

А. Е. ЛЕБЕДЕВ

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

УДК 785.6

**ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ:
ПРОБЛЕМЫ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ**

Жанр концерта для баяна с оркестром, впервые заявивший о себе в 1935 году, возник как ответ композиторов на неуклонно возрастающий общественный интерес к народным инструментам и внутреннюю потребность достижения народно-инструментальной культурой нового уровня развития. Быстрый рост исполнительства, усовершенствование самих инструментов, а самое главное – необычайная востребованность этих инструментов в слушательской среде способствовали бурному развитию баянного репертуара, в орбиту движения которого начали активно вовлекаться традиционные жанры академической музыки. Одним из первых в их числе стал концерт.

Самоутверждение баяна, выход его на академическую сцену требовали решений, соответствующих задачам нового искусства молодой страны. В образном строе сочинений 1930-х годов на первом плане – образ человека труда, «полный отваги, мужества, дерзновенный в преодолении препятствий, обязательно оптимист с жизнеутверждающим мировоззрением, простой в обращении, возвышенный и чистый в помыслах, беззаветный в служении обществу, носитель лучших черт своего народа» [4, с. 49]. Концерт как нельзя лучше подходил для реализации позитивной образности и актуальных на то время художественных идей. Унаследовав от классического концерта нарядность фактуры, состязательность, виртуозный инструментализм, баянный концерт становится полем для различных экспериментов как в сфере тематизма, так и в области тембра.

«Монументализм эпохи» (Л. Раабен) во многом определял выбор оркестровых составов и решения в области оркестровки. Именно проблемы оркестрового стиля становятся одними из тех, которые каждый из композиторов вынужден был решать в соответствии с тембрально-акустическими особенностями баяна и которые во многом определяли лицо жанра на этапе его становления.

Специфика оркестрового стиля в ранних баянных концертах связана, прежде всего, с использованием своеобразного оркестрового состава – *оркестра русских народных инструментов*. Именно эта ветвь жанра, заявившая о себе в сочинениях Ф. Рубцова (1937), Ю. Шишакова (1949) и продолженная впоследствии П. Лондоновым (1970) и Г. Шендерёвым (1979), станет одной из важнейших на начальном этапе его развития. К принципиаль-

ным особенностям данного состава относятся отсутствие группы медных духовых инструментов, а также совершенно иной принцип звукоизвлечения у струнных – без смычка. Использование отдельных деревянных духовых инструментов, а также баянов отчасти компенсирует отсутствие медных инструментов и при этом вносит свою особую напевность. Одной из ключевых характеристик данного состава является камерность звучания и возможность по-особому воспроизводить образы, связанные с русским национальным началом.

В концертах рассматриваемой группы баян позиционируется как инструмент, изначально принадлежащий сфере русского национального музицирования. Характерные тембры балалаек и домр, обусловленные спецификой звукоизвлечения, порождают особую фонку, удивительным образом сочетающуюся с холодноватым звучанием баяна. Как пишет М. 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].

Последнее особенно показательно, поскольку именно в сфере драматургии баянному концерту необходимо было выстроить собственную систему выразительных средств. Данный состав оркестра, подчёркивая национальный колорит музыки, создаёт широкое поле для реализации лирико-эпической установки раннего баянного концерта. Романтическая модель концерта обретает новое освещение, окрашиваясь в тёплые тона народно-песенной традиции. Лирический модус приобретает особую задушевность, теплоту, личностное высказывание обнаруживает стремление к камерности.

В качестве примеров можно привести первые части концертов Ф. Рубцова и Ю. Шишакова. Начальные темы близки старинным былинным распевам и развиваются в духе народной подголосочности. Темы излагаются в партии малых домр, подголоски поручены домрам альтам и басам. Характер оркестровой фактуры обусловлен стремлением к ясности, наглядности изложения. В этом явно просматривается *глинкинский тип* оркестровки, которому свойственны использование чистых тембров и стремление к экономии оркестровых средств.

В организации оркестровой фактуры можно выделить две тенденции: *функциональное разделение*, проис-

ходящее не только на уровне солист – оркестр, но и внутри оркестровой ткани, и *функциональное объединение*, которое подразумевает как традиционное *дублирование* родственными инструментами партий друг друга, так и создание специфических *тембров-микстов*.

Первое нагляднее всего проступает в эпизодах совместного звучания солиста и оркестра, в которых чаще всего используются домры альты, басы и группа балалаек. Это сделано для того, чтобы создать солисту гармоническую и ритмическую основу. При этом функция гармонической педали поручена домрам альтам и басам, а балалайки (включая приму) образуют единую ритм-группу. Подобное разделение функций не случайно, поскольку, как указывает Ю. Шишаков, «основные приёмы игры на многих инструментах не в состоянии сementировать звучность оркестра (например, пиццикато инструментов балалаечной группы)» [5, с. 174].

Малые домры, как правило, чередуются с солистом, поочерёдно показывая тематический материал. Эпизоды совместного использования домр малых и солиста чаще всего отмечены обострением противостояния баяна и оркестра. Именно группа малых домр, применяемая как единая краска, становится основным «оппонентом» солиста в концертном диалоге, и в то же время трактуется композитором как внеличное высказывание, ассоциируясь с обобщённым и массовым.

Звучание усиливается использованием различных дублировок в оркестре, что в свою очередь составляет суть второго направления в организации оркестровой фактуры – функционального объединения. Оно достигается благодаря совместному применению малых домр и балалаек. В подобных случаях, как пишет Ю. Шишаков, «удвоение мелодии производится чаще всего за счёт сочетания родственных по тембру групп (домры тремоло + балалайки тремоло)» [5, с. 163]. Такой приём чаще всего используется для создания максимальной звуковой насыщенности темы, придания ей естественного оркестрового стереофонизма. Подтверждением этому является включение малых домр и балалаек прим в одном из кульминационных разделов финала (т. 201–211). Здесь балалайки органично дополняют мелодическую линию домр своим гармоническим звучанием, основанным на характерном принципе двух- и трёхголосного изложения. Побочная партия обретает ликующей, гимнический оттенок.

С принципом дублирования тесно связан и другой, не менее важный принцип, определяющий оркестровый стиль ранних концертов, а именно – принцип *равновесия функций в оркестре*. Ф. Рубцов и Ю. Шишаков прекрасно ощущают природу русских народных инструментов и умело используют их возможности. Оркестровые партии в партитурах обоих концертов логичны, удобны для исполнения и прекрасно вписываются в общую звучность оркестра. Композиторы сознательно нивелируют напряжённость звучания струнных, используя наиболее удобный диапазон. В результате домры малые и балалайки звучат в диапазоне нерезкого меццо-пиано – меццо-форте. Оркестровые баяны применяются очень умеренно,

дабы не подменить собой тембр солирующего инструмента. Их функция чаще всего – дублирование струнных в мелодических проведениях и дополнительное насыщение аккордовой вертикали в оркестровых тутти. И в этом также прослеживаются элементы оркестрового мышления М. Глинки¹.

Особого внимания заслуживает применение специфических *тембров-микстов*. Использование смешанного звучания всегда было призвано придать музыкальному высказыванию обобщающий оттенок. Как отмечает Н. Агафонников, «смешанный тембр, тембр-микст оказывается тем средством, которое наиболее соответствует внеличному тону высказывания» [2, с. 40].

Тембры-миксты используются Ю. Шишаковым для «утолщения» мелодической линии, придания ей большей насыщенности. Как указывает музыкант, «при удвоении мелодии, выделенной в оркестровой фактуре в самостоятельную функцию, часто применяется и сочетание различных тембров в унисонном звучании (например, альтовые домры тремоло + баян легато)» [5, с. 166]. Примерами таких микстов могут служить связующая партия первой части, исполняемая гобоем и баяном (т. 72–75), а также проведение побочной в репризе (альтовое тремоло и баян, т. 246–263). Подобное дублирование, ставшее традиционным для оркестра народных инструментов, во многом исходит из самого характера тем, которым свойственны подголосочность и распевность. Как пишет Н. Агафонников, «миксты дают более выпуклую, утолщённую, объёмную линию-функцию и усиливают впечатление многоголосия» [2, с. 42].

Не менее ярко специфика струнных народных инструментов проступает в финалах концертов Ф. Рубцова и Ю. Шишакова. Яркий открытый звук домрово-балалаечного состава как нельзя лучше воспроизводит очевидный ярмарочный колорит музыки, задор, настроение всеобщего веселья. Акцентная ритмика, синкопы, переклички различных групп оркестра создают образ ликующей толпы. Звонные тембры щипковых инструментов добавляют ко всему этому ещё и элемент праздничной колокольности, особенно заметный в условиях аккордового унисона.

Несмотря на то, что многие из первых концертов были созданы для баяна с оркестром народных инструментов, *симфонический состав оркестра* в последующие годы начинает доминировать. Формируется вторая ветвь жанра, в которой проблемы оркестрового стиля решаются в русле масштабного симфонизма и актуальных тенденций академической музыки. Солирующий инструмент здесь позиционируется не как атрибут народно-инструментальной культуры, а как *универсальный камерно-академический инструмент*. Именно здесь складываются наиболее интересные черты стиля, ставшие в дальнейшем основой формирования нового концертного имиджа инструмента.

Особенностью симфонического оркестра, как известно, является его гораздо больший, по сравнению с оркестром народных инструментов, динамический диапазон. Наличие групп медных и деревянных духовых,

сочетающих внутри себя различные по характеру звучания инструменты, создаёт небывалое богатство красок, позволяет активнее использовать сольный инструментализм, яснее персонифицировать тембр. Именно это даёт возможность выстраивать более разветвлённую драматургию, наращивать динамику концертного диалога, усиливать его содержательную сторону.

Уже в ранних сочинениях для такого состава – Концерте № 1 Н. Чайкина (1951), Концерте № 1 К. Мяскова (1961) – налицо обострение конфликтного начала. Развитой оркестровой ткани противостоит солист, в партии которого всё активнее заявляет о себе выраженная виртуозность, многоплановость фактуры, активная динамическая подача. Наиболее заметно это на примере главных партий первых частей. В партии солиста широко используются октавное дублирование, призывные унисоны в партиях обеих рук, мощная аккордика и широкоохватная фактура. И если Н. Чайкин тяготеет к полифонизации ткани, её подголосочному развитию (в этом проявляется следование традициям П. Чайковского), то К. Мясков умело адаптирует рахманиновский тип фактуры, в котором преобладают аккордовые звучности и виртуозная орнаментика с опорой на крепкий многоголосный бас. И в том, и в другом случае баян выступает необычайно мощно, эффектно противопоставляясь звуковой массе оркестра.

Н. Чайкину больше свойственна монолитность фактуры, использование дублировок. Тутти Н. Чайкин строит всегда практично, учитывая возможности солиста и руководствуясь соображениями общего баланса. В форте все деревянные инструменты (кроме фаготов) помещаются в верхнем оркестровом регистре, над медными, струнные же в плотном расположении дублируют партии духовых. Результатом подобного сложения является блестящая полная звучность без форсировки и лишней трескучести. Такое умеренно громкое тутти позволяет солисту эффективно выделяться в общей оркестровой массе.

Из типичных микстов можно отметить совместное использование первых скрипок и флейты, вторых скрипок и гобоя, альтов и кларнета, виолончелей и фагота. Такое звучание неоднократно встречается как в экспонирующих, так и в развивающих разделах с той лишь разницей, что в кульминационных моментах подобное сочетание часто становится основой оркестрового тутти, в котором группа деревянных духовых практически полностью дублирует партию струнных.

Медные духовые инструменты в концертах Н. Чайкина и К. Мяскова используются локально, а основу их тематизма составляют сигналы и элементы оркестровой педали. Примечательно, что медные духовые используются подобно скрипкам – как единая краска, без персональной детализации и дифференцирования на отдельные «персонажи».

Усиление роли медных почти всегда сопровождается появлением новых драматургических волн, периодов нагнетания экспрессии с выходами на новые кульминационные точки. Часто в таких случаях медные духовые выступают в союзе с деревянными и, зачастую, вступают

в открытое противоборство с солистом. Наиболее показательны репризные разделы, в которых происходит манифестация итогового настроения. Медные и деревянные инструменты в таких эпизодах образуют необычайно цельный стереомикст, призванный подчеркнуть внеличность высказывания, выразить доминирующий настрой.

В эпизодах разработочного плана, в которых солисту принадлежит ключевая роль в развитии основных тем, также налицо стремление к экономии оркестровых средств. Этот принцип наглядно проявляется в общей архитектонике оркестровой ткани. Экспонирование тем у солиста чаще всего сопровождается оркестровой педалью, основанной на прозрачных фигурациях в партиях альтов, виолончелей и дополненной отельными репликами духовых.

В моментах совместного звучания солиста и оркестра в Концерте Н. Чайкина скрипки используются нечасто и, как правило, лишь в кульминационных проведениях тем. Подобный поход как нельзя лучше позволяет солисту свободно перемещаться в общей оркестровой массе с первого на второй план. Оркестр никогда не давит на солиста, давая ему возможность продемонстрировать как теплоту и проникновенность кантилены, так и блестящую вариационную орнаментку. В этом состоит безусловное мастерство композитора, который тонко ощущает фонку баяна и умело планирует оркестровые сочетания.

В Концерте № 1 К. Мяскова также налицо опора на традиционные приёмы оркестровки. Тем не менее, в оркестровой ткани намечаются процессы тембрового и функционального размежевания, поляризации тембров. Одна из характерных черт оркестрового стиля композитора – подвижность оркестровых красок, усиленная чередованием коротких мелодических попевок, имитаций, реплик. То, что у Чайкина выписывалось «широким мазком», у Мяскова окрашивается разнообразными колористическими оттенками. Оркестровка отличается частой сменой тембров, регистров, динамики. В хитросплетении диалогов солиста и оркестра разбросаны разноцветные блики оркестровых красок. Это также роднит стиль Мяскова с приёмами С. Рахманинова, который (в своих поздних сочинениях) «ищет особых, необычных по колориту, а также подчеркнуто-экспрессивных звучаний» [1, с. 31].

Продолжением установки на *темброво-функциональное размежевание* является использование отдельных инструментов оркестра. И здесь излюбленным инструментом Чайкина становится *кларнет*. Кларнет выступает и как участник различных оркестровых микстов, и как активный солист. На всём протяжении концерта именно кларнет инициирует возникновение новых «критических ситуаций», вовлекая в процесс активного диалога с солистом группу деревянных духовых, а зачастую и весь оркестр².

Приоритет кларнета в подобных ситуациях далеко не случаен. Кларнет и баян как инструменты лучше всего соотносятся по характеру звукоподдачи. Обладая пустоватым и несколько холодным тембром, каждый из них по-своему дополняет звучание другого, образуя при этом наиболее близкий обертоновый спектр. В произведении

ях последующих десятилетий, в частности, концертах А. Репникова (1966, 1977), роль кларнета ещё более возрастёт, а активными партнёрами баяна станут не только деревянные, но медные духовые и ударные инструменты. На данном этапе первоначального формирования жанра композиторы, как представляется, проявляли большую осторожность в выборе оркестровых средств. Они экспериментировали с тембром, но при этом искали наиболее близкие звучания, аккуратно нащупывая пути дальнейшего развития оркестрового стиля и использования новых оркестровых микстов.

В концертах более позднего периода явно намечается *расслоение оркестровой фактуры*. Объясняется это общими тенденциями в развитии стиля, а также усилением психологизма, свойственным отечественной музыке. На смену нарядной фактуре концерта приходит разветвлённая система контрастов, дополненная напряжённым (и часто скрытым) драматизмом и повышенной экспрессией.

Важнейшим фактором становится стремление к *камерности*. Большой симфонический оркестр уступает место камерному составу, в котором соотношение групп часто не укладывается в привычные рамки. Большая часть оркестровых групп значительно сокращается, а отдельные группы, наоборот, разрастаются и принимают на себя солирующие функции. Монолитность звучания групп уступает место тонкой дифференциации тембров. Повышается внимание композиторов к возможностям отдельных инструментов и их сочетаниям, в оркестровой фактуре усиливается фактор солирования.

В рамках концертной диалогичности обостряются элементы *полилога*, когда отдельные инструменты оркестра вступают во взаимодействие с солистом, либо с другими инструментами оркестра. Наделяясь особым драматургическим значением, инструменты начинают ассоциироваться с конкретным персонажем «концертного действия», приобретают персональные черты и в отдельных случаях начинают функционировать самостоятельно. Именно в структуре концертной полилогичности возникают наиболее интересные элементы оркестрового стиля.

Примерами таких сочинений являются Концерт № 2 К. Мяскова (1973) и Концерт № 3 А. Репникова (1977). Целый ряд игровых приёмов в этих сочинениях связан как с красочными сопоставлениями различных оркестровых тембров, так и со столкновениями тембровых пластов.

Обилие сольных разделов, как в Концерте № 2 К. Мяскова, так и в Концерте № 3 А. Репникова, подчёркивает то, что на роль основного «игрока» авторы выдвигают именно баян с его возросшими тембровыми возможностями и игровой мобильностью. Доминирующая роль солиста в структуре концертного диалога определяет характер развития основных тем. При этом Мясков опирается в большей степени на *жанровое переосмысление* исходного материала, а Репников следует в русле *психологизма*, что усиливает монологическое начало.

Важнейшей чертой оркестрового стиля становится персонификация тембра, наблюдаемая на нескольких

уровнях. Первый уровень: *солист – оркестр*. Самостоятельность солиста подчёркивается отсутствием оркестровых дублёров. Его голос всегда узнаваем вне зависимости от того, какую функцию он выполняет – ведущую или вспомогательную. Солист и оркестр разделены и по вертикали (различные функции в условиях совместного звучания), и по горизонтали (поочерёдные реплики). Именно благодаря этому возникает «острые ситуации», когда солист вступает в противостояние с оркестром.

Второй уровень – персонификация *оркестровых тембров внутри оркестра*. Концертное соревнование обостряется за счёт не менее интенсивной внутренней борьбы. В камерных оркестровых составах это особенно заметно, поскольку на каждый инструмент изначально возложена своя уникальная функция.

В Концерте № 2 К. Мяскова солист регулярно вступает во взаимодействие с различными инструментами оркестра: гобоем, кларнетом, флейтой. У А. Репникова, наоборот, солист предпочитает контактировать с медными, и чаще всего это – труба. Вступления трубы (особенно в первой части Концерта) напоминают известные скрябинские полётные темы, которые, появляясь словно на гребне волны, возвещают о скорой развязке. Одной из кульминаций первой части становится напряжённейший диалог баяна и трубы (т. 196–203). Призывная фанфарная тема дважды появляется в виде канонической имитации сначала у солиста, а затем в партии трубы. Сама тема есть не что иное, как развитие интонаций эпизода из разработки первой части. Только от прежней рефлексии уже ничего не осталось: теперь тема звучит как призыв к действию.

Каждое проведение сопровождается заметным нагнетанием звучности, а на пронзительный голос трубы накладываются стремительные фигурации в партии солиста. Противоборство двух сил происходит на предельных динамических высотах, что создаёт колоссальное эмоциональное напряжение и сообщает музыке симфонический размах³.

Небывающей яркая игровая мизансцена возникает в первом эпизоде (*Marciale*) Второго концерта К. Мяскова. Группы деревянных и медных духовых, вступая поочерёдно, словно пытаются в чем-то убедить солиста. Баян сначала ограничивается короткими репликами, но затем, всё более распаясь, вовлекается в «спор». Во второй половине эпизода (т. 151–161) возникает неожиданное соло кларнета, как будто оркестр делегирует своего представителя для переговоров с «несговорчивым» партнёром. Начинается удивительная по своей внутренней наполненности сцена. Баян настойчиво «твердит» одно и то же, бесконечно повторяя свои причудливые октавные скачки и то «повышая голос», то словно переходя на «шёпот». Кларнет же с невозмутимым упорством продолжает «настаивать на своём», отвечая баяну лаконичными, но упрямыми репликами. Восходящее движение у солиста сопровождается нисходящим движением у кларнета и наоборот. Широкие скачки, акценты, причудливый ритмический рисунок создают ощущение абсурдности происходящего и бесперспективности дальнейшего диа-

лога. Своеобразие тембров, а также разнонаправленное движение мелодии многократно усиливают гротесковую семантику этого красноречивого эпизода.

В процессе дальнейшего развития жанра в структуре концертной полилогики четко обозначаются две тенденции. С одной стороны – усиление тенденций *психологизма* с превалированием симфонических методов развития, с другой – усиление *игрового начала*. Результатом первого стало появление целого ряда сочинений, чьи названия говорят об их смешанной жанровой природе (Партита, Страсти и т. д.), а также особой разновидностью жанра – концертной симфонии. В русле второго направления были созданы сочинения, в которых на новом историческом витке воспроизводятся исконные черты жанра, а именно игровое и концертно-декоративное начала. Среди них выделяются концерты для баяна Е. Подгайца (2000, 2006).

Рамки статьи не позволяют подробно проанализировать основные тенденции развития жанра рубежа XX–XXI века. Необходимо отметить лишь то, что проблемы оркестрового стиля всё менее определяют канонами традиционной оркестровки, а всё более исходят от своеобразия *индивидуальных авторских проектов* (Ю. Холопов).

Развитие оркестровых средств в жанре баянного концерта на современном этапе характеризуется множественностью композиторских решений и глубокой индивидуализацией избираемых приёмов. Анализируя черты нового концертного стиля, нетрудно увидеть кардинальное изменение *тембровой композиции* концерта (термин Е. Долинской). Последняя проявляется не только в оркестровке, но прежде всего, в характере сольной партии, в которой всё меньшую роль играют традиционные фактурные формулы, и всё большее значение приобретают новые приёмы звукоизвлечения в рамках *«эмансипации тембра»* (В. Холопова).

Взаимосвязь тембра и фактуры становится ключевым элементом нового концертного стиля. Переосмысление традиционных выразительных средств приводит к господству полифункционального фактурно-тембрового комплекса, который чрезвычайно мобилен: любой элемент может парадоксально видоизменяться, передвигаться с периферийных на центральные позиции. Подобная мобильность коренится как в самой природе солирующего инструмента, так и в поразительной динамической гибкости и тембровой множественности современного оркестра.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На достижение оптимального баланса солиста и оркестра нацелены и специфические приёмы звукоизвлечения. Среди них – использование кожаных медиаторов (на балалайках), что тщательно выписано автором в партитуре. В качестве примеров можно привести побочную партию I части (т. 80–96), а также эпизод из разработки (т. 164–184) Концерта Ю. Шишакова.

² Нельзя не отметить красивейшие соло кларнета в начале II части (ц. 1, т. 4–11), а также в первом проведении побочной

партии финала (ц. 6). Данные эпизоды, наполненные лиризмом романсовой кантилены (и обычно поручаемые гобой с его более тёплым тембром и богатым обертонами звучанием) становятся своего рода визитной карточкой кларнета, делают его одним из основных «персонажей» концертного действия.

³ В окончательной редакции инструментовки А. Репников отказывается от поочерёдного проведения темы, передает её из партии солиста в партию трубы, оставляя за партией солиста лишь виртуозные фигурации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура. – Л.: Музыка, 1981.
2. Агафонников Н. Н. Черты оркестрового стиля А. Глазунова // Оркестровые стили в русской музыке. – Л., 1987. – С. 39–48.
3. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002.

4. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. – М.: Сов. композитор, 1967.
5. Шишаков Ю. Н. Инструментовка для русского народного оркестра: учеб. пособие. – М.: Музыка, 2005.

Лебедев Александр Евгеньевич

доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

