

## УКРАИНСКИЙ БАЯННЫЙ КОНЦЕРТ НАЧАЛА 1970-х ГОДОВ: ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

В истории украинского баянного концерта, насчитывающей чуть более полувека, принято выделять три периода: период становления жанра (вторая половина 1950-х годов), период его наибольшей активности (1970–начало 1980-х годов) и период обновления (вторая половина 1990-х – середина 2000-х годов). Становление концертного жанра в украинской музыке для баяна связано с именами В. Дикусарова, Н. Ризоля, К. Мяскова, Н. Михальченко – исполнителей, большинство из которых не имело академического композиторского образования. Однако творческий энтузиазм и горячая любовь к своему инструменту позволили им создать произведения, имеющие не только историческую, но и художественную ценность. Второй период включает большую группу концертов, среди авторов которых как баянисты, так и профессиональные композиторы – А. Гайденко, В. Рунчак, Я. Лапинский, Н. Сильванский, И. Шамо. Наконец, третий период характеризуется отказом от стереотипов, сложившихся в баянной литературе предшествующих лет, и активным привлечением новых композиционных техник и стилистических пластов (концерты В. Зубицкого, А. Костина, М. Шоренкова, А. Сташевского).

Объектом внимания в данной статье выступают баянные концерты, ознаменовавшие начало второго этапа развития жанра в Украине. Это написанные в 1971 году концерты для баяна с оркестром В. Дикусарова (№ 2), К. Мяскова (№ 2), А. Гайденко. Эти концерты, хорошо знакомые исполнителям, еще не становились предметом научного изучения. В немногочисленной литературе, освещающей проблемы баянного репертуара, данные произведения получили предельно лаконичную характеристику [5; 6; 7]. Актуальность предпринятого в данной статье исследования обусловлена тем местом, которое занимают указанные

произведения в истории украинской баянной музыки: они закрепили понимание концертного жанра, сложившееся у композиторов 1950–1960-х годов, и одновременно наметили новые пути его дальнейшего развития. Цель статьи – охарактеризовать баянные концерты начала 1970-х годов и обозначить их место в истории данного жанра в Украине.

Виктор Васильевич Дикусаров (1932-1992), не имевший профессионального композиторского образования, вошел в историю украинской музыки как автор первого баянного концерта (1956). Его Второй концерт, более зрелый по технике письма, развивает намеченную ранее романтическую трактовку жанра.

Второй концерт Дикусарова написан в одночастной форме, но не слитно-циклического типа, как в концертах Ф. Листа, а в традиционной для первых частей классического и раннеромантического концерта сонатной форме с развернутыми оркестровыми tutti.

Распределение тематического материала между партиями оркестра и солиста внешне выглядит равномерным. Композитор старается «не обидеть» оркестр, и все же солист в этом произведении – безусловный лидер. Его партия привлекает к себе внимание не столько интонационной рельефностью, сколько виртуозностью и экспрессивностью. Дело в том, что тематический материал во втором концерте Дикусарова лишен индивидуализированности. Более или менее запоминающиеся интонационные обороты присутствуют лишь в начале тематических построений и быстро растворяются в фигурационно-пассажном движении. Именно насыщенность партии баяна виртуозными пассажами, экспрессивность высказывания, связанная с постоянными динамическими нарастаниями и темповыми ускорениями, способствуют восприятию солиста как ведущего участника концертного диалога.

Вообще, необходимо отметить необычайную техническую сложность партии солиста. Вероятно, в исполнительном плане это

наиболее «трудный» концерт из всех написанных в 1950–1970-е годы. Данный факт косвенно указывает на то, что к этому времени в Украине уже появилось определенное количество баянистов, способных успешно освоить материал, требующий высокой технической оснащенности и огромной физической выдержки. Так, в концерте Дикусарова имеются обширные октавные разделы в чрезвычайно быстром темпе, преломляющие традиции листовской фортепианной фактуры. В современной литературе для баяна этот прием отошел на второй план и используется достаточно редко, отчасти из-за новых стилевых ориентиров, но главное – из-за развития самой конструкции инструмента, а именно, появления регистров, дающих октавные сочетания в регистровых миксах.

Большое место занимают в концерте также построения, основанные на крупной аккордовой технике. Наиболее сложны четырехголосные аккорды в триольном ритме, к тому же являющиеся не простыми перемещениями в рамках одной гармонии, а чередованием различных гармоний. Следует отметить тот факт, 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.

Главенство баяна обеспечивается не только виртуозностью его партии, но и частым солированием. Так, в одночастном произведении имеется три каденции баяна, располагающиеся на гранях формы. Первая каденция (16 тактов) находится между главной и побочной партиями: в медленно затихающем звучании постепенно растворяются элементы главной темы. Вторая каденция (16 тактов) выполняет сходную драматургическую функцию: после всплеска чувств в кульминационной зоне побочной партии она подготавливает спокойное начало разработки. Третья каденция – между разработкой и репризой – самая развернутая (35 тактов). Ее первый раздел строится на теме главной партии, второй – на

теме вступления. Таким образом, из трех каденций баяна именно последняя – и по своим масштабам, и по местоположению в форме, и по тематической насыщенности – ближе всего к традиционной концертной каденции. Остальные же представляют собой разросшиеся виртуозные «вставки», своеобразное орнаментальное расцвечивание сольной партии.

Таким образом, Второй баянный концерт Дикусарова относится к виртуозному типу. Лидерство солирующего инструмента, насыщенность его партии пассажно-фигуративным материалом, частые «выступления» без поддержки оркестра, подмена интенсивного тематического развития принципом инструментального концертирования – прямое тому подтверждение. Косвенным же свидетельством принадлежности данного образца концертного жанра к сольно-виртуозному типу является преобладание эмоционально-выразительного начала над рационально-конструктивным, что проявляется, в частности, в избытке словесных ремарок, уточняющих характер музыкальных образов и имеющих целью усилить экспрессию высказывания: *«любовно, страстно»*, *«горячо, порывисто»*, *«решиительно, смело»*, *«неистово»*, *«яростно, с жаром»*.

Концерт № 2 Дикусарова не стал популярным, можно сказать, что он практически неизвестен сегодняшнему исполнителю на баяне-аккордеоне. Причин тому несколько. Это и малая распространенность нотного материала (концерт существует лишь в рукописном виде), и отсутствие оркестровки (композитором не указано даже, какой оркестровый состав предполагался им для исполнения), и наличие некоторых шероховатостей в сфере голосоведения, тонально-гармонического движения, логики формы, и некоторая архаичность фактуры. Что касается последнего, то фактура сольной партии баяна, традиционная для оригинальной баянной литературы тех лет, в условиях повышенного виртуозного начала обнаруживает свои слабые стороны. Прежде всего, это практически полное отсутствие «педальности» как принципа в партии правой руки, которая

должна создавать определенное постоянство плотности и насыщенности звучания инструмента. Левый полукорпус готового инструмента с возможностью исполнения на нем гармонии и баса не спасает в данном случае положения, поскольку выступает, по сути, всегда отдельным пластом в виде аккомпанемента, лишь дополняющего, но никогда не «вмешивающегося» в события, происходящие в партии правой руки. Такой недостаток фактуры был изжит по мере развития готово-выборного баяна, позволявшего достичь большего разнообразия фактурных решений в созданных для него произведениях.

Второй концерт В. Дикусарова, отличающийся искренностью чувств, выраженных в музыке с неподдельным темпераментом, романтической патетикой и открытостью драматических столкновений, при условии внесения в него определенных корректив, учитывающих возможности современного инструмента, мог бы сыграть важную роль в пропаганде не только жанра баянного концерта, но и исполнительства на баяне в целом.

Константин Александрович Мясков (1921-2000) начинал свой путь музыканта в качестве баяниста, однако в 1950-е годы он поступил в Киевскую консерваторию на композиторский факультет и в 1958 году окончил его по классу К. Данькевича. Первый баянный концерт Мяскова (1958) был написан в качестве дипломной работы и, несмотря на то, что являлся достаточно ранним творческим опытом композитора, практически сразу вошел в репертуар украинских баянистов и прочно закрепился там.

Второй концерт К. Мяскова для баяна с оркестром *c-moll* написан в 1971 году и посвящен В. Бесфамильному. Исследователи отмечают «существенное углубление эмоционально-психологической образности» [5, с. 55] в этом концерте, А. Стельмашенко даже сравнивает его с романом [7, с. 16]. Действительно, присущие данному сочинению выразительный тематизм, по театральному рельефная драматургия, бесконечные

перевоплощения музыкальных тем-образов – благодатная почва для подобных аналогий.

Опора на классико-романтические традиции и их плодотворное развитие обусловили особенности композиционного строения Второго баянного концерта Мяскова, его драматургическое решение и характер тематизма. Концерт написан в одночастной форме, сочетающей признаки сонатности и сюитности. Чередование ряда контрастных эпизодов<sup>1</sup>, объединенных перекрестными интонационными связями, выстраивается в стройную композицию, заключающую в себе своеобразную «сюжетность»<sup>2</sup>. Драматургическое развитие, направленное от контрастного сопоставления героико-драматического и лирического образов к изживанию этого противостояния в жизнеутверждающем ликование финала, следует рассматривать как продолжение традиций классического (и особенно русского классического) симфонизма.

Тематизм Второго концерта Мяскова также свидетельствует о преемственности по отношению к творчеству русских и советских композиторов. Патетически приподнятая тема главной партии и песенно-романсовая побочная заставляют вспомнить о Чайковском и Рахманинове, маршевая и скерцозная темы из разработки рождают ассоциации с музыкой Прокофьева и Хренникова, не говоря уже о ясно ощутимых связях с первичными и вторичными жанрами – вальсом, маршем, романсом, речитативом, ноктюрном, токкатой.

Но особенно поражает мастерство композитора в работе с тематическим материалом. Мясков активно развивает как относительно законченные темы, так и краткие мотивы, используя при этом тонально-гармонические и фактурно-регистровые средства, приемы секвенцирования и имитации, трансформации жанровой и образной

---

<sup>1</sup> А. Сташевский [5], вслед за В. Кузнецовым [2], выделяет девять разделов, образующих форму рассматриваемого произведения.

<sup>2</sup> А. Стельмашенко называет Второй концерт Мяскова «книгой рассказов о родном крае» [7, с. 17].

основы тем. Особенно много в концерте элементов диалогичности, присутствующих на всех масштабно-временных уровнях.

Вообще, Второй концерт Мяскова можно отнести к паритетному типу. Оркестр и баян выступают в нем в качестве равноправных партнеров. Вместе с тем, баян как солирующий инструмент имеет право на монологические «высказывания». Помимо традиционной каденции, располагающейся на границе между репризой и кодой, в концерте есть и другие достаточно протяженные фрагменты сольного звучания баяна. Это, например, 18-тактное построение в разработке, основанное на побочной теме, или 13-тактный эпизод на этой же теме перед *Allegro scherzando*. Очевидно, преимущественное использование лирической побочной темы в сольных построениях обусловлено их субъективно-личностным характером таких «высказываний», а большой удельный вес последних инициирует рассуждения исследователей об углублении психологического начала в концерте.

Что касается технической стороны, то в концерте № 2 композитор использует, фактически, те же технические приемы, что и в Первом концерте, доводя их до определенного совершенства в условиях усложнившейся гармонии и более индивидуализированного интонационного материала. Автор не пытается внедрить нечто необычное, он традиционен в лучшем смысле этого слова. Он ищет новое в самой организации звучащего материала – в индивидуализации интонации, в непривычном для оригинальной литературы того времени образном строе, в тематизме, не скованном рамками ни народного начала, ни социального пафоса массовой культуры.

Так же, как и в Первом концерте, обращает на себя внимание насыщенность фактуры в партии правой руки, исключительное разнообразие ритмоформул аккомпанемента и штриховой палитры. Без сомнения, в этом немалая заслуга первого исполнителя обоих концертов—

легендарного баяниста и педагога В. Бесфамильнова, чей энтузиазм и исключительный исполнительский профессионализм инициировал обращение к баянной музыке многих отечественных композиторов.

Важно также отметить, что Второй концерт Мяскова – один из первых баянных концертов, написанных с учетом возможностей выборного инструмента. Первые образцы таких баянов только начали появляться в те годы и не были столь распространены, как в наше время, собственно, они были доступны лишь немногим исполнителям масштаба В. Бесфамильнова. Поэтому автор идет на своеобразный компромисс: партию левой руки он записывает для готово-выборного баяна крупным раштром, но для того, чтобы сделать концерт более популярным и доступным для рядовых исполнителей, добавляет строку *ossia* как вариант для исполнения на готовом инструменте. Этот момент исключительно интересен, поскольку на практике показывает, почему возникла необходимость введения выборного баяна, почему в рамках инструмента готовой конструкции исполнителям и композиторам становилось тесно. Новый инструмент делал более логичной, более естественно звучащей линию баса, обеспечивал возможность полифонизации фактуры, использования усложненных гармоний. В некоторых эпизодах, например, в каденции, вариант для готового инструмента полностью, включая и правую руку, отличается от варианта для инструмента готово-выборного, что со всей очевидностью демонстрировало настоятельную необходимость перехода исполнителей на инструменты готово-выборной конструкции.

Анатолий Павлович Гайденко (род. в 1937 г.) – представитель Харьковской школы баянистов и композиторов. В 1963 году он закончил Харьковскую консерваторию как баянист (класс В. Подгорного), в 1973 – как музыковед и в 1974 – как композитор (класс В. Золотарева). Свое композиторское мастерство Гайденко позже совершенствовал в Киеве под руководством М. Скорика и в Ленинграде у С. Слонимского.

Концерт для баяна с оркестром G-dur Гайденко в музыковедческих источниках характеризуется как образец неофольклорного направления в отечественной баянной музыке [5, с. 73]. Действительно, в тематизме концерта обнаруживается связь с народно-песенными истоками, а точнее, с древним, так называемым «допесенным» (И. Земцовский) пластом фольклора. Тема главной партии с присущим ей узким диапазоном, преобладанием прим и секунд ориентируется на стилистику богатырского эпоса, а тема побочной партии представляет собой цитату календарно-обрядовой (семицкой) песни «Зав'ю вінки та на святки», впервые опубликованной в сборнике А. Рубца «100 украинских народных песен» для голоса и фортепиано. Характерно для неофольклоризма и сочетание интонационно-ритмической простоты материала с диссонирующей вертикалью и остинатными фигурами сопровождения.

В работе с тематическим материалом Гайденко проявляет изобретательность. Здесь и имитации, и приемы *ostinato*, и контрапунктические соединения тематических элементов, и варьирование различных типов, и «прорастание» (В. Бобровский) новых интонаций в процессе развертывания тем.

Концерт Гайденко одночастный. В его основе лежит сонатная форма с масштабной разработкой и зеркальной репризой. Драматургическое развитие строится на внутреннем росте двух образов, которые, контрастируя друг другу, ни разу не входят в конфликтное взаимодействие. Тема главной партии развивается от затаенно-сдержанного настроения (*spinato*) через постепенную активизацию к энергичному маршу (*risoluto*). Побочная тема в процессе развертывания приобретает все большую экспрессивность. В момент первой кульминации, приходящейся на конец экспозиции, из нее прорастает производная интонация, очерчивающая малую септиму. В качестве самостоятельной эта интонация появляется в разработке и, наконец, в

полную силу дает о себе знать в коде. В аккордовом уплотнении на *ff*, выделенная из общего звучания паузами, дважды проходит она, образуя главную кульминационную точку всей композиции.

В концерте имеется развернутая каденция баяна. Она располагается в конце разработки и включает как тематическое развитие обеих тем, так и разнообразные пассажные формулы. Других случаев сольного звучания баяна в концерте Гайдено практически нет. Оркестр в данном произведении играет очень важную роль, поддерживая солиста, вступая с ним в диалог, а то и вовсе перехватывая инициативу.

Концерт Гайдено написан для многотембрового готово-выборного баяна, и конструкция этого инструмента в какой-то степени предопределила «облик» партии солиста. Имеется в виду, прежде всего, использование возможностей позиционной игры, обуславливающей специфичность изложения разнообразных пассажей, а также аккордовой фактуры, проистекающую из особенностей клавиатуры инструмента. Можно сказать, что сам материал диктует исполнителю наиболее естественные и удобные решения, в частности в отношении аппликатуры. Это, с одной стороны, позволяет достичь исполнителю максимальной яркости и виртуозности, но с другой, несколько обедняет интонационные процессы в партии солиста, делает их «предсказуемыми», состоящими из большого количества «общих мест».

Гайдено также широко использует некоторые новые для того времени приемы игры мехом, такие как tremolo, рикошет – чаще всего, для подчеркивания кульминационных точек в конце разделов.

После написания концерта композитор дважды возвращался к нему, создавая новые редакции: вторую в 1977 году и третью в 1996<sup>3</sup>. Первым исполнителем этого концерта был харьковский баянист А. Мищенко.

---

<sup>3</sup> А. Сташевский указывает 1997 год, однако авторский клавиш датирован 1996 годом. В статье объектом изучения является третья редакция баянного концерта Гайдено.

Три рассмотренных концерта – Второй концерт В. Дикусарова, Второй концерт К. Мяскова и концерт А. Гайденко – репрезентируют уровень украинского баянного искусства рубежа 1960–1970-х годов, отражают показательные для музыки того периода стилистические тенденции, демонстрируют отношение композиторов, пишущих для баяна, к концертному жанру.

Так, определяющей чертой баянных концертов конца 1960-х–начала 1970-х годов является прочная опора их авторов на традиции романтической музыки XIX века, обогащенные опытом композиторского творчества XX столетия, причем той его ветви, которая поддерживалась культурной политикой советского государства. Это обнаруживается, прежде всего, в стремлении к демократичности высказывания, проявляющейся в опоре на интонационный строй национального фольклора и бытовых песенно-танцевальных жанров либо на привычные слуху современников мелодические и гармонические обороты академической музыки. Первая тенденция свойственна концерту А. Гайденко, в котором активно разрабатываются древние пласты фольклора, вторая – произведениям В. Дикусарова и К. Мяскова с их преемственностью по отношению к классическим образцам музыки.

Типологическое сходство охарактеризованных концертов проявляется на композиционно-драматургическом уровне. Все три произведения написаны в одночастной форме, базовой основой которой выступает сонатная схема, хотя и значительно усложненная введением ряда контрастных эпизодов. Поэдность композиции влечет за собой усиление тематического единства целого. Разветвленность интонационных связей в концерте Мяскова дает основание исследователям даже указывать на использование принципа монотематизма.

Сходно и драматургическое решение концертов. Контраст активной (с явными или завуалированными чертами маршевости) главной партии и

лирической побочной не предполагает их конфликтного столкновения. Внутренний рост каждого из образов, сопровождающийся периодическими отступлениями в контрастную сферу, ведет к финальному утверждению одной из тем (тема побочной партии в концерте Дикусарова), синтезированию различных интонационных элементов (в концерте Мяскова) или провозглашению выделившейся в процессе развития производной интонации (интонация малой септимы, «проросшая» из темы побочной партии в концерте Гайденко).

В трактовке концертного жанра авторы рассмотренных произведений ориентируются на разные модели. Концерт Дикусарова относится к виртуозному типу: в нем много сольного звучания баяна, оркестр, в основном, выполняет аккомпанирующую функцию, тематическое развитие сильно потеснено различными формами концертирования. Концерты Мяскова и Гайденко можно определить как паритетные: в них оркестр принимает активное участие в разработке музыкального материала, не ограничиваясь лишь поддержкой солиста, постоянно вступает в диалог с ним. Вместе с тем, в соответствии с требованиями жанра, партия баяна в каждом из концертов отличается виртуозностью, тематической насыщенностью, использованием всего имеющегося на тот момент арсенала исполнительских приемов. Присутствует во всех трех концертах и неременный атрибут жанра – каденция солиста. У Мяскова и Гайденко она включает и развитие экспозиционных тем, и общие формы движения, в концерте же Дикусарова, где имеются три каденции, преобладает пассажный материал, в котором словно растворяются тематические элементы.

Из трех проанализированных концертов один – концерт Дикусарова – написан для готового баяна, концерт Мяскова содержит два варианта баянной партии – для готового и готово-выборного инструмента, что же касается концерта Гайденко, то в третьей редакции он предназначен для

многотембрового готово-выборного баяна. Однако, скорее всего, при переработке композитор внес в баянную партию изменения, связанные с усовершенствованием конструкции инструмента. Данный факт еще раз доказывает необходимость создания новых редакций баянных концертов, написанных в 1950-1970-е годы, – редакций, учитывающих возможности современного инструмента. Это позволило бы вернуть в репертуар баянистов произведения, безусловно, достойные возрождения.

### Литература

1. Вахрамеева Р. Костянтин Мясков // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: (Українська академічна школа) / Р. Вахрамеева. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 251–253.
2. Кузнецов В. Концерты и сонаты для баяна Анализ музыкальной формы / В. Кузнецов. – К. : Муз. Україна, 1990. – 150 с.
3. Міщенко О. Анатолій Гайденок // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: (Українська академічна школа) / О. Міщенко. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – С. 236–237.
4. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 352с.
5. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навчальний посібник / А. Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152с.
6. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах / А. Сташевський. – Луганськ : Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 115-122.
7. Стельмашенко О. Костянтин Мясков / О. Стельмашенко. – К. : Музична Україна, 1981. – 48 с.