

УКРАЇНСЬКИЙ БАЯННИЙ КОНЦЕРТ ПОЧАТКУ 1970-х РОКІВ: ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

В історії українського баянного концерту, що налічує ледве понад півстоліття, виділяються три періоди: період становлення жанру (друга половина 1950-х років), період його активного розвитку (1970 — початок 1980-х років) і період оновлення (друга половина 1990-х — середина 2000-х років). Становлення концертного жанру в українській музиці для баяна пов'язане з іменами В. Дікусарова, М. Різоля, К. Мяскова, М. Міхальченко — виконавців, більшість з яких не мала академічної композиторської освіти. Проте творчий ентузіазм і гаряча любов до свого інструменту дозволили їм створити концерти, що мають не лише історичну, але й художню цінність. Другий період включає велику групу концертів, серед авторів яких як баяністи, так і професійні композитори — А. Гайденко, В. Рунчак, Я. Лапінський, М. Сильванський, І. Шамо. Нарешті, третій період характеризується відмовою від стереотипів, що склалися в баянній літературі попередніх років, і активним залученням нової композиційної техніки, різноманітних стилістичних шарів (концерти В. Зубіцького, А. Костіна, М. Шоренкова, А. Сташевського).

Об'єктом уваги в даній статті виступають баянні концерти, що ознаменували початок другого етапу розвитку жанру в Україні, а саме написані в 1971 році концерти для баяна з оркестром В. Дікусарова (№ 2), К. Мяскова (№ 2), А. Гайденко (№1). Широко апробовані у виконавській практиці, вони ще не ставали предметом наукового вивчення. У нечисленній літературі, що висвітлює проблеми баянного репертуару, дані твори отримали гранично лаконічну характеристику [5; 6; 7]. Між тим, вони продемонстрували не тільки майстерне володіння канонічними рисами концертного жанру, а й виявили значний евристичний потенціал на шляху його подальшого розвитку. Саме цим обумовлена актуальність обраної теми, обсяг аналітичного матеріалу та конкретний ракурс дослідження. Мета статті — охарактеризувати баянні концерти початку 1970-х років, виявити їх місце в еволюції українського баянного мистецтва. В аналізі концертів особлива увага приділяється виконавським проблемам.

Концерт №2 В. Дікусарова¹ написаний в одночастинній формі, але не злитно-циклічного типу, як в концертах Ф. Листа, а в традиційній для перших частин класичного і ранньоромантичного концерту сонатній формі з розгорнутими оркестровими tutti. Виходячи з цього його можна визначити як концерт-фрагмент за принципом *pars pro toto*.

Розподіл тематичного матеріалу між партіями оркестру і соліста має паритетний характер, та все ж соліст в цьому творі — безумовний лідер. Його партія привертає до себе увагу не стільки інтонаційною рельєфністю, скільки віртуозністю та концертною блискучістю. Саме насиченість партії баяна віртуозними пасажами, експресивність вислову, пов'язана з постійними динамічними наростаннями і темповими прискореннями, сприяють сприйняттю соліста як провідного учасника концертного діалогу.

Взагалі, слід відмітити надзвичайну технічну складність партії соліста. У виконавському плані це один з найскладніших творів зі всіх написаних у 1950–1970-ті роки. Даний факт вказує на те, що до цього часу в Україні вже з'явилася генерація баяністів, здатних успішно засвоїти матеріал, що вимагає високої технічної підготовки і величезної фізичної витримки. Так, в концерті Дікусарова є численні октавні фрагменти в надзвичайно швидкому темпі, що свідчить про залучення традицій лістовської фортепіанної фактури. У сучасній літературі для баяна цей прийом відійшов на другий план і використовується досить рідко, частково внаслідок нових стильових орієнтирів, але головне — через розвиток самої конструкції інструмента, а саме, появу регістрів, здатних давати октавні поєднання в регістрових міксах.

Велике місце посідають в концерті також побудови, засновані на крупній акордовій техніці. Найбільш складними уявляються чотириголосні акорди в триольном ритмі, які до того ж є не простими переміщеннями в рамках однієї гармонії, а чергуванням різних гармоній. Слід зазначити той факт, що трирядні баяни тих років, на відміну від сучасних інструментів з п'ятьма рядами в правій руці, не дозволяли при виконанні різних по будові акордів довгий час утримуватися в одній позиції.

Провідна функція баяна забезпечується не лише віртуозністю його партії, але й частим використанням соло. Так, в одночастинному творі є три

¹ Віктор Васильович Дікусаров (1932-1992), що не мав професійної композиторської освіти, увійшов до історії української музики як автор першого баянного концерту (1956). Його Другий концерт, зріліший за технікою письма, розвиває намічене раніше романтичне трактування жанру.

каденції баяна, розташовані на гранях форми. Перша каденція (16 тактів) знаходиться між головною і побічною партіями: в повільно затихаючому звучанні поступово розчиняються елементи головної теми. Друга каденція (16 тактів) виконує схожу драматургічну функцію: після емоційного сплеску в кульмінаційній зоні побічної партії вона готує спокійний початок розробки. Третя каденція — між розробкою і репризою — найбільш розгорнута (35 тактів). Її перший розділ будується на темі головної партії, другий, — на темі вступу. Таким чином, з трьох каденцій баяна саме остання — і за своїми масштабами, і за місцем у формі, і за тематичною насиченістю — щонайближче до традиційної концертної каденції. Попередні ж є віртуозними «вставками», що розрослися, і слугують своєрідним орнаментальним розцвічуванням сольної партії.

Отже, Другий баянний концерт В. Дікусарова відноситься до концертів віртуозного типу, у підтвердження чого є лідерство солюючого інструмента, насиченість його партії пасажно-фігураційним матеріалом, часті «виступи» без підтримки оркестру, перевага принципу інструментального концертування у співвідношенні соліст-оркестр. На важливість піднесеної подачі матеріалу вказують авторські ремарки, що уточнюють характер музичних образів і мають на меті підсилити експресію вислову: «любовно, пристрасно», «гаряче, поривчасто», «рішуче, сміливо», «несамовито», «люто, з жаром».

Концерт № 2 В. Дікусарова, на жаль не став популярним, причин чому декілька. Це і відсутність друкованого нотного матеріалу (концерт існує лише в рукописному вигляді), і не розробленість оркестровки (композитором не вказано навіть, який оркестровий склад передбачався їм для виконання), і наявність окремих незручностей у сфері голосоведення, тонально-гармонійного руху, логіки форми. Але головна причина, на наш погляд, в тому, що фактура сольної партії баяна, традиційна для оригінальної баянної літератури тих років, в умовах сучасної підвищеної віртуозності виявляє свої слабкі сторони. Перш за все, це практично повна відсутність «педальності» як принципу в партії правої руки, яка повинна створювати певну щільність і насиченість звучання інструмента. Лівий напівкорпус готового баяна при виконанні на ньому гармонії і баса не компенсує повністю звучання, оскільки виступає, по суті, завжди окремим пластом у вигляді акомпанементу. Такого недоліка фактура був позбавлена по мірі розвитку готово-виборного баяна, що дозволило досягти більшої різноманітності фактурних рішень в створених для нього творах.

Незважаючи на існуючі проблеми, уявляється, що Другий концерт В. Дікусарова, відрізняється щирістю почуттів, виражених в музиці з яскравим темпераментом, романтичною патетикою і відвертістю драматичних зіткнень, і за умови внесення до нього певних коректив, що враховують можливості сучасного інструмента, міг би зіграти важливу роль у пропаганді не лише жанру баянного концерту, але й виконавства на баяні в цілому.

Концерт №2 К. Мяскова² для баяна з оркестром c-moll створений 1971 року і присвячений В. Бесфамільнову. Дослідники відзначають в ньому «істотне поглиблення емоційно-психологічної образності» [5, с. 55], А. Стельмашенко навіть порівнює його з романом [7, с. 16]. Дійсно, властиві даному твору виразний тематизм, театральньо-рельєфна драматургія, численні перевтілення музичних тем-образів — благодатний ґрунт для подібних аналогій.

Опора на класико-романтичні традиції і їх плідний розвиток обумовили особливості композиційної будови Другого баянного концерту К. Мяскова, його драматургічне рішення і характер тематизму. Концерт написаний в одночастинній формі, що поєднує ознаки сонатності і сюїтності. Чергування ряду контрастних епізодів³, об'єднаних перехресними інтонаційними зв'язками, створює струнку композицію, що містить в собі своєрідну «сюжетність»⁴. Драматургічний розвиток, спрямований від контрастного зіставлення героїко-драматичного і ліричного образів до життєстверджуючого тріумфування, слід розглядати як продовження традицій класичного симфонізму бетховенського типу.

Тематизм Другого концерту К. Мяскова також свідчить про риси спадкоємності. Патетично піднесена тема головної партії і пісенно-романсова побічна за стилістичними ознаками нагадує твори П. Чайковського та С. Рахманінова, маршева і скерцозна теми з розробки народжують асоціації з музикою С. Прокоф'єва і Т. Хреннікова, не кажучи вже про ясно відчутні зв'язки з первинними жанрами — вальсом, маршем, романсом, речитативом, ноктюрном, токкатою.

² Костянтин Олександрович Мясков (1921-2000) починав свій шлях музиканта як баяніст, проте в 1950-і роки він поступив в Київську консерваторію на композиторський факультет і в 1958 році закінчив його по класу К. Данькевича. Перший баянний концерт К. Мяскова (1958) був написаний як дипломна робота і, не дивлячись на те, що був досить раннім творчим досвідом композитора, практично відразу увійшов до репертуару українських баяністів і міцно закріпився там.

³ А. Сташевський [5], слідом за В. Кузнецовим [2], виділяє дев'ять розділів, що створюють форму даного твору.

⁴ А. Стельмашенко називає Другий концерт Мяскова «книгою розповідей про рідний край» [7, с. 17].

На значну увагу заслуговує майстерність композитора в роботі з тематичним матеріалом. К. Мясков активно розвиває як відносно закінчені теми, так і стислі мотиви, використовуючи при цьому тонально-гармонічні і фактурно-регістрові засоби, прийоми секвенцування й імітації, трансформації жанрової і образної основи тем. Особливо багато в концерті елементів діалогічності, які виявляються на всіх масштабно-структурних рівнях.

Взагалі, Другий концерт К. Мяскова можна віднести до концертів паритетного типу. Оркестр і баян виступають у ньому як рівноправні партнери. В той же час, баян як виконуючий соло інструмент має право на монологічні «вислови». Окрім традиційної каденції, розташованої на межі між репризою і кодою, в концерті є й інші досить протяжні фрагменти сольного звучання баяна. Це, наприклад, 18-тактна побудова в розробці, заснована на побічній темі, 13-тактний епізод на цій же темі перед *Allegro scherzando*. Вочевидь, переважне використання ліричної побічної теми в сольних фрагментах обумовлене суб'єктивно-особистісним характером таких «висловів», а велика питома вага останніх ініціює думку дослідників про поглиблення психологічного начала в концерті.

Що до технічної сторони твору, то в концерті № 2 композитор використовує, фактично, ті ж технічні прийоми, що і в Першому концерті, доводячи їх до певної досконалості в умовах різноманітної гармонії, і більш індивідуалізованого інтонаційного матеріалу. Автор не намагається впровадити щось авангардне, а оперує традиційними в кращому сенсі цього слова засобами, нове ж шукає в самій організації матеріалу, в тематизмі, не скутому рамками ні народних джерел, ні соціального пафосу масової культури того часу, що визначило оригінальне для літератури того часу образне наповнення концерту.

Так само, як і в Першому концерті, звертає на себе увагу насиченість фактури в партії правої руки, виняткова різноманітність ритмоформул акомпанементу і штрихової палітри. Без сумніву, в цьому чимала заслуга першого виконавця обидвох концертів — легендарного баяніста і педагога В. Бесфамільнова, чий ентузіазм і надзвичайний виконавський професіоналізм ініціював звернення до баянної музики багатьох вітчизняних композиторів.

Важливо також відзначити, що Другий концерт К. Мяскова — один з перших баянних концертів, написаних з врахуванням можливостей виборного інструмента. Перші зразки таких баянів лише почали з'являтися

в ті роки і не були настільки поширені, як у наш час, були доступними лише небагатьом виконавцям масштабу В. Бесфамільнова. У зв'язку з цим автор йде на своєрідний компроміс: партію лівої руки він записує для готово-виборного баяна крупним раштром, але для того, щоб зробити концерт популярнішим і доступнішим для рядових виконавців, додає рядок *ossia* як варіант для виконання на готовому інструменті. Цей момент виключно цікавий, оскільки на практиці показує, чому виникла необхідність уведення виборного баяна, чому в рамках інструмента готової конструкції виконавцям і композиторам ставало тісно. Новий інструмент робив логічнішою, природнішою лінію баса, забезпечував можливість поліфонізації фактури, використання ускладнених гармоній. У деяких епізодах, наприклад, в каденції, варіант для готового інструмента повністю, включаючи і праву руку, відрізняється від варіанту для інструменту готово-виборного, що зі всією очевидністю демонструвало істотну необхідність переходу виконавців на інструменти готово-виборної конструкції.

Концерт для баяна з оркестром *G-dur* А. Гайденка⁵ в музикознавських джерелах характеризується як зразок неофольклорного напрямку у вітчизняній баянній музиці [5, с. 73]. Дійсно, в тематизмі концерту виявляється зв'язок з народно-пісенними витоками, а точніше, зі стародавнім, так званим «допесенним» (І. Земцовський) шаром фольклору. Тема головної партії з властивим їй вузьким діапазоном, переважанням прим і секунд орієнтується на стилістику богатирського епосу, а тема побічної партії є цитатою календарно-обрядової (семицької) пісні «Зав'ю вінки та на святки», вперше опублікованою в збірці О. Рубца «100 українських народних пісень» для голосу і фортепіано. Характерним для неофольклоризма є і поєднання інтонаційно-ритмічної простоти матеріалу з дисонуючою вертикаллю і остинатними фігурами супроводу.

У роботі з тематичним матеріалом А. Гайденко виявляє значну майстерність, про що свідчить широке використання імітацій, прийомів *ostinato*, і контрапунктичних поєднань тематичних елементів, варіювання

⁵Анатолій Павлович Гайденко (нар. у 1937 р.) — представник Харківської школи баяністів і композиторів. У 1963 році він закінчив Харківську консерваторію як баяніст (клас В. Подгорного), в 1973 — як музикознавець і в 1974 — як композитор (клас В. Золотарева). Свою композиторську майстерність А. Гайденко пізніше удосконалював в Києві під керівництвом М. Скоріка і в Ленінграді у С. Слонімського.

різних типів, «проростання» (В. Бобровський) нових інтонацій в процесі розгортання тем.

Концерт А. Гайденко уявляє собою композицію, організовану у вигляді сонатної форми з масштабною розробкою і дзеркальною репризою. Драматургічний профіль твору будується на внутрішньому розвитку двох образних сфер, які, контрастуючи між собою, жодного разу не входять в конфліктну взаємодію. Тема головної партії перевтілюється від приховано-стриманого настрою (*spinato*) через поступову активізацію до енергійного маршу (*risoluto*). Побічна тема в процесі розгортання набуває велику експресивність. У момент першої кульмінації, що припадає на кінець експозиції, з неї проростає похідна інтонація, в амбітусі малої септими. Як самодостатня ця інтонація виникає в розробці і, нарешті, виходить на перший план у коді. В акордовому ущільненні на *ff*, виділена із загального звучання паузами, двічі проходить вона, утворюючи головну кульмінаційну вершину всієї композиції.

У концерті є розгорнута каденція баяна, яка розташована наприкінці розробки і включає як тематичний розвиток обидвох тем, так і різноманітні пасажні формули. Інших сольних епізодів в концерті А. Гайденко практично немає. Дуже важливу роль, в даному творі грає оркестр, який підтримує соліста, вступає з ним в діалог, а іноді і зовсім перехоплює ініціативу у проведенні тематичного матеріалу.

Концерт А. Гайденко написаний для багатотембрового готово-виборного баяна, і конструкція цього інструмента якоюсь мірою відбилася на партії соліста. Мається на увазі, перш за все, використання можливостей позиційної гри, що обумовлює специфічність викладу різноманітних пасажів, а також акордової фактури, котра виникає з особливостей клавіатури інструмента. Можна сказати, що сам матеріал диктує виконавцеві найбільш природні і зручні рішення, зокрема відносно аплікатури. Це, з одного боку, дозволяє досягти виконавцеві максимальної яскравості і віртуозності, але з іншою, дещо одноманітне інтонаційні процеси в партії соліста, робить їх «передбачуваними», такими, що складаються з великої кількості «загальних місць».

Разом з цим А. Гайденко також широко використовує деякі нові для того часу прийоми гри міхом, такі як тремоло, рикошет — найчастіше, для підкреслення кульмінаційних злетів в кінці розділів.

Після написання концерту композитор двічі повертався до нього, створюючи нові редакції: другу в 1977 році і третю в 1996⁶.

Підводячи підсумок, слід відзначити, що три розглянуті концерти — Другий концерт В. Дікусарова, Другий концерт К. Мяскова і концерт А. Гайденко — репрезентують високий рівень українського баянного мистецтва рубежу 1960–1970-х років, відображають показові для музики того періоду стилістичні тенденції, демонструють ставлення композиторів, які створювали оригінальний баянний репертуар, до концертного жанру.

Так, визначальною рисою баянних концертів кінця 1960-х — початку 1970-х років є міцна опора їх авторів на традиції класичної і романтичної музики, збагачені досвідом композиторської творчості ХХ століття, причому її академічної гілки, яка офіційно підтримувалася культурною політикою радянської держави. Це виявляється, перш за все, в прагненні до демократичності вислову, що виявляється в опорі на інтонаційні особливості національного фольклору і побутових пісенно-танцювальних жанрів або на звичні для слуху сучасників мелодичні і гармонічні звороти академічної музики. Перша тенденція властива концерту А. Гайденка, в якому активно розробляються стародавні пласти фольклору, друга — творам В. Дікусарова і К. Мяскова з їх опорою на класичні зразки.

Схожість охарактеризованих концертів виявляється на композиційно-драматургічному рівні. Всі три твори написано в одночастинній формі, базовою основою якої виступає сонатна схема, значно ускладнена введенням ряду контрастних епізодів, що додає риси рондальності та безцезурної циклічності. Композиційній цілісності в значній мірі сприяє єдність тематичної організації творів. Міцність інтонаційних зв'язків в концерті К. Мяскова дала підставу дослідникам виявити використання принципу монотематизму.

Схоже і драматургічне рішення концертів. Контраст активної (з явними або завуальованими рисами маршовості) головної партії і ліричної побічної не передбачає їх конфліктного протиставлення. Внутрішній розвиток кожного з образів спрямований на їх смислове збагачення, і веде до підсумкового затвердження або однієї з тем (тема побічної партії в концерті В. Дікусарова), або синтезування різних інтонаційних елементів (у концерті К. Мяскова), або проголошення похідної інтонації, що

⁶ А. Сташевський вказує 1997 рік, проте авторський клавир датований 1996 роком. У статті об'єктом вивчення є третя редакція баянного концерту А. Гайденко.

виділилася в процесі розвитку (інтонація малої септими, що «проросла» з теми побічної партії в концерті А. Гайденка).

У трактуванні концертного жанру автори розглянутих творів орієнтуються на різні моделі. Концерт В. Дікусарова належить до віртуозного типу: у ньому на перший план виходить партія баяна, оркестр, в основному, виконує акомпануючу функцію, тематичний розвиток в значній мірі пов'язаний з різними формами концертування. Концерти К. Мяскова і А. Гайденко можна визначити як паритетні: в них оркестр бере активну участь в розробці музичного матеріалу, не обмежуючись лише підтримкою соліста, постійно вступає в діалог з ним. В той же час, відповідно до вимог жанру, партія баяна в кожному з концертів відрізняється віртуозністю, тематичною насиченістю, використанням всього арсеналу виконавських прийомів, що були у практиці того часу. Наявний у всіх трьох концертах і неодмінний атрибут жанру – каденція соліста. У К. Мяскова і А. Гайденка вона включає і розвиток експозиційних тем, і загальні форми руху, в концерті ж В. Дікусарова, де є три каденції, переважає пасажний матеріал, в якому немов би розчиняються тематичні елементи.

З трьох проаналізованих концертів один — концерт В. Дікусарова — написаний для готового баяна, концерт К. Мяскова містить два варіанти баянної партії — для готового і готово-виборного інструменту, що ж до концерту А. Гайденка, то в третій редакції він призначений для багатотембрового готово-виборного баяна. Проте, швидше за все, при переробці композитор вніс до баянної партії зміни, пов'язані з удосконаленням конструкції інструмента. Даний факт ще раз доводить необхідність створення нових редакцій баянних концертів, написаних в 1950-1970-і роки, — редакцій, що враховують можливості сучасного інструмента. Це дозволило б повернути в репертуар баяністів твори, безумовно, гідні відродження.

Література

1. Вахрамєєва Р. Костянтин Мясков // Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: (Українська академічна школа) / Р. Вахрамєєва. — 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 Гайденко // 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. — 352 с.
5. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навчальний посібник / А. Сташевський. — Луганськ : Поліграфресурс, 2006. — 152 с.
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.