
**ФОРМЫ СОЛИРОВАНИЯ В БАЯННЫХ КОНЦЕРТАХ
УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Солирование многие исследователи относят к числу важнейших признаков инструментального концерта. Под солированием подразумевается, как правило, наличие в исполнительском составе инструмента, который «соревнуется» с оркестром. Действительно, наличие солирующего инструмента не только служит признаком концертного жанра, но и дает основание причислять произведения, не названные композитором «концертом», к группе «жанров с чертами концерта» (Е. Белая). Среди баянных произведений украинских авторов таких немало: симфония для солирующего баяна, чтеца, симфонического оркестра, рок-группы и видеоряда «Страсти по Владиславу» В. Рунчака, «*Sinfonia robusta*» В. Зубицкого, «Метаморфозы» № 2 для баяна и струнного оркестра Л. Самодаевой и др. Наряду с этим, солирование нередко трактуется как специфический способ «жизнедеятельности» инструмента, направленный на выявление его художественного потенциала. В этом случае термин «солирование» приближается по своему значению к «концертированию».

Понятие концертирования глубоко изучено в отечественном музыкознании. Оставляя в стороне многие аспекты, связанные с его широкой трактовкой, сосредоточим внимание на узком значении данного понятия, то есть на показательной для концертного жанра форме

развертывания музыкальной мысли, имеющей своей целью выявление технических и тембровых возможностей солирующего инструмента.

Охарактеризуем некоторые из представленных в современной музыкальной науке типологий форм концертирования. В статье А. Уткина «О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке» [3] предлагается классифицировать формы современного концертирования в двух аспектах. Первый аспект — историко-генетический, в соответствии с ним исследователь выделяет барочный, романтический и современный типы концертирования. Второй аспект связан с антитезой инструментального и вокального способов интонирования. В отдельную группу А. Уткин выделяет народно-жанровое концертирование, претворяющее традиции национального фольклора, его вокальных и инструментальных жанров.

Собственную классификацию форм концертирования дает также И. Кузнецов [2]. Он выделяет концертирование ленточно-аккордово-го типа, орнаментальное концертирование, колористически-пассажное, полифоническое и концертирование оркестрового типа. В данной классификации акцент сделан на конкретных приемах изложения музыкального материала, перечень которых в современной композиторской практике, безусловно, значительно шире.

Продолжая намеченное в трудах исследователей стремление к типологизации форм концертирования, укажем на необходимость учета такого критерия как специфика инструмента. В частности, произошедшие за последние полвека изменения конструктивных характеристик баяна значительно повлияли на фактурную организацию баянных произведений и выбор средств и приемов солирования. Сочинения, написанные для инструментов старой конструкции (трехрядные готовые и готово-выборные баяны), не просто «отстают» по виртуозным и колористическим параметрам от опусов более позднего времени, предназначенных для современных модификаций инструмента (пятирядный многотембровый готово-выборный баян), но и зачастую ставят перед исполнителем специфические проблемы, связанные с необходимостью транскрибирования существующего нотного текста.

Цель статьи — рассмотреть встречающиеся в украинских баянных концертах формы солирования и систематизировать их по различным признакам. В качестве определяющих предлагаются два разнородных критерия систематизации: *фактурный* и *историко-стилевой*. При этом будет учитываться обусловленность форм солирования конструктивно-технологическими особенностями инструмента.

Фактурный критерий позволяет соотнести формы солирования с определенными типами изложения: гомофонно-гармоническим, полифоническим, пассажно-фигурационным. Преобладание того или иного типа обусловлено в значительной мере структурно-функциональными факторами. Экспонирование темы связано, как правило, с использованием

гомофонно-гармонической фактуры, с дифференциацией музыкальной ткани на рельефный и фоновый пласты. Такой тип изложения преобладает в баянных концертах, написанных в 1950–1970-е годы. Так, например, тема главной партии в Третьем концерте В. Власова представляет собой соединение одноголосной мелодической линии, развивающей популярный мотив «Щедрика», с типично вальсовой фактурной формулой. Однако гораздо более часты случаи уплотнения мелодической линии терциями (тема побочной партии в концерте № 2 В. Дикусарова), октавами (тема главной партии Второго Концерта К. Мяскова) или аккордами (тема главной партии первой части концерта Н. Ризоля). Фоновый пласт в концертах данного временного периода обычно содержит последовательность аккордов, что обусловлено конструктивной спецификой «готового» баяна. Значительно реже подобное изложение можно встретить в концертах 1990–2000-х годов. Так, например, тема рефрена в финале Концерта А. Костина представляет собой сочетание упруго-танцевальной мелодической линии, эпизодически уплотняющейся интервально-аккордовыми дублировками, с аккомпанирующей фактурной формулой «бас-аккорд». Такое изложение является одним из компонентов воссоздаваемого композитором венско-классицистского стиля и одновременно «знаком» традиционной музыки быта.

В некоторых случаях тема в партии баяна может излагаться одноголосно, сопровождаемая лишь аккомпанементом оркестра, что вызывает ассоциации со звучанием народной песни или инструментально-танцевального наигрыша, как, например, во второй части концерта № 1 К. Мяскова или в главной партии первой части Концерта А. Батршина. Обратное соотношение партий, обычно связанное с передачей темы от солиста к оркестру, особенно часто встречается в репризных разделах формы. Однако в этих случаях «аккомпанемент» баяна редко бывает представлен аккордовыми элементами. Исключение составляет «*Omaggio Ad Astor Piazzolla*» В. Зубицкого, где баян практически на протяжении всей первой части поддерживает проведения темы танго в оркестре, причем преимущественно в виде синкопированных аккордов. Заметим попутно, что необходимость постоянного акцентирования синкоп, осуществляемого синхронной работой меха и пальцев, составляет одну из главных трудностей для баяниста. Ведь автор особенно требователен к этому аспекту исполнения, о чем свидетельствует, в частности, разграничение им обычного краткого акцента и так называемого *martele* — его более интенсивного и более резкого варианта, достигаемого посредством рывка мехом и удара пальца.

Для нетематических разделов композиции более характерен пассажно-фигурационный тип изложения, представленный широким диапазоном фактурных формул: фигурации мелодические, гармонические и ритмические, пассажи гаммовые и аккордовые, разнообразное смешение этих форм и их усложнение двойными нотами, аккордами и скачками. В ранних концер-

тах, большинство из которых написано композиторами-баянистами, отмечается перенасыщенность сольной партии виртуозными элементами. Так, уже в Концерте Н. Ризоля задействован весь известный на то время арсенал технических средств, в числе которых приемы как мелкой техники (разнообразные гаммо- и арпеджиообразные формулы), так и крупной (октавные пассажи, аккордовые скачки). Тот же набор приемов обнаруживается в концертах В. Дикусарова, А. Батршина, В. Власова. Одним из наиболее «трудных» в исполнительском отношении произведений 1950–1970-х годов является Второй концерт В. Дикусарова. Партия солиста требует здесь не только высокой технической оснащенности, но и огромной физической выдержки, особенно в обширных разделах, где господствует стремительное движение октавами. Большое место занимают также построения, основанные на крупной аккордовой технике. Чрезвычайно сложны четырехголосные аккорды в триольном ритме, встречающиеся в различных разделах одночастной формы, поскольку это не простые перемещения в рамках одной гармонии, а чередование различных гармоний. Напомним, что трехрядные баяны тех лет, в отличие от современных инструментов с пятью рядами в правой руке, не позволяли при исполнении различных по строению аккордов долгое время удерживаться в одной позиции.

По мере эволюции намечается более рациональный подход к виртуозной стороне баянных концертов. Так, в Третьем концерте В. Власова можно наблюдать отход от господствовавшей в его ранних сочинениях идеи демонстрации всевозможных исполнительских приемов в рамках одного произведения в сторону экономии технических ресурсов. Перегруженность партии правой руки подголосками и различного рода «украшениями», тяжеловесность музыкальной ткани уступают место строгому отбору и целенаправленному использованию нескольких видов техники, отражающих принципиальные стилевые и методические установки автора. После знакомства с указанным Концертом остается ощущение, что его, несомненно, писал практикующий баянист, хорошо знакомый с теми типами фактуры, которые, возможно, лишены «изысканности» и нарочитой сложности, но органичны для инструмента и способны эффектно представить исполнителя.

В концертах 1980–2000-х годов на передний план выдвигается полифоническое начало, чему в немалой степени способствует использование выборной клавиатуры. Безусловно, приемы имитации, канонического секвенцирования, гетерофонии встречались и в произведениях предшествующих десятилетий (например, в каденции солиста в первой части Концерта Н. Ризоля или в экспозиционном проведении основной темы второй части его же Концерта), но они находились «в тени» гомофонно-гармонических форм изложения. Концерты же И. Шамо, А. Сташевского, А. Костина, М. Шоренкова свидетельствуют о развитом полифоническом

мышлении авторов, разнообразии и качественно новом применении линейной фактуры. В частности, автономизация мелодических голосов ведет к их «обнажению», нередко путем предельного разрежения музыкальной ткани. Например, в Концерте А. Сташевского преобладающими являются монодийные формы изложения: гаммообразные пассажи (ц. 1), одноголосные мелодические линии, иногда дублируемые в октаву (ц. 3), две октавы (ц. 8) или октаву и дециму одновременно (ц. 24). Часто встречается также скупая двухголосная фактура, представляющая собой контрапункт интервально заостренной мелодической линии в правой руке и единичных звуков или аккордов, разделенных паузами, в левой руке (ц. 7, 21, 36).

Полифоническое начало в современных баянных концертах проявляется также в многослойной фактуре, образуемой сочетанием нескольких самостоятельных мелодических линий и подголосков. Примеров такого рода немало в Концерте А. Костина. Так, в каденции первой части в разделе *Moderato* музыкальная ткань складывается из четырех компонентов: взаимодействие двух верхних голосов подчинено принципу имитации, в двух нижних голосах остинатно повторяется синтаксическая ячейка вопросо-ответной структуры. При этом каждый фактурный слой репрезентирует тематически значимый элемент драматургии первой части, что способствует интонационной концентрированности звучания. Другой пример находим в финале того же Концерта (второй эпизод формы рондо — *Andante languido*, т. 9 после ц. 9). Здесь основными «действующими лицами» выступают два контрапунктирующих мелодических голоса, обладающих интонационной самостоятельностью. Второй план фактуры образуют аккорды гармонической поддержки, также не лишённые мелодической выразительности. Рассредоточенные в разных регистрах, они прослаивают тематически рельефный пласт, придавая объемность и насыщенность звучанию.

Отдельно остановимся на фуге из баянного Концерта И. Шамо. Это единственный в произведениях украинских авторов пример включения самостоятельной полифонической формы внутрь концертного цикла. «Фугой» называется вторая часть произведения, однако в форме фуги написан лишь ее средний раздел, причем он целиком звучит у баяна соло. Фуга И. Шамо в полной мере раскрывает возможности современного баяна как инструмента полифонического, которому под силу артикуляционными и динамическими средствами передать саму идею индивидуализированности и единства звучащих в одновременности мелодических линий.

Уже сама тема фуги несет в себе скрытый конфликт: драматизм декламационной лейт-интонации концерта и гротеск, проступающий в «странной» артикуляционно-ритмической организации следующих после четвертного затакта восьмых нот. На протяжении всей фуги два этих образа противостоят друг другу, экспрессивный накал долгих длительностей стремится подчинить себе «мельтешение» восьмых и

шестнадцатых. Солист должен не только предельно точно интонировать каждый из голосов фуги, но также и помнить об узнаваемости динамического плана темы при каждом ее проведении.

Плодотворным представляется рассмотрение форм солирования в украинских баянных концертах по *историко-стилевой* координате, позволяющее проследить взаимосвязь между фактурными типами изложения и стилевыми ориентирами авторов. К трем выделенным А. Уткиным магистральным линиям концертирования — барочной, романтической и современной — в контексте баянной музыки целесообразно добавить линию классическую, так как освоение средств и приемов композиторского письма авторами первых баянных концертов начиналось именно с эпохи венского классицизма и «умеренной» ветви романтического искусства.

Хронологически самый ранний тип солирования — *барочный* — получает претворение в украинских баянных концертах, лишь начиная с 1980-х годов. Конкретные формы преломления старинных традиций инструментального развертывания, указываемые А. Уткиным, а именно, фигурационная моторика и линейная полифоничность, обнаруживаются уже в первом образце баянного «необарокко» — Концерте И. Шамо. В финальной части цикла, озаглавленной «Токката», в партии баяна господствует агрессивное механистичное движение, напоминающее барочную риторическую фигуру «*circulatio*», в полной мере передающую трагическую идею быстрого бега времени. Виртуозность изложения требует от солиста максимальной отдачи физических и духовных сил, выдержки и собранности. Продолжительные моторные разделы чередуются с напряженными декламационными высказываниями, после которых движение, будто срываясь, снова соскальзывает в стихию *perpetuum mobile*. Другая форма солирования, апеллирующая к музыкальному искусству барокко — полифоническая, представлена у И. Шамо не только имитационностью, определяющей звуковой облик фуги второй части, но и полимелодичностью ряда эпизодов первой и третьей частей.

Обе формы барочного концертирования, указанные А. Уткиным, имеют место в Концерте М. Шоренкова. В крайних разделах трехчастной формы доминирует двигательно-моторное начало. Стремительное токкатное движение апеллирует, с одной стороны, к традициям барочного инструментализма, с другой, к объективизированному, лишенному тематической индивидуализированности тематизму неоклассицистов XX века. Способ организации движения на основе полифонического остинато напрямую связан с ранними концертами П. Хиндемита. В среднем разделе Концерта М. Шоренкова на первый план выходит полимелодическая фактура, воскрешающая в памяти звучания медленных частей баховских сюит.

Классическая линия концертирования наиболее отчетливо прослеживается в ранних образцах украинских баянных концертов. Орнамен-

тирование мелодии при переизложении ее в партии солиста характерно для произведений В. Власова, В. Дикусарова, А. Батршина, К. Мяскова. Нередко тут встречаются типично классицистские фактурные формулы, иногда в трансформированном виде. Например, в Третьем концерте В. Власова тема побочной партии, основанная на мелодии украинской песни-романса «Їхав козак за Дунай», излагается с применением фигуры «альбертиевых басов», правда, ломаные арпеджио, локализованные в среднем пласте фактуры, даны в зеркальном отражении, а верхние точки фигурации образуют мелодию народной песни (например, тт. 89–95).

Возрождение *романтической* линии концертирования в музыке второй половины XX века, обусловленное поиском «новой лирической интонации, способной искренне передать интимные движения души» [3, с. 74], повлекло за собой опору на жанры ноктюрна, элегии, романса, то есть те романтические жанры, которые связаны с претворением вокально-кантиленного начала. Фактура в этих случаях отмечена дифференциацией на мелодический и сопровождающие голоса, причем последние нередко прямо воспроизводят специфические для указанных жанров фактурные формулы. Например, в Первом концерте К. Мяскова побочная партия первой части, экспонируемая баяном соло, характеризуется лирической распевностью, что подчеркнуто ремаркой «*cantabile*». Мелодическая линия, охватывающая полутораоктавный диапазон, поддерживается полнозвучным аккомпанементом, в котором глубокие басы и опирающиеся на них синкопированные аккорды в среднем регистре эпизодически прославиваются выразительными подголосками. В Первом концерте В. Власова основная тема второй части (*Andante con sentimento*) также излагается в виде мелодии с аккомпанементом: строгие «басо-аккордовые» последования служат фундаментом для сдержанно-сосредоточенной линии верхнего голоса. В Концерте А. Костина вторая тема (*Andante cantabile*) представляет собой дуэт двух переплетающихся голосов, сопровождаемый пульсирующими терциями, переходящими вначале в скупые аккорды, а затем в колышущиеся секунды.

Если для оркестровой советской музыки 1960–1970-х годов в целом не характерна традиция романтического концертирования, связанная «со страстной экзальтацией, героической патетикой, блестящей феерической виртуозностью» [3, с. 75], то в украинских баянных концертах этого времени она находит продолжение. Особенно ощутима опора на романтические формы солирования в концертах В. Дикусарова. Здесь царит мир экспрессивных чувств и драматических столкновений, подчеркнутых соответствующими ремарками. Партия баяна привлекает к себе внимание слушателя в первую очередь виртуозностью и экспрессивностью. В ней мы найдем тот комплекс выразительных средств и технических приемов (стремительные октавы, мощные аккорды, широкие скачки), которые прославили таких легендарных исполнителей-романтиков как Ф. Лист и Н. Паганини.

Современная линия солирования включает в себя как переосмысление давно известных форм, так и рождение новых. Среди первых выделим монологическое концертное исполнение, опирающееся на принцип речевого интонирования. Отличительными признаками современного монолога, по мнению А. Уткина, являются моноподный склад, а также непрерывность полифонического развертывания в сочетании с интенсивностью качественных преобразований. Примеры монологического концертного исполнения данного типа можно найти в концертах И. Шамо, А. Сташевского, М. Шоренкова.

Среди принципиально новых форм солирования выделим темброво-сонористические. Кластерные звучания широко применяют в своих концертах А. Сташевский, М. Шоренков, В. Зубицкий. В одних случаях для фиксации подобных созвучий композиторы используют специальные знаки, в других сохраняют традиционную запись, которая, однако, в живом звучании создает яркие колористические эффекты. Так, в Концерте А. Сташевского обычные гаммообразные последовательности благодаря лигам, проведенным от каждой ноты, трансформируются в сонорные пятна (ц. 46). Имеются в данном сочинении и кластерные *glissando* (ц. 19), и кластерные *vibrato* (тт. 3–1 перед ц. 48). В Концерте М. Шоренкова немало приемов, направленных на достижение необычных тембровых красок. Это, например, шелест кнопок, ритмизованное динамическое *vibrato*, достигаемое толчками ладони в гриф либо коленом в корпус инструмента. В Концерте В. Зубицкого также присутствуют нестандартные звуковые решения, впрочем, типичные для его творчества в целом. Это шелчки пальцами, шипение, ритмизованные удары по корпусу и меху, имитирующие ударные инструменты, пение солиста. Такого рода приемы не только усиливают красочность звучания, но и приносят в музыку элементы театральности, сценической эффектности.

Народно-жанровое концертное исполнение предполагает воспроизведение — более или менее свободное — характерных особенностей музыкального фольклора: мелодико-ритмических, ладовых, фактурных. В одних случаях признаки определенного фольклорного жанра предстают в комплексе, в других случаях обыгрывается лишь какой-либо один элемент жанровой системы. При рассмотрении примеров народно-жанрового концертного исполнения следует учитывать также природу воспроизводимого фольклорного жанра, его принадлежность к вокальной либо инструментальной группе.

Комплексное претворение черт определенного фольклорного жанра находим в третьей части Концерта А. Костина, озаглавленной «Дума». Характерные признаки этого эпико-повествовательного жанра представлены здесь в максимально концентрированном виде. Так, «думный» лад, трактуемый большинством исследователей как символ семантического обобщения эмоционального содержания данного жанра, составляет основу большинства тем части: во вступительной теме обыгрывается дорийская VI ступень, в речитативной теме баяна — гармоническая VII ступень, в инстру-

ментальном наигрыше (ц. 4) — IV высокая. В музыкальных темах обнаруживаются характерные для думного мелоса интервальные ходы и интонационные обороты, в сопровождающем пласте — специфические квинтовые педали и инструментальные формулы, имитирующие игру на кобзе. Особо обратим внимание на воспроизведение характерных для украинских дум приемов изложения музыкального материала. Так, некоторые баянные темы в «Думе» А. Костина (ц. 1, 5, 6) приближены к речитативу: мелодия, изложенная в октаву, строится на переплетении псалмодирования и триольных распевов и украшается орнаментальными элементами (форшлагами и мордентами). Другие темы (ц. 4) опираются на фигурационный принцип изложения, здесь имеет место подражание характерной для народных инструментов манере игры, иногда подчеркнутое соответствующей ремаркой.

Солирование, имитирующее игру на народных инструментах, можно встретить также в баянных Концертах Н. Ризоля, А. Батршина, А. Гайденко. Во второй части концерта А. Костина в партии баяна слышны то колокольные перезвоны, то переборы гусельных струн, то наигрыши сопилки. Кроме того, не следует забывать, что органичный для готового баяна и широко распространенный в концертах 1950–1980-х годов тип фактуры «мелодия в сопровождении басо-аккордового аккомпанемента» уходит своими корнями в бытовое музицирование украинских сел и отражает звучание провозвестницы современного баяна — гармони.

Таким образом, предложенный в статье обзор форм солирования, встречающихся в баянных концертах украинских композиторов, демонстрирует их максимальное разнообразие, в значительной степени инициированное требованиями жанра. Эволюция же конкретных форм солирования связана с конструктивным усовершенствованием инструмента, с новыми стилевыми тенденциями украинской музыки и, конечно же, с ростом числа талантливых исполнителей, способных в полной мере воплотить художественные замыслы композиторов в жизнь.

Список использованных источников

1. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба) : [монографія] / К. С. Біла. — К. : Видавець ПП Лисенко М. М., 2011. — 139 с.
2. Кузнецов И. Фортепианный концерт: К истории и теории жанра : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. Кузнецов. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1980. — 25 с.
3. Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Н. Уткин // Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : [сб. науч. тр. ; отв. ред. и сост. А. Н. Крюков]. — Л. : ЛГИТМиК, 1979. — С. 63–84.

Нижник А. О. Форми солюювання в баянних концертах українських композиторів. У статті розглядаються типи викладення, що зустрічаються в українських баянних концертах, простежуються їх генетичні корені та обумовленість хронологічними, стильовими, інструментально-конструктивними параметрами.

Ключові слова: солюювання, баянний концерт, українські композитори.

Нижник А. А. Формы солирования в баянных концертах украинских композиторов.

В статье рассматриваются типы изложения, встречающиеся в украинских баянных концертах, прослеживаются их генетические корни и обусловленность хронологическими, стилевыми и инструментально-конструктивными параметрами.

Ключевые слова: солирование, баянный концерт, украинские композиторы.

Nyzhnyk A. Forms of soloisting in the bayan concerts of the Ukrainian composers.

The article contains a consideration of the types of exposition meeting in the Ukrainian bayan concerts, their genetic roots and conditionality by chronologic, stylish and instrumental-structural parameters.

Key words: soloisting, the bayan concert, the Ukrainian composers.