

КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ И УКРАИНЫ 1960 – 80-х ГОДОВ

Лебедев А., Концерт для баяна с оркестром в творчестве композиторов России и Украины 1960 – 80-х годов. В статье анализируются проблемы развития жанра концерта для баяна с оркестром на материале сочинений К. Мяскова, А. Репникова, И. Шамо. Среди основных тенденций выделены усиление психологизма, полистилевая направленность, множественные образно-стилевые параллели с творчеством Д. Шостаковича.

Ключевые слова: баян, концерт, Мясков, Репников, Шамо.

Lebedev A. Accordion and orchestra concert in russian and ukrainian composers' creation in 1960 – 80th. The development problems of concerto genre for accordion and orchestra on K. Myaskov, A. Repnikov, I. Shamo works are analyzed in the article. Psychology, polystylistics, multiple imagery and stylistic parallels with the D. Shostakovich creativity are selected among the main trends.

Key words: accordion, concerto, Myaskov, Repnikov, Shamo.

У статті аналізуються проблеми розвитку жанру концерту для баяна з оркестром на матеріалі творів К. Мяскова, А. Репнікова, І. Шамо. Серед основних тенденцій виділені посилення психологізму, полістилева спрямованість, множинні образно-стильові паралелі з творчістю Д. Шостаковича.

Ключові слова: баян, концерт, Мясков, Репніков, Шамо.

Актуальность работы и анализ исследований. Данный этап развития жанра концерта для баяна с оркестром совпал по времени с весьма сложным и неоднозначным периодом развития всей отечественной музыки. Этот период, как и всю вторую половину XX века, многие исследователи называют «эпохой стилей», которая характеризуется множественностью подходов к решению проблем образно-художественного наполнения музыки и ее семантических средств.

Исследователи выделяют несколько этапов развития отечественной музыки в указанное тридцатилетие. Г. Григорьева указывает на три этапа стилиевой эволюции музыки 1960–80-х годов: 1960-е годы – «стилевое размежевание»; рубеж 1960 – 1970-х – «встречное движение»; 1980-е – стадия активных стилиевых взаимодействий и формирование новой моностилистики [1]. Многообразие стилиевых тенденций в этот период свидетельствует о беспрецедентно высоком накале композиторской мысли, стремлении выйти из «мифологического универсума» (термин М. Воробьева) социалистической реальности, открыть новые границы искусства. На первый план выдвигается тематика, связанная с *конфликтными взаимоотношениями* индивида и окружающего мира. Как отмечает А. Демченко, «поиск конкретно-индивидуализированных форм воплощения подобной проблематики приводил композиторов чаще всего к жанру инструментального концерта, где уже сам по себе фактурный принцип организации материала дает естественные возможности для отчетливой дифференциации личностного начала и образа внешней действительности» [2, 246].

Целью данной статьи является рассмотрение основных тенденций развития жанра концерта для баяна с оркестром в музыке композиторов России и Украины 1960–80-х годов.

Изложение основного материала. В 1960-е годы баянный концерт для многих композиторов становится творческой лабораторией, в которой каждый из них проводит свои эксперименты с формой, тембром, оркестровыми составами. Они не были столь радикальными, как у ведущих композиторов того времени, находившихся на острие тенденций, но основные тенденции проявились в них достаточно отчетливо. В образном строе сочинений происходит поворот к индивидуализации музыкального языка, отчетливо проявляется стремление к камерности. Вторая волна советского авангарда, особенно ярко зазвучавшая о себе в 1960-е годы, непосредственно не затронула баянный концерт (как, впрочем, и всю баянную музыку), но отразилась на нем в опосредованном виде и несколько позже, закрепившись как устойчивые элементы в рамках традиции. Сам авангард к тому времени заметно поубавил степень своей «радикальности», «встроившись в традицию» (С. Савенко).

Основные векторы, наметившиеся на начальном этапе развития, продолжают развиваться, но существенно корректируются под влиянием стилевой демократизации и большей открытости актуальным тенденциям. В концертах, продолжающих лирико-эпическое направление, происходит отказ от ориентации на традиционный *эпос* и существенно переосмысливает *лирика*. Словно в противовес общим тенденциям к усложнению музыкального языка в концертах данного направления усиливается *народно-инструментальное начало*, появляется стремление авторов подчеркнуть национальную самобытность и инструментальные корни. Эпическое наделяется субъективизмом, трансформируется в интерес к русской музыкальной архаике и все чаще связывается с неофольклорными тенденциями (подробнее об этом см. 4).

В произведениях *лирико-драматического* спектра обостряется *драматическое* начало, которое в ряде случаев смыкается с модусом напряженного психологизма. Среди сочинений данной группы можно выделить *два новых направления*. Первое связано с собственно *психологизмом* и ориентацией на внутренний контраст. Для второго характерным становится *драматизм*, трактуемый в русле романтической приподнятости, обостренной эмоциональности при существенной поляризации образной сферы.

В числе произведений *первого* направления необходимо упомянуть концерты А. Репникова (Концерт-поэма, 1966; №3, 1977), Б. Кравченко (1966, изд – 1973), К. Мяскова (№2, 1973), И. Шамо (1984). Ко *вторым* относятся произведения Н. Чайкина (№2, 1972, изд. – 1975), В. Золотарева (1972, 1974), а также гораздо менее популярные – В. Еремина (№1, 1967; №2, 1969, изд. – 1979), С. Коняева (№ 2, 1978), А. Рыбникова (прим. 1970) и Концерт для баяна с оркестром народных инструментов В. Аверкина (изд. – 1977).

Предпосылки к появлению нового типа баянного концерта обнаруживаются уже в Концерте № 1 К. Мяскова. В нем впервые открыто заявили о себе элементы сквозной драматургии, наметилась тенденция превращения трехчастного концерта в *одночастную поэму*, о чем свидетельствует единство тематического строя и активное использование принципа *attacca*. Во *Втором* концерте существенно заострились основные черты авторского стиля. Сочинение знаменует новый этап творчества композитора – этап, на котором главными становятся субъективно-личное высказывание, экспрессия, внутренняя свобода.

Второй концерт К. Мяскова представляет собой одночастную композицию. Разделы цикла объединены идеей большой симфонической поэмы, в которой ведущая роль принадлежит солисту. При этом неповторимая индивидуализация, связанная с использованием тембровых ресурсов баяна, расширяет территориальное поле поэмности, наделяя ее новыми дополнительными штрихами. Как указывает В. Кузнецов, «способствуют един-

ству формы и три каденции солиста, после которых всегда следует эпизод» [3, 69]. Форму концерта можно классифицировать как *усложненную одночастную* (термин Г. Демешко). Почти в каждом из разделов сонатного цикла (за исключением экспозиции) присутствует эпизод. Для каждого эпизода свойственно выраженное *жанровое начало*: первый – марш, второй – скерцо и третий – танец. Каждый эпизод знаменует новый виток развития основных тем.

Наряду со стремлением к одночастной композиции, в произведениях «психологического» направления намечается тенденция появления ненормативных форм. Одним из примеров тому является Концерт И. Шамо. Композитор полностью отказывается от традиционной концертной трехчастности, в результате чего целое складывается как связанная динамическая последовательность четырех самостоятельных частей. В трактовке цикла сплетаются признаки различных жанров – двухчастного полифонического цикла и барочной сюиты. Каждой части цикла предпослано название: I – Прелюдия, II – Фуга, III – Ария, IV – Токката.

Таким образом композитор нарушает привычную последовательность «быстро – медленно – быстро» и за основу берет семантику барочных форм. Первая часть написана в свободной двухчастной форме, вторая и третья – в трехчастной, четвертая представляет собой сонатную форму. Такой подход к решению композиционного контура концерта в качестве основных драматургических узлов выдвигает фугу и финал. Контрапункт при этом становится средством углубления музыкально-драматического конфликта, а активно-наступательный характер токкаты способствует преодолению внутреннего психологического контраста. Подобная двуцентровая драматургия демонстрирует весьма необычное решение проблемы каденции: вместо свободного игрового эпизода автор предлагает фугу, тем самым смещая жанровую направленность концерта из сферы игрового в сторону симфонического. Активное проникновение в концерт полифонических форм в 1960–80-е годы наблюдается и в ряде других сочинений. Примерами являются Концерт-сюита № 2 В. Еремина, концертные симфонии В. Золотарева и другие сочинения.

Но не только форма становится проводником новых тенденций. Наиболее ярко опора на внутренний психологизм проступает в структуре *тематизма*. Одним из первых, кто кардинально переосмыслил природу баянного тематизма и сделал решительный шаг в сторону от традиционной романсовости и лиризма, стал А. Репников. В творчестве композитора наглядно прослеживаются традиции Д. Шостаковича, которые он по-своему продолжает с опорой на характерные баянные приемы. Драматически заостренный, временами до крайности напряженный (особенно в Концерте № 3) характер музыки соединяется со свойственной для стиля А. Репникова свободой интонационного развертывания, сиюминутной непосредственностью смены образов-состояний. Во многом именно поэтому на первый план выходит *импровизационность* тематизма.

Творческий метод А. Репникова определяется интуитивным стремлением передавать процессуальность явлений действительности, запечатлевать музыкальные объекты в процессе их постоянного обновления, непрерывного развития. Линейная гибкость тематизма, активная вариантность основывается на цепном, непрерывном процессе полимелодических и полиритмических изменений первоначального материала. Автор отказывается от какой бы то ни было жанровой определенности, обращаясь к обобщенному отображению идеи движения как такового. Линейная гибкость, энергия мелодических конструкций формирует тип темообразования, который можно охарактеризовать как «активное тематическое продвижение» (термин В. Бобровского). Едва появившись, тема сразу начинает видоизменяться, образуя разнообразные интонационные ответвления.

Одним из примеров подобного развития является главная партия первой части Концерта № 3. В весьма подвижной музыкальной ткани идет процесс постоянного интонационного прорастания, вариантного изменения исходных частиц музыкального «вещества». В процессе непрерывного рождения и истаивания тематизма, нанизывания вариантноподобных ритмо-комплексов то и дело всплывают интонации главной партии первой части, как бы «сами собой» просачивающиеся сквозь хитросплетения фактуры.

В русле обозначенных традиций находится и Второй концерт К. Мяскова. Главная партия, построенная на изломанных кварто-секундовых интонациях, сразу же погружает в атмосферу борьбы, полного драматизма движения, постоянного стремления вперед. Изложенная октавами в сопровождении аккордов, тема становится центральным тематическим зерном всего концерта (см. Пример № 25). Весьма показательна *жанровая трансформация* основных тем, которые на каждой волне развития получают совершенно иное освещение. Важнейшими узлами этой драматургической нити являются эпизоды. В первом эпизоде (*Marciale*) тема из порывистой, стремительной превращается в *гротескный марш*, в котором все что звучало до этого словно проходит через кривое зеркало. Непрерывный остинатный ритм в партии низких струнных сообщает музыке напряженную неопределенность. Невольно возникают ассоциации с прокофьевскими маршами и зловещими скерцо Д. Шостаковича (см. Пример № 26).

Второй эпизод (*Allegro scherzando*) также построен на интонациях главной партии. Тема лишается своего развернутого интонационного контура, сужаясь до начального зерна, основанного на восходящем движении восьмых. Примечательно, что в ней почти нивелируется «негативная» сторона. Композитор на время отказывается от взятого ранее курса на дальнейшее углубление конфликта, подчеркивая то, что так типично для классического скерцо, а именно – *игровое начало*. В новой жанровой ипостаси тема сохраняет динамизм и устремленность вперед, при этом облекается в легкую, прозрачную фактуру как у солиста, так и в оркестре (см. Пример № 27).

Третий эпизод (*Allegro vivace*) представляет собой танец, характер и жанровая основа которого угадываются мгновенно. Причем аналогии возникают отнюдь не с украинскими или русскими танцами, а с танцами народов Кавказа, а именно *лезгинкой*. Острый, синкопированный ритм, повторяющиеся мелодические фигуры погружают в стихию стремительного движения, темпераментной пляски. Интонационную основу составляет тема главной партии, от которой композитор оставляет лишь начальный мотив. Вычленение мотива и многократное его повторение, подчеркиваемое постоянно смещающейся сильной долей становится основой фактурного варьирования, орнаментального расцветивания и образования новых тематических вариантов (см. Пример № 28). Необходимо отметить устойчивый интерес композитора к национальной музыке. Цикл композитора «Пятнадцать концертных пьес в форме танцев народов СССР» для баяна стал весьма популярным в концертном репертуаре баянистов в 1960-е годы.

Подобный жанровый уклон с приоритетом танцевальности весьма типичен для финалов баянных концертов на различных этапах развития. В данном концерте третий эпизод и следующая за ним кода выступают в роли своеобразного финала этой многофазной композиции. Столь последовательное развитие исходных интонаций, их подлинно симфоническое переосмысление становится основой сквозной драматургии концерта, цементирует все составляющие формы, свидетельствуют о качественно новой ступени развития жанра.

Финалы концертов А. Репникова также актуализируют обобщенную идею активного движения. В данном случае принципы *perpetuum mobile* служат эквивалентом драматур-

гии развития и осуществляют прихотливый узор на канве сложной трехчастной формы. Состав тематизма начинает тяготеть к открытым интонационно-ритмическим структурам и при этом предельно насыщается энергией процессуальности. В характере тем еще более заостряется дробность с ориентацией на *малообъемный звукоряд*, в результате чего возникают ассоциации с календарными песнями и элементами языческого праздника. Это особенно усиливается в Финале Третьего концерта, в котором данные приметы тематизма подчеркиваются средствами оркестровки и приемами организации сольной фактуры.

Особенно заостряются элементы психологизма при проникновении в концерт *полифонических форм*. Наиболее ярко это представлено в Концерте И. Шамо. Здесь мы не видим того многообразия тем, их неожиданных переплетений, импровизационности, которые так присущи стилю А. Репникова и отчасти К. Мяскова. Тематизм в произведении И. Шамо четко структурирован и выстроен в соответствии с логикой полифонических форм.

На уровне музыкального синтаксиса наблюдается четко структурированный тематизм и линейная ясность. Характерными чертами стиля становятся классическая расчлененность интонационных сфер, наличие прочных формообразующих арок, подчиненность всех элементов музыкального синтаксиса магистральной идее произведения. Характер музыки отличается собранностью, концентрированностью эмоционального выражения, глубоким, рефлексивным погружением в мир авторской философии, которая в свою очередь базируется на внутренней устойчивости чувства. Напряженная драматургия концерта И. Шамо, множественные стилевые и символические ассоциации маскируются под простотой барочных форм и их неожиданной компоновкой.

В этой связи вновь нельзя не отметить общность музыкального языка Концерта И. Шамо с музыкой Д. Шостаковича. В Концерте И. Шамо наглядно проступает единство эмоционального и рационального начал. Сочетание интеллектуализма и напряженной эмоциональности, «примат мысли над всеми другими проявлениями человеческого духа» (Г. Нейгауз) делают музыку концерта примером углубленного, детализированного и психологически обогащенного высказывания.

Исходный тематический комплекс как своеобразная сверхтема цикла (ее компоненты пронизывают материал всех частей) многокомпонентен. Его первое образование сочетает в себе стремительное поступенное восхождение с последующим возвратом вниз; второе представляет собой тяжелое, напряженное, полное драматизма движение четвертями. Третья тема представляет собой очертания замкнутого круга, становится символом предопределенности и обреченности.

Вышеперечисленные композиционные единицы четко структурированы и в первой части образуют целые фазы развития. Претерпевая различные видоизменения, «мотив бичевания» то появляется в виде нисходящих последований, то обрастает дополнительными подголосками, в то время как угрюмая поступь второй темы приобретает мелодические очертания, варьируется в партии солиста. Фуга обрамлена частями гомофонно-гармонического склада, основанными на частично видоизмененных интонациях прелюдии. Первый обрамляющий эпизод исполняется оркестром, второй – солистом и оркестром, фуга же полностью исполняется соло баяна. В ней четко обозначены следующие разделы: экспозиция, интермедия, разработка, динамическая реприза, переходящая в код. На первый план выходит вторая тема, приобретающая здесь несколько исповедальный характер. По мере развития темы, в общей фактуре начинают преобладать более мелкие длительности, на первый план выходит остинатность интермедий. Стремясь пробиться сквозь толщу линейных напластований, тема начинает звучать все настойчивее и приобретает характер проповеди, что окончательно сближает ее с музыкальной лексикой Д. Шоста-

ковича. Все это создает крайне напряженный характер высказывания, неустойчивость репризного раздела Фуги и ее предельно драматичное завершение.

Драматургическая линия второй части выстраивается как бы по нарастающей: от застенчивой тревоги в первом оркестровом эпизоде до трагической развязки в заключительном монологе солиста. Пророческое значение первого трехтакта (восходящее движение маркированных шестнадцатых) становится ясным только в конце, с их очередным появлением в самый напряженный момент развития, когда «исход» уже предрешен.

Две темы Токкаты (*Allegro molto*) – финала цикла – являются дальнейшим переосмыслением начальных интонаций. Если в главной партии преломляется интонационная фигура вращения, основанная на второй теме первой части, то в побочной – мотив «бичевания» в виде стремительных восходящих последовательностей. Судя по тому, что в репризе формы побочная партия отсутствует, итог мыслится автором в темных, трагических тонах и вместе с тем как некое смысловое многоточие, предполагающее дальнейший поиск духовного содержания, объединяющей идеи.

Наличие в Концерте И. Шамо многоэлементной (термин В. Бобровского) драматургии, ориентация на глубоко внутренний психологический контраст, отсутствие жанровых обобщений, исключаящее какую бы то ни было декоративную изобразительность, актуализируют интеллектуально-логический слой восприятия. Концертное «соревнование» обретает сложное многоуровневое воплощение, выходя за пределы концертно-соревновательного контекста.

Можно утверждать, что на втором этапе развитие жанра протекает в условиях *стилевого плюрализма*. Несмотря на то, что основные тенденции того времени отразились на баянном концерте как бы в снятом виде, начинается процесс жанрового расслоения, когда в недрах двух магистральных направлений образуются новые образно-стилевые пласты. Развитие жанра, также как и в начальный период, во многом определится *идеями преемственности*, но стилевым ориентиром становится творчество отечественных композиторов XX века.

Выводы. Усиление *психологизма* в жанре баянного концерта стало отражением «апокалиптически спрессованного времени» (С. Савенко), желанием композиторов отразить то, что было создано предыдущими поколениями. Развитие упомянутых традиций представляется весьма естественным, поскольку общезначимость и емкость исходной концертно-игровой модели, ее всеобъемлющий характер были далеко не исчерпаны и находились на этапе глубинного освоения. Баянный концерт, пусть и с некоторым опозданием, продолжал впитывать эстетику прошедших десятилетий, ассимилируя и преломляя то лучшее, что было создано отечественной музыкальной культурой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьева Г. Стилистические проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. Композитор, 1989. – 208 с.
2. Демченко А. Смысловая парадигма поздних инструментальных концертов Д. Шостаковича / А. Демченко // Статьи о музыке. – М. : Композитор, 2008. – С. 246–268.
3. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна / В. Кузнецов. – К. : Музична Україна, 1990. – Ч. 1. – 152 с.
4. Лебедев А. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке / А. Лебедев. – Саратов : СГК им. Л.В.Собинова, 2013. – 530 с.

Статью подано в редакцию 19.02.2014 г.