характерное звучание струнных, обусловленное ударной спецификой щипка и звукоизвлечением медиатором, порождает особую фонтику. Как пишет М. И. Имханицкий, «звонные тембры стали не только одним из колоритнейших, наиболее своеобразных по красочной палитре элементом передачи национальных особенностей народно-оркестровой музыки, но и обрели важное драматургическое значение» [3, с. 292]. Они удивительным образом сочетаются с холодноватым звучанием баяна.

Состав оркестра, подчёркивая национальный колорит музыки, создаёт дополнительное поле для реализации романтической установки раннего баянного концерта. Его традиционная романтическая модель обретает новое освещение, окрашиваясь в тёплые тона народно-песенной традиции. Лирический модус приобретает особую задушевность, теплоту, личностное высказывание обнаруживает стремление к камерности. Звонные тембры становятся тем новым, что впоследствии начнёт резонировать с устремлениями молодых композиторов в поисках ими нового образного содержания и современного звукового воплощения (Н. И. Пейко, А. Л. Рыбников, В. Т. Бояшов, К. Е. Волков, А. Л. Ларин и др.).

Таким образом, баянный концерт, основываясь на романтической модели, с самого начала заявил о себе как о самобытном жанре, обладающем собственным потенциалом развития и особой семантикой. Можно сказать, что возникает ещё один инвариант романтической модели концерта, в котором с особой рельефностью проступает русское национальное начало.

Широкое отражение в баянном концерте находит *вариационность*, так свойственная всей баянной музыке с самого начала любительского творчества. Эта форма, разомкнутая в смысловом, темповом и драматургическом отношении, стала основой многих баянных концертов. Применение вариаций и вариационного способа изложения в концертах утверждается одним из основных приёмов колористического расцвечивания, плетения по избранной мелодической канве. Это обусловлено особой значимостью подобных форм тематического развития во всей баянной музыке, тесной и неразрывной связью профессионального баянного исполнительства с народной песенной стихией. Широкое использование вариационных форм и вариантно-вариационных методов развития в баянном концерте обеспечило ему самобытность, а также особый характер реализации идеи состязательности, концертного начала.

Одной из вершин в развитии романтической традиции в жанре баянного концерта является Концерт № 1 *B dur* Н. Я. Чайкина (1950). В русле глубокой почвенности Чайкин создаёт удивительное по своим масштабам и образному охвату сочинение. Концерт отличается красочностью инструментовки и небывалым концертным размахом. На ниве жанра компози-

тор подверг национальный песенный тематизм интенсивному лирико-драматическому развитию. При этом им широко использовались приёмы мелодического прорастания тематического комплекса, вариантность, вариационность, – то есть, те, которые в высшей степени свойственны протяжной русской песне.

Также на волне романтических тенденций в баянном концерте укореняется *импровизационность* как одна из ключевых идей концертного жанра. Она по-своему корректировала разомкнутость частей, тем самым приближая структуру концерта к слитной многочастности поэмого типа. Одним из ярких примеров в реализации импровизационно-игрового начала является Концерт-поэма А. Л. Репникова (1966). Написанный для баяна с готовыми аккордами, этот концерт стал одним из наиболее популярных и часто исполняемых сочинений концертного жанра.

Творческий метод Репникова определяется интуитивным стремлением передавать процессуальность явлений действительности, запечатлевать не готовые, откристаллизовавшиеся объекты, а сам процесс их становления. Автор отказывается от какой бы то ни было жанровой определённости, обращаясь к обобщённому отображению идеи движения как такового. Линеарная гибкость, энергия мелодических конструкций формирует тип темообразования, который можно охарактеризовать как «активное тематическое продвижение» (В. П. Бобровский). Едва появившись, тема сразу начинает видоизменяться, образуя разнообразные интонационные ответвления. Активная вариантность основывается на цепном, непрерывном процессе полимелодических и полиритмических изменений первоначального материала. Контурность тем и формообразования превращает их абрис в интригующую завязку сюжетоподобного развития, а композитора – в импровизатора, демонстрирующего своё мастерство маскарадности и исполнительского перевоплощения.

Произведение не случайно обозначено, как «Концерт-поэма». Именно поэмность, отсутствие чётко разграниченных разделов, свобода развёртывания музыкального материала определяют композиционную структуру Концерта № 2. «Поэмность произведения, – отмечает М. И. Имханицкий, – заключена не только в его общей архитектонике, но и в каждой из частей. Грани формы в них по преимуществу как бы намечены пунктиром» [4, с. 55].

Романтическая модель концерта к этому времени прочно обосновалась как магистральная тенденция развития жанра концерта для баяна. Подтверждением тому служат концерты В. П. Власова (1963, 1965), П. П. Лондонова (1970), К. А. Мяскова (1961), Н. Я. Чайкина (№ 2, 1972) и других авторов. С поправкой на различные составы оркестра, они в целом повторяют основные принципы реализации идеи концертной состязательности. В некоторых из них преобладает виртуозное начало (доминантно-сольный тип), другие тяготеют к симфонизированному типу разви-

тия (доминантно-оркестровый тип). Общей является ориентация на романтический тип концертности, ставший эталоном для многих поколений исполнителей и слушателей.

С утверждением концертности возрастает интерес композиторов к дальнейшему раскрытию выразительного потенциала инструмента, более рельефной персонификации баяна-солиста и активному провозглашению новой фонике. Именно осознание композиторами специфики баянного тембра становится ключевым фактором развития баянного концерта как одной из разновидностей инструментального концерта в дальнейшем.

Ключевым фактором, во многом обусловившим интерес композиторов к баяну в последующие десятилетия, стало неповторимое своеобразие звучания баяна, его *многотембровость*. Ресурсы многотембровости существенно расширяла также возможность помимо смены тембров бесконечно варьировать совместное звучание правой и левой клавиатур. Их пространственная разнесённость, различная акустически-волновая направленность позволяли организовывать эффекты переднего и заднего планов, различного звукового освещения, стерео- и монозвучания. Большое количество тембровых комбинаций уподобляли баян оркестру и тем самым существенно расширяли поле для взаимодействия солиста и оркестра, реализации принципов концертности.

Всё это в полной мере нашло свое отражение в концертах последней трети XX века. Этот период отмечен приходом в баянную музыку таких композиторов, как С. С. Беринский, К. Е. Волков, С. А. Губайдулина, А. Л. Ларин, Р. С. Леденёв, Е. И. Подгайц, Т. П. Сергеева, а также новым этапом в творчестве А. И. Куськова, В. А. Семёнова, А. Л. Репникова, А. Н. Холминова. С именами упомянутых авторов связан целый ряд ярких явлений в музыке для баяна последних десятилетий и, в частности, в жанре концерта.

Характерными чертами концертов этого периода становятся существенное расширение жанрово-стилевых горизонтов, активное использование последних достижений камерной инструментальной музыки, а также поиск новых средств выразительности, способных в полной мере реализовать специфику баянного звучания, его необычные тембрально-акустические возможности.

Предпосылки к утверждению нового, синтетического типа баянного концерта обнаруживаются уже в Концерте № 3 А. Л. Репникова (1977). Драматически заострённый, временами до крайности напряжённый характер музыки соединяется с характерной для его стиля свободой интонационного развития, сиюминутной непосредственностью смены образов-состояний, импровизационностью. Обилие сольных эпизодов, развёрнутых монологов солиста свидетельствует о том, что на роль основного действующего лица автор выдвигает именно баян с его богатейшими тембровыми

возможностями и игровой мобильностью. Именно в сольных эпизодах концентрируется наибольшая смысловая нагрузка, солист словно ассоциируется с голосом автора.

Окончательно тенденция формирования нового облика концерта закрепляется в двух концертных симфониях В. А. Золотарёва (1972, 1973). Характерно, что Симфония № 1 сначала была опубликована как Концерт № 1. Эти два сочинения стали рубежными в развитии жанра баянного концерта. Демонстрируя два различных подхода к реализации концертно-симфонического цикла они, тем не менее, знаменуют поворот от романтической эстетики к активному взаимодействию баянного концерта с современными концертно-симфоническими формами.

Симфония № 1 в целом сохраняет ориентацию на романтический канон при заметном влиянии симфонического типа мышления. Об этом свидетельствует как четырёхчастная структура цикла, так и характер развития тематизма. Симфонии свойственны позитивный настрой, широкие линии развития, богатство оркестровых красок. Эпизоды вдохновенного созерцания сменяются моментами волевого подъёма, при этом партия баяна несёт на себе важнейшую драматургическую функцию.

Симфония № 2 наполнена трагизмом и представляет собой опус, в котором композитор применил новые для жанра баянного концерта (симфонии) композиторские приёмы. Большие медитативные разделы первой и второй частей написаны в додекафонной технике, в третьей части происходит заимствование темы из Восьмой симфонии А. Брукнера. Кульминацией произведения становится картина апокалипсиса, когда оркестранты начинают топтать ногами, смеяться, свистеть и кричать: «Morte! Morte!» («Смерть! Смерть!»), а на пике напряжения раздаётся звон разбитого стекла. Четвёртая часть выступает как скорбный эпилог.

Анализируя черты нового концертного стиля, трудно увидеть ключевую тенденцию развития жанра, а именно видоизменение *тембровой композиции* концерта (термин Е. Б. Долинской). Последняя проявляется не только в оркестровке, но прежде всего в характере сольной партии, в которой всё меньшую роль начинают играть традиционные фактурные формулы и все большее значение приобретают новые приёмы звукоизвлечения, происходит «*мансипация*» тембра.

Взаимосвязь тембра и фактуры становится ключевым элементом нового концертного стиля. Переосмысление традиционных выразительных средств приводит к господству единого фактурно-тембрового комплекса. Он чрезвычайно мобилен: любой элемент может парадоксально видоизменяться, передвигаться с периферийных на центральные позиции. Подобная мобильность коренится в самой природе инструмента, его универсальности, поразительной динамической гибкости. В партии солиста закрепились новые тембро-фактурные приёмы: долгое педалирование на

унисонных либо аккордовых звучностях, наложение звучания правой и левой клавиатур в дублирующем диапазоне, эффекты стереозвучания, колокольности, меховые приёмы, приёмы монозвучания.

Многие элементы выразительности, ранее традиционно трактуемые как подчинённые, теперь претендуют на первостепенную или даже главенствующую роль. Эксперименты в области баянной фонки выдвигают на первый план тембр, причём зачастую тембр становится самодовлеющей ценностью, заслоняющей прочие средства музыкальной выразительности.

Смелыми экспериментами в сфере тембра и новых приёмов игры отмечены сочинения С. А. Губайдулиной Партита «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982) и Концерт «Под знаком скорпиона» для баяна и камерного оркестра (2003). В. Н. Холопова пишет о камерных сочинениях композитора: «Главное в них – радикальное расширение экспрессии звука, нахождение новых выразительных приёмов игры на инструментах» [5, с. 5].

В ходе создания данных сочинений исполнителями были применены необычные способы звукоизвлечения, а именно – нетемперированное глissандо, использование воздушного клапана баяна, кластерные мазки, глissандо. Найденные исполнителями пути колорирования звука, его особой нюансировки существенно расширяют палитру баянного звучания, позиционируют его как особый персонаж в структуре концертного диалога. Предельная экспрессия звука достигается через доведение исполнительского приёма до крайних форм акустической реализации, граничащих с невозможностью воспроизведения собственно звука и перехода его в разряд технологических шумов.

Романтическая тенденция продолжает существовать как одна из граней нового синтетического стиля, либо в рамках фольклорного направления в творчестве

отдельных композиторов (Ю. Н. Шишаков, Г. Г. Шендерёв). При этом она уже не является определяющей в структуре жанра, а выступает скорее как краска в палитре современного концерта. Непосредственность музыкального высказывания, проникновенный лиризм, эпический размах уступают место трагическому мироощущению, рефлексии, заострённой экспрессии.

Можно утверждать, что в развитии баянного концерта романтическая эстетика сыграла важнейшую роль, по сути, определив направление развития жанра на начальном этапе. В настоящее время, будучи открытым для новых художественно-эстетических влияний, баянный концерт предоставляет широкие перспективы жанрово-стилевому взаимодействию, а также служит наглядным примером стилевой интеграции, синтеза традиционных и нетрадиционных для камерной музыки выразительных средств. Современный баянный концерт чутко реагирует на различные фольклорные диалекты, охотно пропуская их на свою территорию и наделяя самыми ответственными драматургическими функциями.

В целом же можно заключить, что в жанре концерта для баяна с оркестром совершенно особенным образом оказались адаптированы принципы романтической эстетики XIX века. Для всей баянной музыки XX века эстетические установки предшествующего столетия явились той базой, на которой происходило и продолжает происходить постоянное «обновление в рамках канона» (М. Г. Арановский). Новое здесь не порывает связи с традицией, а является очередным этапом процесса эволюционного обновления моделей, созданных предыдущим веком. Романтизм, достигший своей кульминации в XIX веке, получил новые импульсы развития в XX столетии. Романтический импульс, ощутимо присутствуя в современном творчестве, входит в контакт с новым временем, адаптируется к его условиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Эстетика и литературная критика. Т. 2. – М., 1959.
2. Долинская Е. Б. О русской музыке последней трети XX века: учеб. пособие. – Магнитогорск: МаГК, 2000.
3. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002.
4. Имханицкий М. И. Творчество А. Репникова для баяна // Баян и баянисты. – М., 1987. – Вып. 7. – С. 39 – 77.
5. Холопова В. Н. София Губайдулина: путеводитель по произведениям. – М.: Композитор, 2001.

Лебедев Александр Евгеньевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры оркестровых народных инструментов
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

