

**«БРАМСИАНА» В. СЕМЁНОВА В РЕПЕРТУАРЕ
СОВРЕМЕННОГО БАЯНИСТА:
ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Композиторское творчество народного артиста России Вячеслава Семенова принадлежит к числу наиболее интересных явлений в современном баянном репертуаре. Сонаты и фантазии, сюиты и рапсодии, каприсы и обработки народных мелодий, созданные В. Семеновым, не только являются важной составной частью сольных программ автора – одного из ведущих отечественных баянистов 70–90-х годов. Эти произведения сразу же находят отклик у других концертирующих исполнителей, педагогов и студентов музыкальных вузов, фигурируют в качестве обязательных пьес на авторитетных конкурсах. Успешное освоение названных сочинений в учебной практике, как правило, служит подтверждением серьезных профессиональных перспектив будущего артиста, его высокой технической оснащенности и несомненной художественной зрелости.

Подобное отношение к творчеству В. Семенова предопределяется важнейшими особенностями авторского стиля. С одной стороны, здесь явственно прослеживается «почерк» опытного мастера-интерпретатора, в совершенстве владеющего собственным инструментом, умеющего с блеском продемонстрировать его выразительные и красочные возможности, позволяющего современным баянистам многосторонне реализовать свой виртуозный потенциал, уделяющего максимум внимания исполнительскому удобству и естественности любого приема, движения, штриха или нюанса. С другой стороны, В. Семенов не склонен тиражировать стереотипы традиционного баянного репертуара; напротив, композитор стремится самобытно преломлять и развивать сложившиеся традиции посредством нешаблонных художественных решений, каждый раз проистекающих из оригинального замысла того или иного произведения. С особой наглядностью это «двуединство» реализуется в пьесах последнего десятилетия, выдвигающих перед баянистами целый ряд непростых задач: от построения масштабной исполнительской формы, призванной раскрыть авторскую концепцию, до индивидуализированной трактовки конкретного инструментального жанра.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что включение новейших опусов В. Семенова в учебный процесс востребует надлежащей методической оснащенности – создания развернутых аналитических очерков, направляющих усилия педагога и студента (учащегося) на достижение оптимального творческого результата и способствующих формированию по-настоящему глубоких, художественно убедительных интерпретаций. К числу таких очерков принадлежит и настоящее исследование, в котором рассматривается рапсодия «Брамсиана» для баяна соло – характернейший образец композиторского стиля В. Семёнова на рубеже XXI столетия.

«Брамсиана» была сочинена В. Семеновым летом 1997 года в испанском городе Ируна (Баскония, близ границы с Францией). Решив использовать возникшую «паузу» в напряженной исполнительской и педагогической деятельности для пересмотра и обновления собственных концертных программ, В. Семенов довольно быстро написал рапсодию, посвященную памяти великого немецкого композитора Иоганнеса Брамса и приуроченную к 100-летию со дня его смерти (широко отмечавшемуся в странах Западной Европы). Как оговаривает автор «Брамсианы», юбилейная дата явилась лишь внешним поводом к созданию пьесы; подлинная же причина – давняя увлеченность брамсовской музыкой и возникающие в связи с этим оригинальные творческие идеи.

«Брамсиана» первоначально задумывалась в качестве концертной пьесы для баяна с оркестром русских народных инструментов. Именно эта версия исполнялась В. Семёновым и Национальным академическим оркестром им. Н. Осипова под руководством Н. Ка-

лина в Москве осенью 1997 года. Однако затем композитор, исходя из практических соображений, сделал новую редакцию рапсодии – для готово-выборного баяна соло. В указанном варианте пьеса получила широкую известность, ее включили в свой репертуар многие современные баянисты¹, чему способствовала и публикация, осуществлённая ростовским издательством «WM».

Характеризуя собственный замысел, В. Семенов отметил следующее: «Брамсиана» – это музыкальное приношение великому автору, который с большой любовью... работал с венгерским фольклором. Отдельные танцы сделаны Брамсом просто роскошно, на некоторые же – в особенности последние – видимо, не хватило времени. Тематический материал здесь подается без развития. Поэтому я решил взять подлинные венгерские мелодии, использованные в 20-м и 21-м Венгерских танцах, и на этой основе написал рапсодию. В среднем же разделе помещена подлинная жемчужина брамсовской лирики – самый, пожалуй, лаконичный из вальсов ор. 39 <речь идет о Вальсе *gis-moll*, ор. 39 № 2. – К. Ж., В. У.>. Еще один намек на творчество Брамса – соло для левой руки <см. упомянутый средний раздел, начиная с *Piu mosso*. – К. Ж., В. У.>: всем хорошо известна брамсовская транскрипция Чаконы Баха, выполненная именно для левой руки... Что касается стиля рапсодии, то, полагаю, он достаточно демократичен и, вместе с тем, современен, в русле большинства моих сочинений»². Размышляя по поводу наиболее плодотворных взаимоотношений сегодняшних исполнителей на народных инструментах с классическим наследием (в частности, творчеством Брамса), В. Семенов особо подчеркнул: «Искусство не стоит на месте. Брамс сочинял в определенное время и для вполне конкретных инструментов. Поэтому создание новых, оригинальных сочинений <на тематическом материале классики. – К. Ж., В. У.> я считаю более перспективным направлением, чем переложение и транскрипция. Яркий пример тому – «Кармен-сюита» Родиона Щедрина».

Процитированный авторский комментарий служит своего рода «путеводной нитью», направляющей интерпретатора к более глубокому постижению концепции «Брамсианы». Нужно заметить, что В. Семенов не стремится многогранно отобразить в своем «музыкальном приношении» облик великого мастера; рапсодия воссоздает лишь одну сторону брамсовского творчества, «обращенную к многочисленным любителям музыки» и представленную непревзойденными образцами «поэтизации бытовых жанров» – по преимуществу танцевальных [1, 127]. При этом наш современник тонко улавливает внутреннее родство между внешне контрастными друг другу «Венгерскими танцами» (с их «полной гармонией коллективного и личного, сочетанием истовой серьезности и юмора, страсти и озорства, буйства и щемящей тоски») и «Вальсами», где «общий тон светлой простодушной радости или мягкой элегической печали» дополняется «тонкой дифференциацией оттенков нежной меланхолической лирики и подчас зажигательной скерцозности» [1, 30, 127]. Указанное родство обуславливается широчайшим демократизмом пьес, в которых господствует «открытое и свободное выражение чувств, находящее немедленный отклик у слушателей»; впрочем, доступность сочетается в брамсовских шедеврах «для домашнего музицирования» с «высочайшей одухотворенностью и тонкостью отделки», поразительным «художественным совершенством» [1, 30, 127]. Отмеченные качества музыкального материала «Брамсианы» идеально соответствуют и природе современного готово-выборного баяна – инструмента, отнюдь не утратившего связи с «простонародными» истоками, но обогатившегося поистине универсальным арсеналом выразительных средств, благодаря чему «тонкость» и изысканность художественной «отделки» стали вполне достижимыми для сегодняшних композиторов, пополняющих баянный репертуар.

Заслуживает внимания и трактовка В. Семеновым жанра «Брамсианы» – *рапсодии*. Прежде всего, сопоставление нотного текста произведения с упоминавшимися «первоис-

¹ В частности, «Брамсиана» с большим успехом исполнялась Д. Соколовым – выпускником Российской академии музыки им. Гнесиных по классу В. Семенова – на Международном конкурсе в Клингентале (1997), где российский музыкант был удостоен I премии.

² Здесь и далее цитируются выдержки из письма, адресованного В. Семёновым одному из авторов настоящей статьи.

точниками» позволяет сделать вывод о заимствовании музыкального материала трех брамсовских пьес *целиком* – следовательно, в данном случае не подразумевается использование таких приемов, как цитата, коллаж, аллюзия стиля и т. п. Далее, жанр рапсодии трактуется В. Семеновым и «не по Брамсу», поскольку в известных своих сочинениях, именуемых «рапсодиями»³, немецкий композитор не прибегает к заимствованию «чужой» – авторской или фольклорной – музыки. Естественно предположить, что в рассматриваемом толковании жанра В. Семенов тяготеет к более распространенной традиции Ф. Листа, получившей воплощение в знаменитых «Венгерских рапсодиях», «Испанской рапсодии», «Румынской рапсодии», аналогичных сочинениях А. Дворжака, Э. Лало, М. Равеля, Б. Бартока, Дж. Энеску и других выдающихся композиторов второй половины XIX – XX столетий. Для данной традиции характерно понимание рапсодии как «фантазии на народные темы» либо «авторские темы с характерной национальной окраской» [2, 452]. Однако и здесь обнаруживаются несовпадения с «Брамсианой», поскольку В. Семенов, во-первых, заимствует не просто «народные темы», но соответствующий материал в ярко индивидуальной авторской обработке, а во-вторых, обращается к музыке явно не фольклорного происхождения (Вальс ор. 39 № 2), что выглядит заведомо неприемлемым для листовской традиции. Учитывая сказанное, можно сопоставить «Брамсиану» с «рапсодиями на стиль» Дж. Гершвина или «Рапсодией на тему Паганини» С. Рахманинова – «фантазией» на первоисточник авторского происхождения, но и по отношению к названным сочинениям приходится констатировать множество отличий от рапсодии В. Семенова.

Более того, даже самая общая характеристика рассматриваемого жанра («произведение в форме свободно «люющегося» и не скованного какими-либо рамками высказывания» – см. [2, 452]) применима к «Брамсиане» лишь отчасти. Композиция рапсодии отличается продуманностью и уравновешенностью, логической взаимосвязанностью разделов. И хотя авторское определение: «рапсодия в трех частях» – не является «строго» научным (применяемая здесь контрастно-составная форма еще принадлежит к «пограничной» области между одночастными и циклическими формами), все же показательно стремление В. Семенова акцентировать именно циклические черты в рассматриваемом произведении. Это стремление прослеживается на различных уровнях композиции. Примечательна *тональная замкнутость «Брамсианы»*:

Разделы	I			II	III	
	Largo	Vivace	Sostenuto	Andante	Vivo	Presto
Тональности	e	E	e	gis	e	E

Как известно, в «Венгерских рапсодиях» Листа нередко встречаются «свободные» сопоставления тональностей (вплоть до отсутствия в некоторых пьесах единого «тонального центра»), благодаря которым непринужденная свобода импровизационного развертывания музыкального материала приобретает особый размах. Тем больший интерес вызывает построение *Sostenuto* из I раздела «Брамсианы», где ладовые «мерцания» мажоро-минора, с одной стороны, «подводят итог» ярко выраженному контрасту *Largo* и *Vivace*, а с другой стороны, подготавливают переход (при помощи «мажорной» терции e-gis) к тональности *Andante* – gis-moll. В свою очередь, завершающее построение «вальсового» раздела не случайно «истаивает» на мелодическом обороте, связанном с отклонением в H-dur – доминанту главной тональности e-moll. И хотя В. Семенов не транспонирует выбранные «первоисточники», сохраняя брамсовскую тональную «окраску», столь тщательная подготовка переходов e – gis – e на гранях разделов свидетельствует об особом внимании композитора к построению «рапсодической» формы.

Следует указать и на другие особенности «Брамсианы»: примерную «уравновешенность» по масштабам крайних разделов (соответственно 135 и 126 тактов в размере 2/4); присутствие в них родственного тематического материала (см. *Poco meno mosso* I раздела

³ Среди них – три пьесы для фортепиано (ор. 79 № 1 и 2, ор. 119 № 4), а также приближающаяся к кантате Рапсодия для альта (контральто), мужского хора и симфонического оркестра ор. 53.

и 8-тактовый фрагмент, предшествующий Presto, в III разделе); стремление к «репризности» (см. Poco meno mosso I раздела и Piu lento II-го), внутренней завершенности каждой из «частей» рапсодии; сочетание темповых контрастов с общим возрастанием скорости на протяжении «Брамсианы» (Sostenuto – Andante – Vivo – Presto). Все это придает рассматриваемому произведению подлинную брамсовскую «классичность», столь явственно выраженную в сочинениях упомянутого жанра, которые принадлежат перу великого немецкого мастера.

Отдельного разъяснения заслуживает несколько обескураживающая фраза В. Семенова по поводу «Чаконь» И. С. Баха. Чем вызвана целенаправленная «отсылка» к упомянутой обработке Брамса, да еще в сочинении безусловно «демократического» характера? Поскольку автор «Брамсианы» предпочел уклониться от ответа на данный вопрос, допустимо высказать собственное предположение о роли «двойной цитаты». Во-первых, жанры вальса, чаконь, рапсодии удивительным образом взаимосвязаны в творчестве Брамса, на что обращают внимание исследователи. К примеру, Е. Царева пишет о Рапсодии для альты следующее: «Тема заключительной «молитвы» <на слова «Ist auf deinem Psalter» и далее. – К. Ж., В. У.> по своему интонационному хоральному складу близка теме финала Немецкого реквиема; ее-то Брамс и положил потом в основу чаконь, завершившей «Новые вальсы любви». <...> Так смыкаются земное и возвышенное в брамсовской музыке. Если еще вспомнить, что вальсы ор. 39 Брамс написал в период интенсивной работы над Немецким реквиемом, то получится любопытный «цикл»: вальсы ор. 39 – Немецкий реквием – вальсы ор. 52 – рапсодия – вальсы ор. 65». Кроме того, за обработкой баховской «Чаконь» вскоре «...последовали оригинальные фортепианные пьесы», в том числе рапсодии ор. 79 [1, 162–163, 215]. Вот почему введение соответствующих «намёков» в музыкальную ткань Вальса из ор. 39 выглядит достаточно мотивированным для знатоков брамсовского творчества.

Во-вторых, обрабатывая заимствованный музыкальный материал, В. Семенов не мог не задаваться вопросом: а каковы были на этот счет воззрения самого Брамса? Как он поступал в подобных случаях, имея дело не с фольклорными напевами, но с «чужой» музыкой, да еще столь широко известной? Е. Царевой приводится интересный фрагмент из письма Брамса, адресованного Кларе Шуман: «Если подле тебя нет величайшего скрипача, то, пожалуй, самое большое наслаждение просто прослушать ее <«Чакону» Баха. – К. Ж., В. У.> внутренним слухом. Но эта пьеса вынуждает самыми разными способами заниматься ею. И ведь не всегда есть охота слушать музыку просто в воздухе. <...> пробуешь подступиться к ней то так, то эдак. Но к чему бы я ни обращался, к оркестру или фортепиано, – удовольствие всегда оказывается испорченным. Только прибегая к одному способу, я, как мне кажется, испытываю пусть намного меньшее, но сходное и совершенно истинное наслаждение – когда играю пьесу одной левой рукой! <...> Та же сложность, вид техники, арпеджирование – все сходится воедино, чтобы я почувствовал себя – скрипачом!» [1, 214–215].

Здесь Брамсом сформулированы важнейшие принципы его собственного «диалога» с баховским «первоисточником»: сопоставимость эмоционального воздействия на исполнителя и слушателя, оказываемого новой инструментальной версией, с оригиналом; воссоздание «всего» богатства музыкальной ткани, исполнительских приемов и эффектов, задуманного автором; стремление компенсировать неизбежные потери при помощи дополнительно привлекаемых выразительных средств. Можно с уверенностью сказать, что перечисленные принципы органически близки В. Семенову, привносящему в свою «Брамсиану» жанровые черты обработки и транскрипции, а потому «напоминание» об аналогичных опытах Брамса выглядит вполне уместным.

Сравнительный анализ рассматриваемой рапсодии и вышеперечисленных брамсовских пьес, которые положены в ее основу, представляется важным звеном на пути вызревания исполнительской интерпретации. Так, при соотнесении Венгерского танца № 20 с начальным Largo – Vivace – Sostenuto «Брамсианы» обнаруживается последовательное

укрупнение масштабов пьесы: В. Семенов заостряет темповые контрасты (у Брамса крайние разделы исполняются *Allegretto*), придает фактурному изложению нарядность, порой даже пышность, насыщая аккомпанемент выразительными подголосками, мелодизируя линию баса, используя «оркестральные» эффекты и разнообразные приемы из виртуозного арсенала баяниста – пассажную технику, двойные ноты, ломанные аккорды в различных комбинациях, *glissandi*, тремолирование и т. п.

The image shows two musical staves. The top staff is in 2/4 time, marked *Allegretto espressivo* and *mp*. It features a melody with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The bottom staff is in 2/4 time, marked *Largo cantabile* and *f*. It features a bass line with chords and single notes, some with slurs and accents. There are also some markings like 'V', 'Г', and 'tr' above the staff, and 'S.B.' in a box below the staff.

Подобный размах в сочетании с гибкими темповыми сдвигами (*molto sostenuto*, *accelerando*, *Tempo ad libitum*), напоминает скорее «Венгерские рапсодии» Листа, нежели «Венгерские танцы» Брамса, подходившего к фольклору с принципиально других позиций. Не случайно и протяженность «первоисточника» возрастает у В. Семенова практически вдвое (135 тактов против 74), по преимуществу из-за *Vivace* (пять варьированных проведений темы вместо двух) и *Sostenuto*, где брамсовская точная реприза заменена «синтезирующей» (тематической и ладотональной) репризой, которая выполняет одновременно и функцию связки между упомянутым *Sostenuto* и *Andante*. Для «присочиненного» музыкального материала характерно заметное усложнение гармонической «канвы», предписываемой Брамсом, благодаря чему звуковой «облик» аккордовых последований явственно сближается с современностью.

Казалось бы, во многом аналогичная направленность должна быть присуща заключительному *Vivo – Presto* (с учетом процитированной «критики» в адрес создателя «Венгерских танцев»). Между тем, при сравнении с «первоисточником» здесь обнаруживается гораздо больше родственных черт в области фактурного изложения, гармонической «пульсации», даже структурной логики. В частности, *Vivo* у В. Семенова довольно строго следует «оригиналу» – *Vivace* Брамса, да и отличия *Presto* от соответствующего *Piu presto* обуславливаются прежде всего протяженностью «обрамляющего» материала: современный автор дополнительно вводит четырехтактовое вступление и расширяет код (26 тактов вместо 17), на долю же «развивающих» элементов приходятся лишь две дополнительных вариации (по 8 тактов каждая) с преобладающей ролью темброво-регистрового и артикуляционно-штрихового варьирования. Неудивительно, что протяженность *Vivo – Presto* превышает масштабы брамсовского Танца № 21 только на 29 тактов (примерно на 1/4 – 126 тактов против 97), тогда как общая архитектура сравниваемого музыкального материала оказывается практически идентичной.

Отмеченное обстоятельство побуждает нас вновь вернуться к процитированным словам В. Семенова по поводу «отсутствия развития» в некоторых, особенно последних, «Венгерских танцах» Брамса. Опираясь на соответствующие нотные тексты, можно с легкостью опровергнуть данное утверждение: Танец № 20 (73 такта) является далеко не самым лаконичным, поскольку в 7-й пьесе сборника насчитывается 55 тактов, а в 11-й – 66 (с учетом точных повторений, обозначенных репризами)⁴. Естественно, указанные пьесы нельзя причислять к образцам позднего брамсовского стиля, сетуя при этом на «нехватку» времени у композитора для надлежащего «развития» фольклорных напевов. По-видимому, здесь нужно говорить о другом – об усиливавшемся с годами тяготении немецкого мастера к первозданной красоте народного творчества (без чьих бы то ни было «исправлений» и «украшательств»), тяготении, отнюдь не тождественном концертно-виртуозным устремлениям автора «Брамсианы».

Степень «вмешательства» В. Семенова в заимствованный музыкальный материал напрямую зависит от функциональной значимости того или иного раздела подразумеваемого «цикла». Поскольку в первых частях сонат или родственных им циклических произведений (нередко эти части, как известно, пишутся в форме сонатного *allegro*) и масштабность высказывания, и внутренняя контрастность образов, и интенсивность композиционного развития традиционно велики, Венгерский танец № 20 подвергается достаточно существенной переработке (о ней шла речь выше). Напротив, финалам подобных циклов обычно присуще большая монолитность, компактность и простота изложения, подчеркивание «завершающих» приёмов, что целенаправленно воплощается в рассматриваемой трактовке 21-го Венгерского танца (вплоть до упорного акцентирования тонического органного пункта в течение 21 (!) такта *Presto*), с её очевидной близостью к «первоисточнику».

Авторские принципы «диалога» с музыкальными текстами Брамса особенно наглядно прослеживаются в *Andante* – «лирическом центре» произведения. Разумеется, стремление соблюсти «циклические» пропорции побуждает В. Семенова значительно расширить используемый «оригинал» – один из «самых лаконичных» эпизодов названного ор. 39. Однако отмеченное расширение (86 тактов против 32) сопровождается весьма «деликатным» варьированием: видоизменяется фактурное изложение аккомпанемента, «осторожно» ускоряется и замедляется темп (*Piu mosso* – *piu lento*), в соответствии с громкостно-динамическим нарастанием и спадом (*p* – *piu f* – *mp*) вводятся новая регистровка и сопутствующие «оркестральные» ремарки (*con sordina*, *senza sordina*, *poco vibrato*, *quasi cello*). В данном случае представляется уместным говорить не столько о полномасштабном «раз-

⁴ Напомним, что Танец № 11 (наряду с 14-м и 16-м) принадлежит к числу авторских композиций Брамса! К. Гейрингер вообще полагает, что вторая и третья тетради «...более совершенны по мастерству, более одухотворены и, благодаря этому, в них больше чувствуется Брамс, чем венгерский колорит» [3, 232].

витии», сколько о продлении удивительного звукового образа – «чудного мгновения» неповторимой красоты⁵.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked with a piano dynamic (*p*) and the instruction *dolce*. The second system is marked *Andante* and also *p dolce*. Below the second system, there is a box containing the text "B. B. con sordina". The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and articulation marks.

Итак, «Брамсиана» В. Семенова являет собой интересный образец композиторского сотворчества, опирающийся на оригинальный замысел и, благодаря этому, синтезирующий характерные черты различных жанров – рапсодии (во всем многообразии ее трактовок), фантазии, вариаций на заимствованную тему, обработки и транскрипции. Перечисленные концептуальные особенности определяют специфику интерпретаторского подхода к данному произведению, о чем будет сказано ниже.

Приступая к разучиванию «Брамсианы» и выстраиванию индивидуальной «звуковой концепции» упомянутого сочинения, следует уделить должное внимание взаимообусловленным аспектам будущего исполнения:

– фольклорной основе рапсодии, теснейшим образом связанной с демократическими, бытовыми жанровыми истоками и воссоздающей живописные картины массового праздника (включая эпизоды виртуозных народно-инструментальных импровизаций, трогательных «любовных сцен», зажигательных плясок и т. д.);

– композиционной структуре «Брамсианы», своеобразно преломляющей закономерности циклических форм и востребующей продуманного соподчинения контрастных разделов, музыкальных тем, ладотональных «красок» и др.;

– стилистической «многоплановости» фактурного изложения, «аккумулирующего» разнообразные приемы сольного и ансамблевого исполнительства, тонко претворяемые черты «оркестральности» и новейшие достижения баянного искусства, листовскую «пышность» и брамсовскую «компактность» вариационного «расцветивания» тематического материала.

Именно поэтому представляется уместным порекомендовать баянисту до начала репетиционной работы над «Брамсианой» ознакомиться с оркестровыми и сольными инструментальными версиями «Венгерских танцев», «Вальсов» Брамса, «Венгерских рапсодий» Листа в интерпретациях выдающихся музыкантов современности (дирижеров, пианистов, скрипачей и др.), что позволит молодому исполнителю обогатить собственный «арсенал» выразительных средств, проникнуться образно-эмоциональным богатством этой музыки и по достоинству оценить мастерство композиторов, возвышающих фольклорно-бытовые напевы, интонации, жанры в целом до уровня шедевров мировой классики.

Стремление В. Семенова мобилизовать для воплощения оригинального замысла многогранный потенциал современного готово-выборного баяна прослеживается в каждом разделе «Брамсианы». Так, *Largo cantabile* воссоздает характерные особенности звучания

⁵ В. Семенов недаром ссылается на предположения ряда исследователей по поводу связи Вальса *gis-moll* с брамсовскими воспоминаниями о «мечте» молодости – Кларе Шуман.

струнной группы симфонического оркестра. Приметы народно-инструментального музицирования (импровизационная манера исполнения с неоднократно вводимыми каденциями; обилие мелизматических украшений – форшлагов, трелей, выписанных нотами группетто; тремолирующие тембровые эффекты в сопровождающих голосах) дополняются здесь полифонизированным изложением, где отчетливо заметны три взаимосвязанных тематических пласта – мелодия (условные «первые скрипки»), насыщенная подголосками гармоническая середина («вторые скрипки и альты») и развитый бас («виолончели и контрабасы»). Трудности исполнителя усугубляются довольно редким в практике совмещением громкостно-динамического нюанса *f* и штриха *legato*. Баянисту необходимо добиваться протяженности, распевности мелодических линий при сохранении их известной самостоятельности в рамках многоголосного целого. Можно предложить молодому музыканту – интерпретатору «Брамсианы» – следующее сочетание исполнительских приемов: мягкое «погружение» руки в клавиатуру при одновременной детализации движений меха (как «укрупненных» – фразировочных, так и чутких реакций-«откликов» на каждый взятый аккорд, созвучие, отдельный тон и т. д.). При этом, учитывая местоположение *Largo* в «Брамсиане», желательно избегать чрезмерного накала внешних эмоциональных проявлений, сохраняя определенную сдержанность в сочетании с внутренней экспрессивностью интонирования тематических элементов.

Разучивая своеобразную «каденцию» – *Molto sostenuto*, где автор предписывает вдвое замедлить темп ($\pm = \otimes$), баянист должен, с одной стороны, добиваться естественности переходов от одного импровизационного построения к другому (подобно «инструментально-речевому» высказыванию, где образцом также является скрипка), и уделять надлежащее внимание «мысленной» артикуляции пассажей, а с другой – не забывать о целенаправленности развития, что позволит избежать композиционной «рыхлости» и снижения слушательского интереса. Более «прозрачное» фактурное изложение свидетельствует о намерении В. Семенова подчеркнуть лирическую природу этой грани музыкального образа *Largo*; конкретизируя возникающее соотношение, можно говорить о широкой «мужской поступи» начальных тактов «Брамсианы» и грациозной, изысканной «женской» пластике *Molto sostenuto*.

Отсюда проистекает и функциональная разнонаправленность связующих пассажей. Первый из них (т. 16) исполняется без особого подчеркивания начального звука – сильной доли такта – и характеризуется мягкостью звуковедения, распевностью интонаций, отсутствием «восходящего» нагнетания громкости. Заключительный пассаж (с ремаркой *crescendo e accelerando*) обозначает постепенное возвращение к предшествующей эмоционально-образной сфере; плотность туше, при сохранении певучести интонирования, здесь возрастает, а благодаря менее глубокому «погружению» левой руки в клавиатуру воздушный поток направляется баянистом к голосам высокой части диапазона. В отличие от упомянутых переходов (*Largo cantabile* – *Molto sostenuto* – *Tempo ad libitum*), подготавливаемых и в известной мере смягчаемых исполнителем, членение формы в тт. 28–29 выявляется достаточно отчетливо.

Тема *Vivace* после ферматы на диссонирующем аккорде возникает неожиданно, создавая очень яркий контраст своей импульсивностью, полетностью, прихотливой акцентуацией и ритмической остротой. Жанровая специфика *Vivace* востребует устойчивой «танцевальной» пульсации – с регулярными («квадратными») синтаксическими членениями, опорной ролью первых тактовых долей, стабильным темпом (без существенныхagogических отклонений). При этом артикуляционный «профиль» мелодии выписан здесь «по-скрипичному» тщательно: пунктированная ритмика сочетается с «внезапными» синкопами, форшлагами, «смещениями» лиг, различными комбинациями *legato* и *staccato*, благодаря чему тематическое развертывание приобретает характер увлекательной игры. Возможное соотнесение авторских указаний со «скрипичным соло» предполагает кропотливую работу исполнителя в медленном и среднем темпе, способствующую максимально точному воспроизведению на эстраде каждой детали – штриха, нюанса, акцента. Особой

оговорки заслуживает звуковое воплощение форшлаггов, в процессе которого необходимо «поддерживать» мехом как само украшение, так и последующую ноту.

Композиционный план *Vivace* основывается на многообразном варьировании заимствованной темы (тт. 29–40): тембово-регистровом, фактурном, интонационном и, наконец, – ладотональном. Так, в первой вариации (тт. 41–52) возникает контраст между стремительно «кружащейся» мелодией (она звучит теперь на октаву выше) и мерными «шагами» аккомпанемента. Интересно отметить, что сопоставление «подвижности» и «монотонности» в данной вариации обнаруживается и на тембровом уровне: непрерывно «видоизменяющаяся» мелодия оказывается, вместе с тем, фонически ясной и определенной, а «застывшее», подобно органному пункту, сопровождение воспринимается слухом как «пульсирующая» звуковая ткань – благодаря приему *tremolo* в левой руке, «подхватываемому» правой.

Во второй вариации (тт. 53–64) ведущая роль принадлежит имитационно-полифоническому развитию танцевальной темы. При этом «инициатором» упомянутого развития является партия левой руки, а правая вступает тактом позже, свободно имитируя басовый голос. Поскольку тип изложения здесь меняется (гомофонно-гармонический склад уступает место имитационно-полифоническому), баянисту необходимо добиваться «зримой» рельефности возникающих «перекличек» между партиями, – как будто в воображаемой пляске вслед за ведущей парой поочередно устремляются остальные. С другой стороны, звуковысотная «неточность» ответных «реплик» в условиях контрапунктической ткани вовсе не освобождает исполнителя от решения первоочередной – артикуляционной – задачи: предельно точного совпадения фразировочных лиг, штрихов, характера интонирования в имитирующих голосах (не случайно слово *imitatio* в буквальном переводе с латыни означает «подражание»).

Полифоническая логика главенствует и в третьей вариации (тт. 65–74). Увлекательная имитационная «игра» сменяется контрастным соотношением самостоятельных партий; используются здесь и приемы обратимого контрапункта – начальный мотив темы проводится в обращении (данный вариант будет активно развиваться позднее). Возрастающая интенсивность варьирования: одновременное вступление голосов вместо последовательного – способствует масштабному сжатию рассматриваемой вариации (10 тактов при «нормативных» 12). Отсюда проистекают задачи интерпретатора, призванного выявить контрастно-полифоническую сопряженность партий левой и правой рук, внутренний динамизм тематического развертывания; не случайно последнее приобретает в заключительной, четвертой вариации «разработочные» черты (см. тт. 75–90). Речь идет о ладотональном варьировании, «расшатывающем» прежний устой – E-dur – и подготавливающим возвращение первоначальной тональности e-moll. Баянисту надлежит, с одной стороны, последовательно выстроить образно-эмоциональное нагнетание вплоть до кульминации, совпадающей с репризой первого раздела – *Sostenuto*. Другая особенность названной вариации обуславливается воссозданием характерной атмосферы неустойчивости, «растерянных блужданий» в поисках желанной «опоры». Исполнителю необходимо обратить особое внимание на обостренную интонационную выразительность хроматических оборотов в партии левой руки, а также на постепенный переход от *legato* к *non legato*, позволяющий не только мобилизовать громкостно-динамические ресурсы по мере общего нарастания, но и проявить самостоятельность в артикуляционно-синтаксическом членении басовой линии. Итоговое замедление (*poco ritenuto* в т. 90) желательно «удержать» в намеченных автором пределах, не поддаваясь соблазну «расширить» предыктовую зону путем присоединения к ней одного-двух предшествующих тактов.

Кульминационная «зона», о которой шла речь выше, представляет собой – судя по ремаркам, имеющимся в нотном тексте, – сравнительно протяженный эпизод (тт. 91–104). Динамический спад осуществляется композитором последовательно и неспешно (здесь напрашивается параллель с длительным нагнетанием, подготавливающим появление темы *Largo*). В тт. 91–98 предписанное *forte* подкрепляется аккордовым «зачином», акцентами «маркированного» типа, виртуозными пассажами, охватывающими более чем три октавы; затем наблюдаются постепенное «свертывание» фактурного пространства, уход в сумрач-

ный низкий регистр, утверждается преимущественно «легатное» звуковедение. И лишь начиная с такта 105 перечисленные изменения дополняются понижением уровня громкости (*poco a poco calando e diminuendo*). Таким образом, автором предусматривается возможность решения соответствующей драматургической и композиционной задачи при помощи различных выразительных средств, – это благоприятствует множественности исполнительских трактовок указанного эпизода.

Выше уже говорилось, что реприза первого раздела характеризуется подчеркнуто *синтезирующей* направленностью. В исполнительском аспекте упомянутый принцип синтеза реализуется на нескольких уровнях художественного целого. Прежде всего, новый темп *Sostenuto*, судя по метрономической его «расшифровке», тяготеет к «равноудаленности» от *Largo cantabile* и *Vivace*. Далее, тематический материал репризы включает в себя и начальную тему «Брамсианы», и ряд наиболее ярких мотивов и интонаций *Vivace*. Фактурное изложение в *Sostenuto* основывается на взаимодействии имитационных (см. поочередное проведение начальной фразы в партиях правой и левой рук – тт. 91–98), контрастно-полифонических и гомофонно-гармонических приемов: на первый взгляд, мелодический голос в басовом регистре соединен с обычным арпеджированным аккомпанементом, однако последний – благодаря элементам скрытой полифонии – приобретает самостоятельное значение. А выдержанное остигатное сопровождение (тт. 102–114) с функциональной точки зрения может быть уподоблено тремолирующим органным пунктам *Vivace*. Наконец, ярким воплощением «двойственности» является гармоническая организация упомянутых 13 тактов. Политональное сочетание *e-moll* (бас) и *c-moll* (аккомпанемент) чередуется здесь с тонико-доминантовым «полиаккордом» основной тональности, подчеркивая звуковую «отграниченность» партий левой и правой рук. Кроме того, подобным способом «расшатывается» главный устой первого раздела – тоника *E* – и подготавливается модуляционный переход в *gis-moll*; так выстраивается красочная «большетерцовая цепочка» тональностей: *c-moll* > *e-moll* > *gis-moll*. Отмечаемые детали выглядят совсем не второстепенными, если учесть композиционную роль *Sostenuto* – синтезирующего «итога» первого раздела и, вместе с тем, связующего звена между названным разделом и *Andante*.

Исходя из вышесказанного, определяется и комплекс исполнительских проблем, возникающих перед баянистом в процессе разучивания *Sostenuto*. Музыкант должен проникнуться главенствующей здесь «полифонической» идеей и воплотить ее в системе контрастов (интонационно-тематических, фактурных, тонально-гармонических, артикуляционно-штриховых, темброво-регистровых), придающих репризе первого раздела значительное эмоциональное напряжение – поначалу внешнее, затем внутреннее. Поэтому ни общее громкостно-динамическое «затухание», ни постепенное замедление темпа (*Poco meno mosso* – *Lento*) не могут служить аргументами в пользу умиротворенного, несколько расслабленного «доигрывания» тт. 115–135, поскольку данный эпизод предстанет слушателю чем-то «необязательным», лишь «утяжеляющим» репризу в целом. Напротив, при надлежащей слуховой активности интерпретатор сумеет уловить в *Poco meno mosso* своеобразные «ростки» тематического «единения», рождающего то *новое качество*, которое и позволяет говорить о синтезирующей роли *Sostenuto*.

Непосредственный переход к *Andante* (тт. 132–135) также нуждается в продуманном исполнительском воплощении. Сразу отметим, что предшествующее «ступенчатое» замедление избавляет баяниста от необходимости добавлять «от себя» завершающее *ritenuto* – здесь желательно сохранить выверенную пульсацию до конца. Кроме того, заключительный такт с фермой необходимо «высчитать», основываясь на обычном в подобных случаях «удвоении» (четыре четверти вместо двух). Немаловажную роль играет и «предслышание» будущего темпа, для чего следует воспользоваться «подсказкой» метронома: жанровая специфика *Andante* и его лирическая наполненность обуславливают особое значение темпового фактора. Далее, имеет смысл оговорить один из моментов исполнения, связанный с различиями в конструкции современных баянов, – подразумеваются предписанное автором отключение басовых звуков в тт. 132–135 и ремарка *con sordina*, распро-

страняющаяся на *Andante* и *Piu mosso*. Поскольку далеко не все инструменты сегодня оснащены специальными механизмами отключения басовых голосов и прикрытия отверстий в левом полукорпусе, от интерпретатора «Брамсианы» требуется владение «компенсаторными» исполнительскими навыками, позволяющими воссоздать (в определенной степени) необходимый звуковой эффект. Речь идет, прежде всего, о неполном (неглубоком) нажатии клавиш: басов – в тт. 132–135, правой клавиатуры – в *Andante* и *Piu mosso* (где басовые звуки должны немного задерживаться, с постепенным освобождением – своего рода «мануальной педалью»). Благодаря этому лирический раздел рапсодии приобретает утонченную «камерность», задушевную доверительность, побуждая баянистов к многогранным образно-эмоциональным толкованиям *Andante* – от далекого, почти нереального «воспоминания о любви» до вполне земного, хотя и застенчивого, признания в возникшем чувстве.

Композиционное строение второго раздела «Брамсианы» отличается предельной ясностью: *Andante*, *Piu mosso* и *Piu lento* соотносятся друг с другом как тема и две вариации, складываясь в подобие трехчастной репризной формы. При этом изменения, вносимые в мелодию брамсовского Вальса, минимальны; они сводятся к осторожной «корректировке» фразировочных лиг (в *Piu mosso*), различной тембровой и регистровой окраске (*con sordina – senza sordina, poco vibrato, quasi cello*), громкостно-динамической нюансировке. Более существенному развитию в этих «сопрано-остинатных» вариациях подвергается партия левой руки. Начальный четырехтакт, с отсутствующей третьей долей и «облегченной» второй, исполняется особенно легко, воздушно, трепетно. Далее звучность несколько уплотняется благодаря выдержанным басам и «полновесной» пульсации, но штрих *staccato* позволяет ограничить масштабы указанного нарастания. Такты 154–169 характеризуются скрытым эмоциональным нагнетанием: возникающие здесь аккорды (свободные реминисценции из «Чаконны» Баха – Брамса) сопоставлены с «традиционным» вальсовым аккомпанементом. Так усиливающаяся взволнованность и душевные порывы сами собой «сходят на нет» в атмосфере этикетной учтивости и предупредительной любезности. Именно поэтому длительные нарастания громкости все же не приводят к *forte*, сменяясь неизбежным *diminuendo*, *Piu mosso* «уравновешивается» последующим замедлением, а «распевные» фразы широкого дыхания, поддерживаемые «мануальной педалью» особенно «деликатного» аккомпанеента (тт. 169–186), – возвращением первоначальных интонаций-«вздохов» и «одиноким» звучанием резюмирующего *quasi cello* («виолончельный» тембр здесь явно уподобляется человеческому голосу).

Важно отметить, что отсутствие во втором разделе агогических ремарок (за исключением *ad libitum* и *rallentando* в тт. 186–201) не означает безоговорочно ровной, «метричной» игры; однако любое отклонение от пульсации, заданной в партии левой руки, должно корректироваться логикой развития, художественной целесообразностью и индивидуальным вкусом интерпретатора. Изысканным «полутонам», доминирующим в *Andante*, прямо противопоставлены и «демонстративные» проявления чувств, и – тем более – нарочитая манерность, чреватая многочисленными исполнительскими «преувеличениями». Попутно следует упомянуть о специфическом приёме *poco vibrato*, осуществляемом здесь правой рукой: мягкие толчки в соответствующий полукорпус баяна (желательно – в крышку правой механики) сопровождаются необходимыми ускорениями и замедлениями на звуках большой длительности.

Вихревой танцевальный «финал» рапсодии отличается виртуозным размахом, изобретательным комбинированием различных исполнительских приемов. Здесь, как и в первом разделе, представляются вполне уместными «оркестральные» сравнения: контрасты наподобие *solo – tutti* подчеркиваются автором громкостно-динамическими (*f – p*) и фактурными средствами («уплотнение – разрежение»), а также при помощи перехода с «готовых» басов на выборную клавиатуру. Помимо гибкого и естественного соподчинения разнообразных выразительных средств (что, естественно, достигается вдумчивой и кропотливой работой в медленном и среднем темпах), баянисту следует уделить особое внимание метроритмиче-

ской сфере, поскольку регулярная пульсация двухдольного метра сочетается с «импровизационной» ритмикой: стремительным чередованием дуолей и триолей, «притопывающими» акцентами на слабых долях такта, синкопами и т. д. Очевидно, что надлежащий эффект концертного исполнения *Vivo – Presto* может быть достигнут лишь в том случае, если интерпретатор сумеет органично «соединить» метр и ритм, воссоздав ощущение живой танцевальной стихии в строго очерченных «рамках».

Упомянутые «рамки» могут, кстати, содействовать «сцеплению» в композиционном плане самостоятельных эпизодов, смена которых определяется «нестрогой» рапсодической логикой. Заслуживают внимания и громкостно-динамические ремарки, в частности, *sf* и *sp*, нередко трактуемые малоопытными баянистами как «внезапное forte и внезапное piano» (то есть по аналогии). Если применительно к *sp* данное толкование является правильным, то *sf* подразумевает иное прочтение – чаще всего композиторы обозначают им сравнительно сильный *громкостный акцент*, коль скоро традиционная «вилочка» представляется «недостаточно яркой» или же возникает потребность в дифференциации применяемых акцентов. Аналогичным образом поступает и В. Семенов: достаточно сравнить фрагменты «финального» раздела, где употребляется *sf* (см. тт. 205, 209, 213, 217 и т. д.), после чего «акцентирующая» функция этого обозначения обнаруживается со всей очевидностью.

Немалые технические трудности при исполнительском воплощении третьего раздела «Брамсианы» обуславливаются многочисленными сменами «готовых» басов и выборной клавиатуры в партии левой руки. Оптимальный способ преодоления указанных трудностей заключается в безукоризненном знании баянистом (не только на уровне мысленных представлений, но и в сфере мышечных ощущений) взаимной соотнесенности двух «версий» левой клавиатуры, благодаря чему каждый палец левой руки будет «предощущать» два звуковых «варианта», соответствующих данной клавише. Кроме того, резкие «столкновения» контрастирующих друг другу фактурных рисунков предопределяют особое значение специфических навыков мышечной координации, прежде всего при соединении пальцевой и кистевой техники с «меховыми» приемами и эффектами, где востребуется надлежащая реактивность исполнительских действий.

В драматургическом и композиционном плане третий раздел «Брамсианы» не содержит сколько-нибудь существенных трудностей. Однако предположение о том, что красочная, эффектная, зажигательная музыка «финала» чуждается продуманных, взвешенных решений, позволяющих выстроить «исполнительскую перспективу» *Vivo – Presto*, безусловно ошибочно: «интуитивная» трактовка этого раздела может свести на нет «циклический» замысел автора, лишив масштабное произведение свойственной ему соразмерности, «классичности» формы. Вероятно, исполнителю следует учесть функциональные различия между «собственно финалом» (*Vivo*) и «закрывающей» рапсодию кодой (*Presto*). Драматургическая весомость «финала» нуждается в подобающем «акцентировании» – речь идет прежде всего о должном размахе кульминационных зон, соотносимых друг с другом. Первоначальная масштабность и яркость тематического «зачина» в *Vivo* сменяется сравнительно протяженным и «негромким» развертыванием жанрово-характерных образов – развертыванием, в котором прослеживается постепенное нарастание «внутренней энергии».

Итогом указанного нарастания становится мощная кульминация на грани *Vivo* и *Presto* – *единственный* эпизод *fortissimo* во всем «финале» (тт. 258–265). Значимость этой кульминации подтверждается и последующим спадом в начале *Presto*, и длительным выдерживанием здесь «умеренно громкой» звучности. Лишь в аккордовом эпизоде (тт. 302–319) достигается уровень *forte*, и благодаря выписанному «расширению» (стремительный «бег» шестнадцатых сменяется восьмыми – триолями и дуолями), «нетанцевальной» ритмике, фактурной плотности и постепенному охвату значительного диапазона упомянутая «громкостная вершина» может рассматриваться как «малая» кульминация. Придавая необходимую целенаправленность композиционному развитию в заключительном разделе

«Брамсианы», исполнитель достигнет подлинной цельности и художественной убедительности в интерпретации этого оригинального сочинения, что, вне всякого сомнения, найдет благодарный отклик у слушателей.

В настоящей работе были кратко рассмотрены некоторые перспективы исполнительского анализа применительно к современному творчеству талантливого отечественного композитора и баяниста-виртуоза В. Семенова. Хочется надеяться, что изложенные на этих страницах наблюдения и выводы окажутся полезными для молодых музыкантов, а исследователей побудят к более заинтересованному и интенсивному «диалогу» с произведениями замечательного мастера.

Литература

1. Царева Е. Иоганнес Брамс: Монография. М., 1986.
2. <Без подписи>. Рапсодия // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
3. Гейрингер К. Иоганнес Брамс. М., 1965.