

© Лебедев А. Е., 2015

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА КОНЦЕРТА ДЛЯ БАЯНА С ОРКЕСТРОМ В 1930–1950-е ГОДЫ: К ПРОБЛЕМЕ КАДЕНЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ)

В статье рассматриваются особенности становления жанра концерта для баяна с оркестром в музыке отечественных композиторов. Анализируются роль каденции, реализация идеи концертной виртуозности, темброфактурные особенности письма. Материалом послужили концерты К. Мяскова, Н. Речменского, Ф. Рубцова, Н. Чайкина, Ю. Шишакова.

Ключевые слова: баян, концерт, каденция, тембр, фактура, виртуозность, концертность, Мясков, Речменский, Рубцов, Чайкин, Шишаков

1930–1950-е годы явились периодом зарождения жанра концерта для баяна с оркестром. Появление жанра стало естественным ответом композиторов на возросший уровень исполнительства и насущную потребность в новом репертуаре. Интегрируясь в сферу академической музыки, баян нуждался в масштабных сочинениях, способных реализовать симфонические принципы мышления и репрезентировать баян как полноценный солирующий инструмент. С самого начала репертуар для баяна основывался на глубокой почвенности, первородной связи с народной интонационностью. Данная преемственность существенно дополнялась классическими принципами письма, проводниками которых стали авторы первых концертов.

Чтобы лучше понять исторические предпосылки возникновения жанра баянного концерта, необходимо взглянуть на панораму развития жанра инструментального концерта в первой половине XX века. 1930-е годы ознаменовались окончательным утверждением эстетики социалистического реализма, который основывался на идее «исторически конкретного художественного изображения действительности в ее революционном развитии» [3, с. 49]. На первый план выходит образ человека труда, «полный отваги, мужества, дерзновенный в преодолении препятствий, обязательно оптимист с жизнеутверждающим мировоззрением, простой в обращении, возвышенный и чистый в помыслах, беззаветный в служении обществу, носитель лучших черт своего народа» [5, с. 49].

Критики соцреализма справедливо отмечают свойственную ему установку на *позитив*, что не отражало всего спектра человеческих переживаний и реальных событий. Зачастую провозглашенный на словах *реализм* на деле оборачивался однобоким отражением социалистической дей-

ствительности, выполненным в русле политической конъюнктуры. Как пишет М. Тараканов, «последователи нового метода на деле творили романтический миф с характерным для художников-романтиков двоемирием. Ужасам старого мира <...> противостояла приподнятая гармоничность нового общества строителей и борцов — рыцарей без страха и упрека» [3, с. 49–50]. Отсюда, как указывает автор, «настойчивое требование оптимизма, оптимизма по команде <...>, подозрительное отношение к трагической теме и к художникам трагического мироощущения» [там же, с. 50].

Из сказанного отметим наиболее важное в контексте данного исследования, а именно наличие *романтической установки* в музыке того времени. Именно романтическая модель становится основой для формирования жанра баянного концерта, его образно-стилевой и фактурной специфики. Романтическое «двоемирие» позволяет спроецировать на новую инструментальную почву великие традиции русской классики, по-новому воспроизвести романтический *концертный стиль*, которого, в силу исторической молодости, оказались лишены баян и все академические русские народные инструменты.

Помимо *содержательного аспекта* музыкального соцреализма, необходимо отметить и характерные *формы его воплощения*. Несмотря на активное развитие миниатюры, а именно *песни* как основного жанра массовой музыки, в академическом искусстве отчетливо присутствовали тенденции *монументализма*. В творчестве ведущих композиторов зачастую доминировали сочинения больших масштабов и форм, «как наиболее соответствующие грандиозному характеру времени» [5, с. 48]. Концерт как никакой жанр соответствовал подобной установке, поскольку в изображении картин социалистической дей-