

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX – XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY

DOI 10.24411/2076-4766-2017-40010

А. Е. ЛЕБЕДЕВ

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ В КОНЦЕРТАХ ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ Е. ПОДГАЙЦА

Жанр концерта для баяна с оркестром возник в середине XX века на пике общественного интереса к баяну и аккордеону, в период массового открытия классов по обучению игре на этих инструментах и востребованности со стороны композиторов. Для многих из них баян стал символом перемен, устремленности в будущее, орудием поиска новых выразительных средств. Концерт выступил в качестве творческой лаборатории, в которой прошли апробацию как традиционные средства музыкального языка, так и новые типы звучания, новаторские приемы звукоизвлечения и организации фактуры.

В 1990-е годы к баяну обращается Е. Подгайц. В творческом портфеле композитора на тот момент было уже несколько десятков крупных сочинений: оперы, симфонии, концерты для различных инструментов с оркестром. Как отмечает О. Зароднюк, «его концерты выделяются не только количеством, но и многообразием традиций, смешение которых стало отличительной чертой стиля автора» [3, с. 39]. Е. Сурко сравнивает музыку Е. Подгайца с фильмами Ф. Феллини и подчеркивает в ней весьма определенную черту – *карнавальность*. Как пишет исследователь, «этот калейдоскоп сменяющихся, подчас исключаящих друг друга образов напоминает то, как мы живем сейчас, попадая то в бред, то в трагедию, то в фарс, тоскуя, ностальгируя о гармонии, чистоте, ясности» [6, с. 18–19]. По всей видимости, появление подобных элементов в творчестве Е. Подгайца стало отражением опыта коллажных композиций 1960-х годов, в которых, по словам Т. Левоу, «в резких столкновениях классических цитат с современной стилистикой рождалась концепция утраченной гармонии» [5, с. 187].

Коллаж и цитирование (причем как музыки далеких эпох, так и современных бытовых жан-

ров) становятся для музыки Подгайца нормой, порождая множество интертекстуальных связей. В качестве примеров можно привести Первый скрипичный концерт, в котором использован мотив песни «Миллион алых роз», Концерт-лампаду, Тройной концерт, в котором автор использовал темы песен из репертуара групп «Наутилус Помпилиус» и «АВВА». Сам композитор о подобных явлениях в своем творчестве говорит так: «Для меня узнаваемый <...> материал – не коллаж, не цитата, но выразительное средство, символ времени, который значим для многих, не только для меня» [1, с. 8]. Свой творческий метод Е. Подгайц определяет просто: «Я хочу увлечь музыкой слушателя», подчеркивая, что «музыка по форме должна быть как хороший детектив: чтобы увлечь слушателя, в ней должно что-то происходить» (цит. по: [2, с. 197]). На вопрос: «Есть ли у вас сюжет?» он неизменно отвечает: «Никакого сюжета нет» [там же, с. 197].

В реализации идеи музыкального калейдоскопа важнейшим средством становится оркестровка. Для произведений Подгайца наиболее характерно подчеркивание игрового начала средствами оркестровки. Этому во многом способствует характер тематизма, в котором отразились стилевые приметы различных эпох, направлений, включая бытовые жанры и эстрадную музыку. Оркестровка становится мощным средством выделения *жанрового и стиливого контраста*. Использование тех или иных групп оркестра ассоциируется с определенным типом тематизма и подчеркивает изолированность наиболее характерных эпизодов Концерта. Оркестровка усиливает калейдоскопичность общей драматургии, а звучание каждого микста, как правило, локализовано. При этом система внутренних взаимосвязей строится не на принципе сквозного развития, а на системе формообразующих арок,

в которой важнейшую роль выполняет *характерность оркестровых тембров*.

Анализируя особенности оркестровки в сочинениях для баяна с симфоническим оркестром Подгайца, следует отметить необычайно широкий спектр использованных приемов. Прежде всего, обращает на себя внимание рельефная персонализация инструментов оркестра, а также возможность создания различных микстур. За отдельными инструментами оркестра закрепляется определенный тип тематизма, а персонафикация инструментов начинает выступать как средство его «опредмечивания», выявления линий поведения, столкновения различных пластов музыкальной ткани. Зачастую индивидуальной конкретностью наделяются группы инструментов. Оркестровые миксты при этом обнаруживают способность динамично развиваться и видоизменяться. Их взаимодействие, образование на их основе новых соединений дополнительно подчеркивает динамику интонационных процессов и расширяют игровое поле концерта.

В Липс-концерте композитором использован большой симфонический оркестр. При этом в полном составе он практически не звучит, за исключением нескольких кульминационных моментов. В основном же играют отдельные группы оркестра. Композитор не стремится смешивать звучание разных групп, старается максимально применять чистые тембры. Ведущая роль принадлежит солисту, в союзе с которым поочередно выступают струнные, деревянные и медные духовые инструменты.

В использовании струнных композитор весьма традиционен. Они звучат в привычном диапазоне, а из характерных приемов применяются *arco* и *pizzicato*. Также отметим *glissando* у скрипок, которое, однако, существенно различается по своему смысловому наполнению. В тт. 196–197, 493–506 это стремительные взлеты на фоне напряженного токкатного пульса в партии баяна, предвестники будущих перипетий концерта. Со всем иной окраску приобретает прием в эпизоде, основанном на стилизации *фокстрота*. Здесь *glissando* становится вальяжным, с оттенком вульгарности (тт. 374–413). Тем самым композитор подчеркивает бытовое происхождение танца, его демократизм. Нередко из всей группы инструментов задействуются лишь скрипки (тт. 449–474).

Именно жанрово-стилевой принцип становится для композитора опорой при выборе тех или иных тембров оркестра. Например, в эпизоде, воспроизводящем веселую путаницу (своего рода игру в «кошки-мышки») композитор использует только деревянные духовые, противопоставляя их комические реплики стремительным руладам солиста. В эпизоде четырехдольного вальса

(тт. 220–247) автор также ограничивается сферой струнных смычковых инструментов, практически полностью исключая какие бы то ни было другие.

Похожая ситуация и с *медными духовыми инструментами*. В одном из эпизодов Липс-концерта композитор поручает им воспроизведение гармонического эллипсиса (тт. 582–615). На фоне фигурации солиста сначала появляются валторны, затем к ним присоединяются тромбоны, туба, а кульминацией становится величественное *solo* трубы. Очарование данного эпизода подчеркивается его неожиданным появлением и столь же неожиданным исчезновением. Медные духовые здесь представлены как мощный луч света, озаряющий всю оркестровую фактуру. Фигурационный орнамент солирующего баяна в окружении поистине вагнеровской педали начинает играть совершенно новыми красками, словно в лучах ослепительного света распускается невиданный цветок.

Еще более показателен эпизод с темой *телефонного номера* Ф. Липса – 315–28–24 (тт. 426–440). Здесь, в отсутствие баяна, на фоне выдержанной педали струнных разворачивается грандиозное «зрелище». Квартет валторн, трубы, тромбоны поочередно исполняют восходящую фанфару, закодированную автором в семи звуках. Апофеозом становится *solo* трубы, словно взмывающей ввысь и создающей поистине скрябинское звучание. Величественности добавляет тремоло там-тама и непрекращающееся общее *crescendo*. Как и другие эпизоды, этот столь же неожиданно исчезает, оставляя после себя лишь ощущение очередного сказочного превращения (см. Пример 1).

Не менее ярко проявляют себя в роли солирующих инструментов *валторны и тромбоны*. Один из таких эпизодов (*Adagio*) появляется в заключительном разделе Концерта. Тема телефонного номера Ф. Липса вновь всплывает, теперь уже в окружении фантастических завываний флексафона. Тему поочередно исполняют валторна, тромбон, а затем и туба (!). Необычайно эффектная переключка на фоне искрящихся фигураций баяна создает пространственный эффект широты звукового ландшафта, а доносящаяся издали тема – будто прощальный привет исполнителю.

Обособляются в качестве солирующих и деревянные духовые инструменты. Но если медные характеризуются в гимническом ключе, то деревянные духовые выступают скорее как проводники комического начала. Так, *бас-кларнет* в одном из эпизодов «второй волны» (тт. 211–219) исполняет стремительные восходящие пассажи. В условиях постоянной токкатной пульсации и меняющегося размера они звучат несколько неуклюже и воспринимаются с оттенком юмора. Не менее комично выглядят своеобразные «топ-

тания на месте», когда в следующем эпизоде сначала два фагота, а затем и кларнеты исполняют фигурации восьмыми. Повторяющиеся мотивы в пределах небольшого интервала звучат на *staccato* и при этом делятся между партиями инструментов. Создается ощущение, будто два собеседника не могут найти себе места, толкаются и наступают друг другу «на ноги» (подробнее см. [4]).

Красочность партитуры достигается также за счет использования ударных инструментов, которые эффектно звучат в группе и активно солируют. Самыми заметными становятся *вибрафон, маримба и флексафон*. Впервые они появляются вместе в эпизоде *Adagio* (тт. 320–345), а затем в таком же составе, но с участием медных духовых, играют в аналогичном эпизоде в тт. 971–978. В основе партии вибратона – фигурация по звукам гармонического эллипсиса. Похожим образом используются маримба и колокольчики. *Vibrato* вибратона и хрупкий, повисающий звук колокольчиков и маримбы подчеркивают гармоническую расплывчатость эллипсиса, создают своеобразное переливающееся звучание. Наиболее выразительно предстает флексафон. Его фантастические «завывания» на фоне сказочной педали вибратона и маримбы выглядят как дерзкие выходы очередного персонажа – «хулигана». Во втором эпизоде юмористический характер еще более подчеркивается появлением темы телефонного номера в партии медных духовых. Из других инструментов группы ударных отметим использование подвесной тарелки в эпизоде с фокстротом (тт. 375–392). Игра щеткой имитирует звучание ритм-группы эстрадного оркестра, подчеркивает характерность фокстрота, его бытовое происхождение.

Одной из показательных тенденций, особенно отчетливо проявившихся в произведениях упомянутых авторов, становится *персонализация инструментов оркестра*. За отдельными инструментами оркестра, как было отмечено ранее, а также солистом закрепляется определенный тип тематизма, а в отдельных случаях и его жанровые признаки. Персонализация инструментов выступает в качестве средства «определения» тематизма, выявления линий поведения, столкновения различных пластов музыкальной ткани. Нередко индивидуальной конкретностью наделяются группы инструментов. В этом случае функции «персонажей» берут на себя группы инструментов и оркестровые миксты, обнаруживая при этом способность динамично развиваться и видоизменяться. Процесс их взаимодействия и образования на их основе новых соединений дополнительно подчеркивает динамику интонационных процессов и расширяет игровое поле концерта. В концертах Подгайца

в роли отдельных «персонажей» выступают *фаготы, группа струнных, медных духовых*, а также различные миксты с участием *флексофона, вибратона* и солирующего *баяна*.

В процессе взаимодействия оркестра и солирующего инструмента также возникают интересные оркестровые решения. Показательная игровая фигура *веселой путаницы* возникающая в эпизоде своеобразной игры в «кошки-мышки» (тт. 153–168). В партиях деревянных духовых происходит своего рода «топтание на месте», на фоне которого солист исполняет свои стремительные рудалды. Слово «убегая» от кларнетов и фаготов, баян тем самым как бы запутывает их, затевает с ними веселую игру. Продолжение этой игры возникает на подходе к кульминации произведения (тт. 703–738). Здесь стремительные восходящие пассажи у солиста исполняются в терцию. Результатом становится необычное «жужжащее» звучание, которое дополнительно «подзадоривает» деревянные духовые, не дает им расслабиться.

Целый ряд интересных фактурных находок реализован композитором в партии солиста. В сфере фактуры Подгайц не стремится найти нечто кардинально новое, революционное, а пытается глубже проникнуть в структуру традиционных приемов, найти понятные средства преломления содержания. В числе последних – многооктавный бас и система готовых аккордов. В концертах они становятся средством отображения *бытового, банального*. В качестве примера можно привести начало концерта «Viva voce», в котором применяется традиционный басо-аккордовый аккомпанемент. Это своего рода символ «Мурки», реализованный средствами фактуры (см. Пример 2).

В трактовке правой клавиатуры баяна композитор обращается к широким возможностям как в технической сфере, так и в области тембровых приемов. Партия баяна довольно виртуозна, несмотря на то, что в фактуре преобладает повторяющееся фигуративное движение. Автор активно применяет аккордовую технику, дополняя ее различными эффектами глissандирования, акцентной ритмикой, меховыми приемами. Зачастую Подгайц оставляет звучание одной только правой клавиатуры, подчеркивая тем самым виртуозную составляющую.

Из *специфических баянных приемов* следует отметить известные по произведениям В. Золотарева и С. Губайдулиной *рикошет мехом* и *нетемперированное глissандо*. Последний применяется композитором в условиях двухголосной и аккордовой (!) фактур, что представляет особую сложность в силу особенностей звукоизвлечения. Нетемперированное глissандо на терцовом звучании применено в каденции солиста (тт. 882, 884, 886). Здесь этот прием используется совместно со

звучанием отдушины баяна, что создает напряженную, гнетущую атмосферу, ощущение потерянности и одиночества. Кластерное глissандирование с последующим нетемперированным «сползанием» представлено в кульминационном разделе концерта, в эпизоде «трех карт» (тт. 855–869). Здесь солист вступает в завершающую фазу «противоборства» с оркестром и на мощное звучание струнных и меди отвечает сочными кластерными мазками. Исполняемые с мощнейшей атакой звуковые пятна сначала «расползаются» по клавиатуре, а затем угасают, оставляя после себя ощущение бессилия и немощи (см. Пример 3).

Рикочет мехом задействован автором в Липс-концерте (тт. 231–240) и призван подчеркнуть экспрессию четырехдольного вальса. Свойственная Е. Подгайцу неординарность музыкального решения подчеркивается необычностью фактурного приема. Из новых, ранее неиспользованных приемов игры выделяется прием *quasi slap*, примененный в Липс-концерте (тт. 140–150). Он сопровождает исполнение звуков на правой клавиатуре и придает звучанию сухой и щелкающий призыв¹ (см. Пример 3).

Анализируя в целом оркестровый стиль Е. Подгайца, отметим, что активное «разграничение функций» и использование отдельных групп инструментов подчеркивает изолированность наиболее характерных эпизодов Концерта. Калейдоскопичность общей драматургии усиливается оркестровкой, в которой звучание каждого микста, либо группы инструментов, как правило, локализовано. При этом система внутренних взаимосвязей строится не на принципе сквозного развития, а на системе формообразующих арок, в которой важнейшую роль выполняет характерность оркестровых тембров. Использование же отдельных оркестровых инструментов каждый раз подчиняется конкретной художественной задаче. Оркестровка становится проводником формы, выступает как важнейший компонент музыкальной драматургии.

Резюмируя сказанное, необходимо отметить, что оркестровка в концертах Подгайца становится важным проводником игрового начала, действенным драматургическим инструментом. С помощью оркестровки композитор дополнительно «подсвечивает» приемы игрового взаимодействия солиста и оркестра, интонационной

комбинаторики, оригинальные тематические «включения», дает осязаемые жанровые параллели с музыкой других эпох и стилей. Оркестровка для композитора является способом самовыражения, трансляции стилиевой и образной открытости, создания «хорошего детектива». Это в полной мере касается не только оркестровой фактуры, но и партии солирующего инструмента, в которой композитор реализует интересные эксперименты с тембром и фоникой.

Концерты Е. Подгайца в развитии жанра открывают совершенно новый контекст, связанный с идеей *художественной открытости и современной полистилистикой*. Баян выступает как инструмент мира, не стесняясь «говорит» с другими инструментами, с оркестром в целом, обращается к глубинному авторскому слою. Идея концертирования здесь преломляется сквозь стилиевую демократизм, а бытовые жанры выступают как проводники неформального, нового, актуального.

В одной из бесед композитор высказал мысль о том, что «для полноценного существования, исполнения и понимания сочинения современному композитору необходимо “вращивать” в свои опусы музыку окружающей реальной жизни, в том числе и бытовую, и поп-, и рок- и т. д.» [3, с. 55]. Как точно подмечает О. Зароднюк, «Е. Подгайц не первый, кто ищет новые ресурсы концерта в сочетании академических традиций и элементов маскультуры, но он находит собственный способ “сращивания” академического и эстрадного» [там же, с. 40]. Именно это «собственное», индивидуальное и выделяет музыку Е. Подгайца из потока современных опусов, не стыкуется с ключевой идеей постмодерна – растворения автора в чужом. Индивидуальность концепции всегда остается для композитора важнейшей составляющей творчества. Не случайно одним из отличительных качеств музыки композитора исследователи называют наличие в ней особой *метастилистики*. Связана она во многом с новым типом фоники, помноженным на стилиевую открытость и ярко выраженное игровое начало. Звучание баяна, свободное от академических стереотипов, в соединении с классическими инструментами дает новую проекцию жанра, в которой современный интертекст преломляется сквозь призму уникальных акустических свойств солирующего инструмента.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Звуки в партии правой руки обозначены аналогично тому, как в скри-

пичной литературе обозначается штрих *staccatissimo*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Амрахова А.* Портрет композитора // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 5–14.
2. *Васильев О.* Баян в современном ансамбле: образные и тембровые поиски отечественных композиторов (последняя треть XX – начало XXI века): дисс. ... канд. иск. Саратов, 2012. 242 с.
3. *Зароднюк О.* Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: дисс. ... канд. иск. Н. Новгород, 2006. 160 с.
4. *Лебедев А.* Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке: монография. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2013. 532 с.
5. *Левая Т.* Приметы новой эпохи, или Диалог с 60-ми годами // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. С. 177–206.
6. *Скурко Е.* Ефрем Подгайц: я просто пишу музыку, чтобы ее слушали и чувствовали // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 18–20.

REFERENCES

1. *Amrahova A.* Portret kompozitora [Portrait of a Composer] // Muzyikalnaya akademiya [Music Academy]. 2009. № 3. P. 5–14.
2. *Vasilev O.* Bayan v sovremennom ansamble: obraznyie i tembroyyie poiski otechestvennyih kompozitorov (poslednyaya tret XX – nachalo XXI veka): diss. ... kand. Isk. [Bayan in Modern Ensemble: Figurative and Timbre Searches by Russian Composers (the Last Third of XX – Beginning of XXI Century). PhD research] Saratov, 2012. 242 p.
3. *Zarodnyuk O.* Fenomen kontsertnogo zhanra v otechestvennoy muzyike 1980–90-h godov: diss. ... kand. Isk. [Phenomenon of the Concerto Genre in the Domestic Music of 1980-90. PhD research] N. Novgorod, 2006. 160 p.
4. *Lebedev A.* Zhanr kontserta dlya bayana s orkestrom v otechestvennoy muzyike: Monografiya [Genre of Concerto for Bayan and Orchestra in National Music. Monograph]. Saratov: Saratov State Conservatoire. 2013. 532 p.
5. *Levaya T.* Primetyi novoy epohi, ili Dialog s 60-mi godami [Signs of a New Era, or a Dialogue of 60-ies] // Istoriya otechestvennoy muzyiki vtoroy polovinyi XX veka [History of Russian Music of the Second Half of the XX Century]. Saint-Petersburg: Kompozitor Press, 2005. P. 177–206.
6. *Skurko E.* Efrem Podgayts: ya prosto pishu muzyiku, chtobyi ee slushali i chuvstvovali [Efrem Podgayts: I Just Write Music to be Heard and Felt] // Muzikalnaya zhizn [Music Life]. 1998. № 6. P. 18–20.

Пример 1.
Е. Подгайц Липс-концерт. Эпизод «телефонного номера» (фрагмент партитуры)

The image shows a musical score for a fragment of a concerto. The score is written for four parts: Cor. 1, 3; Cor. 2, 4; Tr-ba 1; and Tr-ba 2. The top staff (Cor. 1, 3) has a melody with fingerings 3, 1, 5, 2, 8, 2, 4. The bottom staff (Tr-ba 1, 2) has a melody with fingerings 3, 1, 5, 2, 8, 2, 4. The tempo is marked 'a2 campane in aria' and the dynamics are 'f'. The score is in 3/4 time and features a melody with a series of eighth notes.



ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ В КОНЦЕРТАХ ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ Е. ПОДГАЙЦА

В статье рассматриваются особенности оркестровки и её взаимосвязь с образной сферой концертов для баяна с оркестром Е. Подгайца. Анализируется специфика трактовки композитором инструментов оркестра, особенности их взаимодействия с солирующим баяном. Дается характеристика традиционным и новым приемам организации сольной и оркестровой фактуры. Оркестровка в концертах Подгайца становится проводником игрового начала, действенным драматургическим инструментом. С помощью оркестровки композитор дополнительно «подсвечивает» приемы игрового взаимодействия солиста и оркестра, интонационной комбинаторики, оригинальные тематические «включения», даёт осязаемые жанровые параллели с музыкой других эпох и стилей. Чертой оркестровки Е. Подгайца становится персонализация инструментов оркестра, когда

отдельные инструменты выступают в роли тех или иных «персонажей» концертного действия. На роль таких действующих лиц чаще всего выходят деревянные и медные духовые, а также ударные инструменты. В сфере сольной фактуры композитор переосмысливает традиционные баянные приемы, трактует в характерном игровом ключе. Партия солиста весьма виртуозна, что обостряет характерные для инструментального концерта элементы состязательности и импровизационности. Автор активно применяет аккордовую технику, дополняя её различными эффектами глиссандирования, акцентной ритмикой, приемами игры мехом. Оркестровка для композитора является способом самовыражения, подчеркивает стилевую и образную открытость его музыки.

Ключевые слова: Подгайц, концерт, баян, оркестр, образная сфера, оркестровка, тематизм.

•—————• THE SPECIFICS OF THE ORCHESTRATION —————•
IN CONCERTOS FOR BAYAN AND ORCHESTRA BY E. PODGAYTS

The article deals with the features of orchestration and its relationship with the figurative sphere of concertos for bayan and orchestra by E. Podgayts. The specifics of the composer's interpretation of the instruments of the orchestra, the features of their interaction with the solo bayan are analyzed. The characteristic of traditional and new methods of organization of solo and orchestral texture is given. Orchestration in the concertos by Podgayts becomes the means to implement the principle of game, an effective dramaturgic instrument. With the help of orchestration composer additionally "lights" the gaming interactions between the soloist and orchestra, intonational combinatorics, original thematic "inclusions", gives parallels with the music of other eras and styles. The feature of E. Podgayts's orchestration is the personalization of orchestral instruments,

when individual instruments play the role of certain "characters" of the concerto action. Woodwinds, brass and percussion instruments are the most often to act in such roles. In the sphere of solo texture the composer reinterprets traditional bayan techniques, interprets in a characteristic game modus. The soloist's part is very virtuous, it accentuates elements of competitiveness and improvisation typical for the instrumental concerto. The author actively uses the chord technique, supplementing it with various glissando effects, accent rhythm, playing techniques with bellows. Orchestration for the composer is a way of self-expression, emphasizes the stylistic and imaginative openness of his music.

Keywords: Podgayts, concerto, accordion, orchestra, imaginative sphere, orchestration, thematism.

Лебедев Александр Евгеньевич
доктор искусствоведения, профессор
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова
Россия, 410012, Саратов
e-mail: zhadmin@mail.ru

Alexandr E. Lebedev
Doctor of Arts, Professor
Sobinov Saratov State Conservatoire
Russia, 410012, Saratov
e-mail: zhadmin@mail.ru

