

М. С. ТРОФИМОВ*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия**ORCID: 0000-0001-5606-3711, trofimov_misha@mail.ru*

Камерная музыка для солирующего баяна и камерного оркестра Николая Шабалина в аспекте композиционной структуры

В центре внимания статьи – знаковое для музыкальной культуры Удмуртии сочинение Николая Шабалина Камерная музыка для солирующего баяна и камерного оркестра (1983). Рассматривая особенности композиционной организации, автор статьи стремится выявить новизну и индивидуализированность замысла данного опуса и в то же время показать его преемственность по отношению к традициям жанра баянного концерта. Выделяются три главные особенности произведения: камерное начало, трактуемое композитором, в первую очередь, как субъективный тон высказывания; переосмысление роли солиста, ведущее к новому взаимоотношению с оркестром, когда классическая диалогичность уступает место тенденции к слитности, единогласию; одночастность, при которой тенденция к сквозному развитию соединяется с признаками цикличности.

Специфику композиционной структуры определяют взаимодействие классических принципов формообразования (сонатности) и континуальной эволюционности (понятие В. Задерацкого). Большое внимание автор статьи уделяет скрупулезной тематической работе композитора, который проецирует основную интонационную формулу произведения (квинта–тритон) на разные музыкальные уровни. В Камерной музыке... Н. Шабалина происходит органичное сочетание традиционного и новаторского, что приводит к обновлению самого жанра баянного концерта.

Ключевые слова: композитор Николай Шабалин, концерт для баяна с оркестром, сонатная форма в баянном репертуаре, композиторы Удмуртии.

MIKHAIL S. TROFIMOV*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia**ORCID: 0000-0001-5606-3711, trofimov_misha@mail.ru*

Chamber Music for Solo Button Accordion and Chamber Orchestra by Nikolai Shabalin in the Aspect of Compositional Structure

At the center of the article's attention lies Nikolai Shabalin's Chamber Music for Solo Button Accordion and Chamber Orchestra (1983), which is a significant for the musical culture of Udmurtia. Examining the peculiarities of the compositional organization of the Concerto, the author of the article makes the attempt to disclose the novel and individualized traits of the conception of this composition and at the same time for showing its continuity in regard to the traditions of the genre of the concerto for button accordion. Three main particular features of the Chamber Music stand out: the chamber music element, interpreted by the composer, first of all, as a subjective tone of utterance; the revision of the role of the soloist, leading toward a new type of interaction with the orchestra, in which the classical dialogic qualities yield to the tendency towards unification and unanimity; the one-movement form, in which the tendency towards through development is connected with cyclic features.

The specificity of compositional structure is determined by the interaction of classical principles of form-generation (sonata form) and continuous evolutionism (a term of Vsevolod Zaderatsky). A great amount of attention is paid by the author to the meticulous thematic work of the composer, who projects the main intonational formula of the Concerto (perfect fifth – tritone) onto various musical levels. Shabalin's Chamber Music demonstrates an organic combination of the traditional and innovative elements, which leads to a renewal of the genre of the Concerto for the Button Accordion.

Keywords: composer Nikolai Shabalin, Concerto for Button Accordion and Orchestra, sonata form in the Button Accordion repertoire, composers of Udmurtia.



Профессиональная музыка для народных инструментов в Удмуртской республике начала формироваться несколько позже, чем в центре России. Одним из наиболее ярких периодов её становления стали 1970–1980-е годы, когда активные творческие поиски молодых композиторов способствовали появлению многих ярких сочинений. Именно в эти годы своё развитие получил жанр концерта для баяна с оркестром. Были созданы Концерт для баяна и камерного оркестра Л. Васильева (1974), Камерная музыка для баяна и камерного оркестра Н. Шабалина (1983), Концертино для баяна с камерным оркестром С. Черезова (1986).

Данная статья посвящена анализу композиционных особенностей Камерной музыки для баяна и камерного оркестра Н. Шабалина¹. Это сочинение, с одной стороны, органично вписывается в историю развития жанра баянного концерта, продолжая традиции 1950–1960-х годов, а с другой – отмечено чертами новаторства. Специальное внимание этому опусу уделяется лишь однажды в статье Е. В. Анисимовой «Жанровый синтез в симфонической музыке композиторов Удмуртии (на примере музыки Н. Шабалина)» [1]. Автор рассматривает жанровую специфику Камерной музыки... в ракурсе ««скрещивания» жанра симфонии и концерта» [там же, с. 163], однако особенности композиционной структуры сочинения остаются за пределами исследовательского интереса.

Идею написать концертное сочинение композитору подал его педагог по баяну, преподаватель музыкального училища В. И. Дерендяев, который и стал первым исполнителем. Премьера состоялась в 1983 году в городе Ижевске на авторском концерте Н. Шабалина. «Камерная музыка...» впоследствии неоднократно исполнялась в республике, а также звучала на Международном фестивале современной музыки в Астрахани (1993).

Новизна и оригинальность концерта Шабалина заключаются в индивидуализированности его замысла и композиционной структуры. Сам композитор описывал произведение следующим образом: «Хотелось создать нечто такое нестереотипное, нешаблонное, что касается жанра концерта <...> написать одночастную композицию, где бы баян трактовался как солирующий инструмент, который органично сочетался в целом со всеми инструментами симфонического оркестра, чтобы он и не превалировал, и не отступал

на второй план <...> создать что-то монолитное, единое, цельное»².

Уже в самом названии концерта «Камерная музыка» кроется определённый смысловой посыл, указывающий на три важнейшие особенности сочинения: 1) переосмысление роли солиста; 2) одночастность; 3) стремление к субъективному тону высказывания. Отметим, что композитор заметно меняет соотношение сольных и оркестровых эпизодов: из 651 такта концерта 343 (то есть половина) занимает звучание оркестра без солиста. В партитуре появляются целые эпизоды чисто оркестрового звучания. Особенно ярко это проявляется в среднем разделе композиции. Баян как солирующий инструмент здесь практически отсутствует, его функция заметно меняется. Если в крайних разделах солист и оркестр взаимодействуют на паритетных началах, то во втором композитор отводит баяну скромную фоновую функцию. Также в данном сочинении Шабалин отказывается от такого важного атрибута концерта, как сольная каденция. Таким образом, в его музыке баян не доминирует, но в то же время и не уходит на второй план³.

Камерное начало выступает главной, магистральной идеей концерта. Особенно ярко это выражено в образной сфере сочинения, в стремлении к личному высказыванию. Неслучайно многие музыковеды отмечают монологичность Камерной музыки... Шабалина. Так, например, известный удмуртский композитор и музыковед Ю. Толкач называет концерт Шабалина «своеобразным монологом», где партия солиста лишена виртуозного начала, а «мелодические линии баяна воспринимаются как голос лирического героя» [3, с. 69]. Исследователь Е. Хакимова отмечает, что камерность концерта «проявляется в самом характере обращения к слушателю, исповедальной доверительности общения с «глазу на глаз»» [5, с. 142].

Что касается оркестрового состава, то можно сказать, что Шабалин продолжает линию концертов Н. Чайкина и А. Репникова. В его концерте используется камерный оркестр, где задействованы струнные, одинарный состав деревянных духовых, а медные представлены двумя валторнами и тубой. Включены в состав также фортепиано, челеста и ударные инструменты, что значительно обогащает тембровый колорит музыки.

Форму концерта Шабалина можно определить как индивидуализированную. Камерная

музыка представляет собой крупную нециклическую композицию, в которой реализуется принцип «континуальной (сквозной) эволюционности» (В. Задерацкий). Под континуальной эволюционностью исследователь понимает принцип формообразования, преимущественно используемый в крупных монокомпозициях XX века. Задерацкий выделяет три его разновидности: континуально-контрастный, континуально-статичный и континуально-волновой. Автор также отмечает, что «из названных трёх разновидностей лишь первая тяготеет к взаимодействию с классическими схемами» [2, с. 324]. На наш взгляд, композиция Камерной музыки... рождается из взаимодействия классических принципов формообразования (а именно, сонатности) и континуальной эволюционности.

Рассмотрим структурные особенности концерта Шабалина более подробно. Условно в сочинении можно выделить три раздела: первый выполняет роль сонатной экспозиции, второй – функцию контрастного эпизода, а третий несёт смысловую нагрузку репризы.

В первом разделе (т. 1–272) чётко разграничиваются сферы главной (т. 1–103), побочной (т. 104–209) и заключительной (т. 210–272) партий. Активная, волевая главная тема (звучит у баяна в *a moll*), пронизанная острым, упругим ритмическим пульсом, сразу же погружает в атмосферу борьбы, постоянного движения, стремления вперёд. Характер темы наполнен трагизмом. Музыкальный материал состоит из двух основных элементов: первый опирается на нисходящий ход по минорному трезвучию и восходящий по уменьшённому, акцентируя интервалы квинты и тритона («края» трезвучий); во втором при идентичном начальном импульсе образуется движение по хроматизму (пример № 1).

Пример № 1

Н. Шабалин.

Камерная музыка для баяна и камерного оркестра, главная партия

Allegro energico

Баян

Диапазон главной темы длительное время оказывается ограниченным. Композитор фактически не выходит за рамки чистой квинты

(*a–e*). С одной стороны, это придаёт небольшим репликам баяна некоторую замкнутость, поскольку звуки вращаются в узко ограниченном пространстве, не имея возможности вырваться за его пределы. С другой – большая их концентрация в довольно тесном пространстве наполняет звучание напряжённостью, оставляя ощущение безысходности. Музыкальная ткань характеризуется некоторой разорванностью, так как изложение темы постоянно прерывается паузами.

Тональное строение главной партии развивает исходную интонационную идею, так как все используемые тональности – *a moll*, *h moll*, *cis moll*, *dis moll* – не выходят за рамки первого мотива (*e–c–a*), и в то же время их диапазон образует интервал тритона (*a–dis*). Побочная партия проходит в тональности *e moll*. Таким образом, тональное соотношение главной и побочной в экспозиции является традиционным, тоникодоминантовым.

Характер изложения побочной партии заметно меняется по отношению к главной: активной, волевой главной противопоставляется проникновенная, но в то же время несколько тревожная лирика. Тема проходит у солирующего баяна. Она выстраивается поначалу на трёх звуках: *h–c–fis* и тем самым обнаруживает интонационное единство с начальным импульсом главной темы (пример № 2). В обоих случаях совпадает амбитус (чистая квинта) и акцентируется интервал тритона. Отсюда следует, что контрастный на первый взгляд тематизм главной и побочной партий возникает из единого интонационного источника. В этом, с одной стороны, обнаруживается глубокое родство с традициями классической сонатности, а с другой – преломленная через традицию тенденция к сквозной эволюционности.

Пример № 2

Побочная партия

[Allegro energico]

Баян

Заключительная партия проходит в основной тональности (*a moll* с дорийским оттенком), что для сонатной экспозиции является

ненормативным. Возвращение устоя создаёт ощущение завершенности, законченности раздела. Характер изложения при этом ещё больше уходит в сторону медитативности и рефлексии.

После экспозиционного развёртывания происходит смена темпа, размера и тональности. Возникает новый контрастный раздел. Отметим, что он заметно уступает по масштабам сонатной экспозиции. Здесь отчётливо выделяются три новые темы, которые тем не менее оказываются интонационно связаны с главной, побочной и заключительной партиями. Так, материал первой темы (*fis moll*) прорастает из интонаций побочной. Валторновое соло построено на тех же самых восходящих малосекундовых интонациях (пример № 3).

Пример № 3 Средний раздел, т. 278–287

Andante lugubre



Важнейшее значение приобретают фактурные решения, благодаря которым композитор добивается совершенно новых красок в концерте. В первую очередь отметим, что тема развивается в русле сонорности. Здесь инструменты вступают поочередно, постепенно расширяя пространство оркестровой вертикали. Благодаря этому возникает большое количество мелодических линий. При этом каждая партия развивается по горизонтали, а в оркестровой вертикали постоянно функционируют кластерные образования.

Баян имеет исключительно фоновую функцию. Его музыкальный материал представляет собой постепенную вертикализацию восходящего секундового хода валторны (пример № 4) и других духовых. Собирающийся таким образом полутоновый кластер ограничивается рамками чистой квинты. Эта же квинта составляет гармонический остов партии струнных.

Пример № 4 Средний раздел, т. 297–303

[Andante lugubre]



Вторая тема (*c moll*) рассматриваемого раздела интонационно сопоставима с главной партией. Здесь композитор использует движение по хроматизму мелкими длительностями, а весь эпизод выстраивает из коротких реплик различных инструментов. Интересно тональное соотношение между первой и второй темами: *fis moll–c moll* выявляет интервал тритона, как бы проецирующийся на ладовую основу заключительной третьей темы, в которой композитор использует лидийский лад *c* (мажорный лад с высокой IV ступенью *fis*). Благодаря этому в музыке появляются светлые тона. Драматизм и психологическое напряжение, присущие первым двум темам, отступают на второй план, наступают умиротворение и гармония. В немалой степени это обусловлено тембровыми, фактурными и гармоническими изменениями. Так, например, у струнных на смену острым, диссонирующим созвучиям и кластерам приходят чистые, прозрачные гармонии, а терпкое звучание валторн и деревянных духовых инструментов уступает место хрупкому и утончённому звучанию фортепиано и челесты. С точки зрения фактуры возникает родство с заключительной партией экспозиции. При этом связь между ними обнаруживается и на уровне ладово-звукорядной основы. Гармонической опорой в заключительной партии выступал *a* дорийский, при этом звук *fis* темброво и ритмически выделялся из музыкальной ткани.

Второй раздел концерта в целом воспринимается, на первый взгляд, как абсолютно новый с тематической точки зрения, выполняя функцию контрастного эпизода в сонатной форме. В то же время его музыкальный материал, как нам удалось показать, в той или иной степени обнаруживает интонационное родство с экспозицией.

Примечательно окончание второго раздела. Оно обозначено в партитуре двойной тактовой чертой и снабжено ремаркой *attacca*. Благодаря такой отграниченности данный раздел можно функционально трактовать и более широко – как медленную часть сонатно-симфонического цикла. В итоге в форме начинает скрыто действовать принцип цикличности. В то же время следует отметить, что экспозиция никак не отделяется от последующего развёртывания. Композитору всё же было важно сохранить сквозную логику развития

в концерте. Дополнительной скрепляющей силой выступает тональный план. Напомним, что в общей тональной структуре первого раздела (экспозиции) выделялся интервал чистой квинты (тональное соотношение главной, побочной и заключительной – *a moll, e moll, a moll*), в то время как во втором подчёркивался тритон (*fis moll, c moll, C dur, fis moll*). Таким образом, единство первых двух разделов обусловлено самой интонационной структурой главной темы, спроецированной на тональный уровень.

Следующий без перерыва третий раздел буквально за несколько мгновений сменяет неторопливое окончание предыдущего, погружая в атмосферу борьбы, движения вперёд, что было характерно для начала концерта. Данный раздел выполняет функцию репризы. Музыка главной и побочной здесь повторяется с незначительным изменением оркестровки и фактуры, но в то же время тематизм получает интенсивное развитие. Это связано в первую очередь с переосмыслением роли репризы. Поскольку в форме отсутствовала разработка, развитие материала компенсируется в репризе.

Главная партия становится необычайно развёрнутой, в её сферу активно проникают интонации побочной. Взаимодействуя с волевым характером главной, они весьма эволюционируют, порой рождая новый материал.

Побочная партия, напротив, по сравнению с экспозицией сжимается и несёт в себе ярко выраженные черты заключительной. Тема здесь разваливается, не успев начаться, и драматургически скорее тяготеет к следующей после репризы коде.

О совмещении функций разработки и репризы свидетельствует и тональный план. Так, главная и побочная партии проходят в новых тональностях (*d moll* и *f moll* соответственно). Кода как бы восполняет отсутствие утверждения основной тональности в репризе, поскольку полностью проходит в *a moll*. В то же время она выступает противовесом драматическому характеру главной партии, поскольку ведущую роль здесь получает материал медитативной по-

бочной партии, как бы растворяясь в медитативно-личностных размышлениях трагедийно-философского характера.

Итак, Камерная музыка для солирующего баяна и камерного оркестра представляет собой сложную композицию, которая несёт в себе признаки моноформы (монокомпозиции), где континуальная эволюционность тесно взаимодействует с классической схемой формообразования – сонатностью. Композитор проводит скрупулёзную тематическую работу, проецируя основную интонационную формулу (квинта–третий) на разные музыкальные уровни. Специфику формы также обуславливает взаимодействие сонатности и цикличности. При этом контрастно-составной принцип формообразования выступает вторым планом формы, её скрытым свойством.

Весьма специфично претворяется и монологичность в данном произведении. Она связана не с усилением функции сольного инструмента, как можно было бы ожидать, а напротив, реализуется через особое единство солиста и оркестра, через общую образную сферу. Доминирующее значение в ней приобретает рефлексия и самоуглубление через специфически «камерную», исповедальную интонацию. Показательно, что вопреки отсутствию ярко выраженного сольного начала, монологичность сохраняется как субъективный тон высказывания. Стремясь создать нечто «моноклитное, единое, цельное», Шабалин решительно переосмысливает взаимоотношения солиста и оркестра: они не соревнуются, не состязаются, но словно бы живут в едином звуковом пространстве, постоянно резонируя друг с другом. Классическая диалогичность уступает место тенденции к слитности, единогласию.

Все отмеченные особенности, безусловно, модифицируют сам жанр концерта и понятие концертности. При этом традиции классической музыкальной формы продолжают сохранять для композитора значение неких универсальных моделей. Всё это свидетельствует об органичном сочетании традиционного и новаторского в Камерной музыке... Н. Шабалина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Николай Михайлович Шабалин (1957–2007) – удмуртский композитор, член Союза композиторов СССР с 1983 года, лауреат премии Союза композиторов

России имени Дм. Шостаковича (1993). Родился в Ижевске. Окончил Ижевское музыкальное училище по классу баяна (1976). Во время учёбы



в училище занимался композицией у А. М. Руденко и Ю. Л. Толкача. Окончил Казанскую государственную консерваторию по классу композиции А. Б. Луппова. С 1981 по 1984 совершенствовался в ассистентуре-стажировке при Казанской консерватории (руководитель А. Б. Луппов). С 1984 года Н. Шабалин – преподаватель Республиканского му-

зыкального училища, с 1988 по 1998 – председатель Союза композиторов Удмуртской республики.

² Из беседы с композитором 15 марта 1991 года. Радиопередача «Моя Удмуртия».

³ Здесь возникают ассоциации с Концертной симфонией № 2 В. Золотарёва (1973) и написанной гораздо позднее Симфонией № 3 С. Беринского (1992).



ЛИТЕРАТУРА



1. Анисимова Е. В. Жанровый синтез в музыке композиторов Удмуртии (на примере музыки Н. Шабалина) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 3–2. С. 162–165.
2. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.
3. Лебедев А. Е. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2013. 530 с.
4. Толкач Ю. Н. Обретая творческую зрелость // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 68–70.
5. Хакимова Е. Л. Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии: дис. ...канд. искусствоведения. Казань, 2004. 289 с.

Об авторе:

Трофимов Михаил Сергеевич, преподаватель кафедры народных инструментов, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5606-3711**, trofimov_misha@mail.ru



REFERENCES



1. Anisimova E. V. Zhanrovyy sintez v muzyke kompozitorov Udmurtii (na primere muzyki N. Shabalina) [Genre Synthesis in the Music by Composers of Udmurtia (on the Example of Music of N. Shabalin)]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [The Bulletin of Vyatka State Humanities University]. 2011, no. 3-2, pp. 162–165.
2. Zaderatskiy V. V. *Muzykal'naya forma*. Vyp. 2. [Musical Form. Issue 2]. Moscow: Muzyka, 2008. 528 p.
3. Lebedev A. E. *Zhanr kontserta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoy muzyke* [The Genre of the Concerto for Button-Accordion and Orchestra in Russian Music]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2013. 530 p.
4. Tolkach Yu. N. Obretaya tvorcheskuyu zrelost' [Acquiring Creative Maturity]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1992. No. 3, pp. 68–70.
5. Khakimova E. L. *Kamerno-instrumental'naya muzyka kompozitorov Udmurtii: dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [Chamber Instrumental Music by composers of Udmurtia: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan, 2004. 289 p.

About the author:

Mikhail S. Trofimov, Faculty member at the Department of Folk Instruments, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5606-3711**, trofimov_misha@mail.ru

