

3. *Тараева Г.Р.* К теории музыкальной семантики: значение, смысл, символ // Культурная жизнь Юга России. 2012. № 1. С. 9-13.

4. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. М., 1971.

5. *Cooke D.* The Language of Music. London: Oxford University Press. 1960.

References

1. *Aranovskiy M.G.* Muzykalnyy tekst. Struktura i svoystva [The musical text. Structure and properties]. Moscow, 1998.

2. *Vashkevich N.L.* Semantika muzykalnoy rechi [Semantics of musical speech]. URL: <http://authors.tvercult.ru/sites/default/files/text/vashkevich/semantika2012.pdf>

3. *Taraeva G.R.* To the theory of musical semantics: signification, meaning, symbol // Kulturnaya zhizn Yuga Rossii. 2012. № 1. P. 9-13.

4. *Asafyev B.V.* Muzykalnaya forma kak protsess [Musical form as a process]. Moscow, 1971.

5. *Cooke D.* The Language of Music. London: Oxford University Press, 1960.

УДК 78.082.4

А.Е. ЛЕБЕДЕВ

КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА, СТРУННЫХ И УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ А. КУСЯКОВА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО НЕОРОМАНТИЗМА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Лебедев Александр Евгеньевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой народных инструментов Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (Саратов, пр-т Кирова, 1), zhadmin@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена изучению одной из разновидностей инструментального концерта – концерту для баяна с оркестром. В статье анализируются неоромантические тенденции в развитии баянного концерта последней трети XX века, наиболее ярко заявившие о себе в творчестве А. Кусякова. Особое внимание уделено анализу тематизма концерта, в котором выявляются черты серийности и линейно-мелодического начала. Результатом их взаимодействия становится сонорная вертикаль, которая приобретает необычное звучание в тембрально-акустических условиях баяна в сочетании со струнными и ударными инструментами.

Ключевые слова: Кусяков, романтизм, баян, концерт, композиция, тематизм, каденция.

UDC 78.082.4

A.E. LEBEDEV

CONCERT FOR ACCORDION, STRING AND PERCUSSION INSTRUMENTS OF A. KUSYAKOV IN THE CONTEXT OF MUSICAL NEOROMANTISM OF THE LAST THIRD OF THE XXTH CENTURY

Lebedev Alexander Evgenyevich, PhD (history of art), professor, head of the cathedra of folk instruments of the Saratov state conservatory named after L.V. Sobinov (1, Kirova Ave., Saratov), zhadmin@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of one of the instrumental concert types – a concert for accordion and orchestra. The article analyzes the neoromantic tendencies in the development of the accordion concert of the last third of the 20th century, which most clearly showed themselves in the work of A. Kusyakov. Special attention is paid to the analysis of the concert thematism, in which features of seriality and the linear and melodic beginning are revealed. The result of their interaction is the sonor vertical, which acquires an unusual sound in the timbre and acoustic conditions of the accordion in combination with string and percussion instruments.

Keywords: Kusyakov, romanticism, accordion, concert, composition, thematism, cadence.

Неоромантические тенденции последней трети XX века открыто заявили о себе в творчестве многих крупных отечественных композиторов. В жанре инструментального концерта это особенно отчетливо проявилось в произведениях С. Жукова, Р. Леденева, Е. Подгайца, А. Эшпая. По мнению многих современных исследователей, это связано с приоритетом «Я-сознания», потребностью в индивидуально-личностном взгляде на окружающий мир, обособлении собственной позиции по отношению к предмету искусства.

Развитие жанра баянного концерта с последней трети XX века и по настоящее время можно охарактеризовать как период *индивидуальных творческих проектов*, в которых наряду с активными экспериментами в сфере музыкального языка происходит глубоко индивидуальное преломление *традиционных средств выразительности*. Этот период отмечен приходом в баянную музыку таких композиторов, как С. Губайдулина, Е. Подгайц, С. Беринский, М. Броннер, а также новым этапом в творчестве А. Кусякова, чьи сочинения для баяна прочно закрепились в репертуаре баянистов и аккордеонистов всего мира, стали неотъемлемой частью баянно-аккордеонной литературы.

А. Кусяков – композитор, писавший для баяна на протяжении многих десятилетий, постоянно искавший новые грани звучания этого инструмента (первые его сочинения для баяна были созданы в 1970-е годы). Он словно «дозревал» до создания концерта, считал возможным писать такие сочинения, только хорошо представляя себе все тонкости баянной фактуры. Как пишет Т. Франтова, «в Концерте <...> соединились два главных инструментальных пристрастия композитора – к баяну и к симфоническому оркестру» [1, с. 262].

Концерт для баяна, струнных и ударных инструментов А. Кусякова написан на стыке двух периодов творчества композитора: «романтического» (1984-1994) и «медитативного» (1995-2007). Именно поэтому в нем слились присущие композитору романтическая приподнятость, экспрессия и свойственные последним сочинениям рефлексивность, погружение в «глубины звука». Исследователи творчества композитора отмечают тенденцию к «укрупнению» и смешению жанров, которая особенно заострилась в последний период творчества. Как пишет Е. Показанник, «в сонатах прорисовываются черты сюитности, а в сюитах, наоборот, – черты сонатности; в обоих этих жанрах проявляется концертность, а сами концерты становятся, по сути, концертами-симфониями» [2, с. 91].

Характеризуя третий период творчества композитора, исследователи отмечают существенное обновление средств музыкальной выразительности. Именно в этот период в музыке особенно заостряется его романтическая сущность, появляется философская глубина и «доходящая до мучительной болезненности откровенность» [3, с. 118]. Именно в этот период ярче всего заявила о себе сонорика. Баян с его большим количеством тембров и наличием двух клавиатур разного звучания становится идеальным инструментом для воплощения сонористических экспериментов.

Сонорика, являясь излюбленной сферой творческих экспериментов ростовского композитора, проявляется здесь во всей своей полноте, раскрывая новые, доселе неизвестные возможности солирующего инструмента. Буйство красок, необычные приемы звукового колорирования сочетаются с внутренней самоуглубленностью, сосредоточенностью, отражая специфику авторского мировидения. Рефлексия и медитативность выдвигают на первый план стремление к пространственно-временному слышанию музыкальной материи. Интонация рождается в недрах сонора и в них же растворяется, оставляя после себя лишь отблески былого великолепия и игру живописных полутонов. Ключевыми элементами музыки становятся изысканная красочность звукового колорита, особая интонационная пластичность и гибкость, тембровая и полифоническая многослойность, ритмическая свобода.

В концерте наглядно реализуется идея поэмности, идущая от романтических устремлений композитора и усиленная современным авангардным языком. Пять разделов концертного цикла выстраиваются в единое целое и подчинены логике внутренних связей и подтекстов. Вместе с тем каждый из разделов имеет свою семантику, что создает

ощущение целенаправленно развертывающегося сюжета. В концерте налицо примат собственного, авторского драматургического пульса над регламентированностью формы, а направленность развития напоминает дугу с обширной кульминационной зоной. Т. Франтова подчеркивает, что «хотя Концерт одночастен, масштабность развития и выпуклость образных контрастов компенсируют отсутствие традиционной трехчастности» [1, с. 264].

Тема в ее обычном понимании – как музыкально опредмеченный «персонаж», специально выделенный объект композиционного развития – отсутствует. Невыделенность темы размывает начальную границу формы и позволяет определить композицию концерта как тяготеющую к вариантным формам. Конструкция концерта принадлежит к нестабильным, открытым структурам, а это, в свою очередь, позволяет предположить, что в основе творческого принципа композитора – стихия свободного развертывания, импровизация. Одним из подтверждений этому служит наличие авторских ремарок *ad libitum*, *rubato* (*moltorubato*), *recitando* как в многочисленных сольных эпизодах, так и в эпизодах совместного звучания.

Драматургическая линия концерта развивается от созерцательно-философских, медитативно-личностных размышлений к волевому подъему и бурной кульминации с последующим возвращением к прежнему настроению, осуществляемому на новом уровне. В концерте А. Кусякова возникает драматургическая триада «созерцание – действие – осмысление», реализованная в условиях многоэтапной формы фазового типа (подобно симфонической триаде Д. Шостаковича «активное созерцание – действие – осмысление»)¹.

Пожалуй, наиболее точно драматургическую направленность концерта определила Е. Показанник. Известный исследователь творчества А. Кусякова указывает на общую для многих произведений композитора идею цикличности, сродни той, которая формирует человеческую жизнь. Драматургию концерта Е. Показанник сравнивает с линией жизни: «от нисхождения в “жизнь земную”, ее постепенного “узнавания”, ее “проживания” – до возвращения, восхождения, вознесения обратно ввысь» [2, с. 105]. Подобная трактовка представляется весьма правомерной, поскольку идея временного хронотопа, напрямую связанная с судьбой человека, красной нитью проходит через все творчество композитора. Неоднократно озвученная в его интервью, она реализована в его многочисленных сюитных циклах, в которых времена года ассоциируются с временами жизни, а концепция времени предстает как основа музыкального бытия.

Этап созерцания начинается с *первой фазы (Lento)*, где осуществляется свободный процесс возникновения музыкальной мысли, начинающейся из одного звука и постепенно расширяющей интонационную, тембровую, ритмическую, фактурную палитру.

Во *второй фазе (Maestoso)* накопление новых атрибутов ведет к появлению все более развитых, индивидуализированных мелодических побегов, развивающихся вариантным путем. Венцом развития становится появление рельефного тематического образования и рост диапазона его возможностей. Однако по мере этого роста, с увеличением стихийной импровизационности начинает утрачиваться ощущение гармонии. Поэтому в *третьей фазе (Tempo di lento – зона действия)* наступление кризисного момента отмечено атрибутикой механистического движения, связанного с элементами джаза и реализованного через активизацию звучания ударных инструментов. Наступательный характер данной фазы неуклонно прогрессирует.

Кульминацией этого движения становится *четвертая фаза (Presto)*, воплощающая катастрофическое крушение средствами алеаторической техники и конвульсивных кластерных звучаний. Неслучайно Т. Франтова называет этот раздел «внутренней репризой», подчеркивая его итоговое значение в драматургии сочинения. Здесь элементы джаза, существенно дополненные алеаторическими приемами, становятся носителями стихийного, непредсказуемого начала. При этом обостряются все проявления концертной соревнова-

¹Общность композиционного контура Концерта для баяна А. Кусякова с медленными сонатными формами Д. Шостаковича подчеркивает также Т. Франтова.

тельности: «спор» баяна и ударных инструментов происходит в режиме почти свободной импровизации, усиливаемой свинговыми ритмами и смещением метрических долей.

Пятая фаза (Tempo di lento) выполняет функцию драматургической коды, где возникшая в процессе постепенного роста индивидуализированная тема побочной партии звучит в последний раз в контексте хоральной фактуры, отражая идею соборного единения, а затем растворяется, воплощая катарсическое состояние в его очищенности, открытости к гармонизации. На фоне растворяющихся в бесконечности аккордов звучат строки из последнего стихотворения С. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...». Семантика просветленного прощания – это последний истаивающий жест, символизирующий растворение в вечности².

Основу *тематического развития* в Концерте А. Кусякова составляет противопоставление *двенадцатитоновой серии* (главная партия) и *лирической темы* (побочная партия). Обе темы появляются не сразу: главная возникает в недрах сонорного материала вступления, а побочная проходит долгий путь своего интонационного оформления, наиболее рельефно проявляя себя в кульминационной фазе. В условиях множественности интонационных «сгустков» и изменчивости сонорной ткани *серия* обеспечивает тематическое единство разделов, связывает композиционные фазы в единую линию развития. Т. Франтова пишет: «Хотя 12-тоновая серия чаще используется не полностью и с немалой свободой, ее следы присутствуют во всем материале и постоянно» [1, с. 273].

Впервые появляясь в т. 27 в партии вибратона, она словно застывает в толще сонорной ткани, окрашивается настроением отрешенности и забытья. В дальнейшем серия активно модифицируется, образует новые интонационные ответвления, а ее вертикальная проекция порождает красочные гармонии. Появляясь в т. 32 (ц. 8) в измененном виде, она звучит как призыв к действию, а затем становится основой второй экспозиции (у солиста). В разработке именно серия становится основой беспрецедентного эмоционального нагнетания. Многократно повторяясь, она предстает в наиболее сжатом виде, олицетворяя неумолимо надвигающуюся стихию (см. пример № 1).

Пример № 1.



Свобода обращения с серией, а по сути использование смешанной техники, весьма типична для А. Кусякова. Как отмечает Т. Франтова, «они [отступления от серийного ряда. – А.Л.] обусловлены склонностью автора к романтическому мироощущению, потребностью достоверно выразить в музыке спонтанность эмоционального переживания» [1, с. 273]. Налицо желание мелодизировать интонацию, уйти от сухой рациональности серийного метода. Это лишний раз подчеркивает романтическую природу мышления композитора, его стремление к живому, непосредственному высказыванию. При этом А. Кусяков стремится к активному раскрытию сонорного потенциала серии. Интонация становится для него инструментом поиска новых красок, а его работа с серией часто граничит с алеаторикой.

Побочная партия становится центром лирического высказывания. Неслучайно Т. Франтова называет ее «землей обетованной», «оазисом любви, света и гармонии» [1, с. 269].

² Сказанное не позволяет согласиться с Т. Франтовой, по мнению которой, драматургическая концепция концерта носит жизнеутверждающий характер. Причиной подобной трактовки, вполне возможно, стало отсутствие стихотворного текста в изданном варианте концерта (он имеется только в авторской рукописи), а между тем именно он раскрывает глубинную основу сочинения.

Мелодия представляет собой тему-процесс, которая, пройдя различные фазы становления, появляется, а затем истаивает в океане непредсказуемой и завораживающей игры. Как пишет Т. Франтова, «очень сдержанная в первых мотивах, тема побочной, постепенно развертываясь, завоевывает все звуковое пространство. В ней удивительно соединились черты колыбельной и элегичного вальса и баркаролы» [1, с. 269]. Секундовые интонации действительно напоминают колыбельную, а ритм вальса заложен в структуре аккомпанемента, в котором, несмотря на четырехдольность, отчетливо ощущается характерное чередование долей³ (см. пример № 2).

Пример № 2.

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The bottom system also has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'molto tranquillo' (very calm). The melody in the right hand is characterized by a waltz-like rhythm and a lullaby-like quality.

Противопоставление тем главной и побочной партии в масштабах всего концерта подчеркивается их структурным контрастом. Серии противопоставлена лирическая тема, в которой автор намеренно избегает даже намека на конструктивизм. Неслучайно Т. Франтова уподобляет тему побочной партии «голосу сердца», рассматривая подобное противопоставление как одно из наиболее ярких достижений композитора.

Семантика заключительного раздела концерта во многом определяется содержанием стихотворного есенинского подстрочника («До свиданья, друг мой, до свиданья...»). Происходит фактическое растворение побочной партии в недрах сонорной ткани, что подчеркивается усилением звукоизобразительного начала и выходом на первый план интонаций связующей. Монодия в данном случае олицетворяет молчаливое оплакивание, что в сочетании со сверкающей фактурой и тянущейся фоникой солиста порождает модус светлого прощания (пример № 3).

Пример № 3.

The image shows a musical score for Example 3. It features a vocal line at the top, marked 'Soprano' and '8va', with the lyrics 'До свиданья, друг мой, до свиданья...'. Below the vocal line is a piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part is marked with 'pp' (pianissimo). The score shows a complex interplay between the vocal line and the piano accompaniment, with the piano part providing a rich, sonorous texture.

³ Именно в этом наслаивании четвертей друг на друга впервые проявляется сходство побочной партии с материалом вступления, в котором сам тематизм представлен весьма условно.

Таким образом, основная драматургическая линия концерта А. Кусякова представлена противопоставлением различных стилевых пластов и контрастами полярных эмоциональных состояний. В начальном и заключительном разделах предельный эмоциональный накал, экспрессия противостоят глубоким философским размышлениям и медитации. Наличие скрытого подтекста, который дает о себе знать лишь в самом конце с появлением стихотворного эпилога, актуализирует характерную для всего творчества А. Кусякова концепцию времени: *рождение – зрелость – смерть*⁴.

Использование элементов джаза органично вписывается в специфику последнего периода творчества композитора. Говоря о произведениях этого периода, Е. Показанник подчеркивает: «В дополнение к различным проявлениям романтической доминанты, красной нитью проходящей сквозь все сочинения, А. Кусяков применяет полистилистическую технику» [2, с. 106]. Пожалуй, именно сочетание романтического начала и полистилистических экспериментов позволяет композитору в полной мере раскрыть своеобразие собственного творческого мира и одновременно компенсировать усложнение языка поздних сочинений, не потерять аудиторию.

Примечательно отсутствие в концерте каденции солиста. Это не означает отсутствие виртуозного начала. В разработке партия солиста подчас сверхвиртуозна, а на протяжении всех разделов цикла возникают монологи солиста, в которых он получает возможность высказаться и как мыслитель. По всей видимости, для композитора важнее оказалось другое, а именно «драматургически оправданные взаимодействия с разными другими инструментами и группами оркестра, которые чаще всего облачаются в форму сложных и разноплановых полифонических сочетаний» [1, с. 271; 4].

Резюмируя сказанное, отметим, что концерт в творчестве А. Кусякова отчетливо наделяется чертами симфонического развертывания, концепционной значимостью, глубиной. Первопричиной этих явлений стало кардинальное переосмысление функций баяна, его концертных возможностей. В музыке А. Кусякова баян выступает как совершенно новый «персонаж», романтический герой, носитель особой фоники и целого спектра выразительных возможностей. Можно утверждать, что во многом благодаря А. Кусякову в современной баянной литературе концерт не только обрел новую жизнь, но и занял одно из лидирующих мест во всей совокупности жанров баянной музыки.

Литература

1. *Франтова Т.В.* Баянный концерт Анатолия Кусякова на фоне некоторых особенностей бытования жанра // Анатолий Кусяков: времена жизни. Ростов-н/Д., 2008. С. 253-278.
2. *Показанник Е.В.* Музыкальные миры Анатолия Кусякова // Анатолий Кусяков: времена жизни. Ростов-н/Д., 2008. С. 89-112.
3. *Показанник Е.В.* О традиционном и новаторском в музыке А. Кусякова // Анатолий Кусяков: времена жизни. Ростов-н/Д., 2008. С. 113-122.
4. *Лебедев А.Е.* Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке. Саратов, 2013. 530 с.

References

1. *Frantova T.V.* Accordion concert of Anatoliy Kussyakov on the background of some of the features of the genre existence of the // Anatoliy Kussyakov: times of life. Rostov-on-Don, 2008. P. 253-278.
2. *Pokazannik E.V.* Musical worlds of Anatoliy Kussyakov // Anatoliy Kussyakov: times of life. Rostov-on-Don, 2008. P. 89-112.
3. *Pokazannik E.V.* About the traditional and innovative in music of A. Kussyakov // Anatoliy Kussyakov: times of life. Rostov-on-Don, 2008. P. 113-122.
4. *Lebedev A.E.* Zhanr kontserta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoy muzyke [Genre of concert for accordion and orchestra in Russian music]. Saratov, 2013. 530 p.

⁴ Подобный тип драматургии ярко представлен в творчестве Э. Денисова, а именно в Реквиеме для сопрано, тенора, хора и оркестра (1980).