

В. В. БЫЧКОВ

АНАТОЛИЙ ПОЛЕТАЕВ

И РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ОРКЕСТР

БОЯН



ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ
MUSIC
PLANET



- Б 95 Бычков В. В.** Анатолий Полетаев и Русский народный оркестр «Боян» : монография / В. В. Бычков. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2024. — 224 с. : ил. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-50088-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-3382-1 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-507-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

В монографии прослеживается жизненный и творческий путь одного из известных музыкантов-баянистов России, народного артиста СССР и России, профессора Московского государственного университета культуры, основателя и главного режиссера Государственного академического Русского концертного оркестра «Боян», вице-президента Международной славянской академии А. И. Полетаева (род. 1936), анализируется его исполнительский стиль музыканта-солиста на общем музыкально-историческом фоне. Особое внимание уделяется его дирижерскому творчеству. Оценивается вклад А. И. Полетаева в развитие отечественной музыкальной культуры.

УДК 78.071.2
ББК 85.313(2)

- Б 95 Bychkov V. V.** Anatoly Poletaev and Russian Folk Orchestra “Boyan” : monograph / V. V. Bychkov. — 3rd edition, ster. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2024. — 224 p. : ill. — Text : direct.

The monograph traces the life and career of one of the famous bayan performers of Russia, People’s Artist of the USSR and Russia, professor of Moscow State University of Culture, founder and chief director of the State Academic Russian Concert Orchestra “Boyan”, Vice President of the International Slavic Academy A. I. Poletaev (born 1936), analyzes his performing style as a musician-soloist on a general musical and historical background. A particular attention is paid to his conducting work. The contribution of A. I. Poletaev to the development of domestic musical culture is estimated.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Смирнов Б. Ф. — доктор искусствоведения, профессор
Челябинского государственного института культуры;
Ворон Б. С. — профессор, заслуженный артист России,
заслуженный деятель Московского музыкального общества.

Обложка

А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2024
© В. В. Бычков, 2024
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава I. Жизненный путь Анатолия Полетаева	5
Глава II. Творчество А. И. Полетаева и традиции отечественного баянного искусства (проблемы интерпретации)	15
Глава III. Генезис системы пятипальцевой аппли- катуры на баяне А. И. Полетаева, ее жиз- ненность в исполнительской практике и значение в теории исполнительства	75
Глава IV. Народный оркестр «Боян» и проблемы жанра	105
§ 1. А. И. Полетаев и ансамбль «Боян»	105
§ 2. Традиции оркестрового исполнительства и роль народного оркестра «Боян»	117
Глава V. А. Полетаев — дирижер (проблемы интер- претации).	147
Эпилог	185
Список использованной литературы	191

Приложение № 1. Нотные примеры	201
Приложение № 2. Дискография	204
Приложение № 3. Афоризмы	214

Глава I

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ АНАТОЛИЯ ПОЛЕТАЕВА

Анатолий Полетаев родился 13 февраля 1936 года в Воронеже. Его отец играл по слуху на многих музыкальных инструментах, в детстве Толя слышал звуки гармоник, балалайки, впитывая интонации народной песни, проникаясь душой и сердцем в самую суть народного творчества, корни которого дали богатые плоды на ниве музыкального искусства. Воронеж был родиной таких известных музыкантов, как композитор В. Овчинников, дирижер В. Дубровский. В городе существовали театр музыкальной комедии, областная филармония, посещение которых всегда приносило Толе много ярких зрелищных впечатлений, значительно обогащая его духовно, раскрывая новый, богатый мир прекрасного, мир музыки. Это и было одним из стимулов увлечения музыкой.

Центральную музыкальную школу Толя окончил в 1950 году по классу баяна А. П. Герасимова, затем поступил в Воронежское музыкальное училище в класс баяна А. Н. Пильщикова. Анатолий Иванович считает, что ему повезло. Его первые учителя музыки смогли увидеть в юном баянисте незаурядные способности, выявить потенциальные возможности, раскрыть которые можно было, лишь попав в благоприятную музыкальную атмосферу. Таким микроклиматом в формировании будущего музыканта стал класс Александра Никифоровича Пильщикова,

с 1950 года работавшего в музыкальном училище, где он вел класс баяна и был руководителем оркестра русских народных инструментов. Ранее его творческая судьба (1934–1940) связана с профессиональным оркестром русских народных инструментов Республиканского радиокomiteта (г. Харьков), который возглавлял профессор Владимир Андреевич Комаренко, бывший в свое время учеником В. В. Андреева. В репертуаре оркестра были такие крупные сочинения, как Сюита из балета «Лебединое озеро» и арии из опер П. И. Чайковского, опера С. Гулак-Артемовского «Запорожец за Дунаем», фрагменты из оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, Рапсодия № 2 Ф. Листа. Традиции основателя первого Великорусского оркестра русских народных инструментов Василия Васильевича Андреева, связанные с профессионализацией народно-оркестрового искусства и повышением общемузыкальной культуры «народников», нашли свое продолжение во многих коллективах нашей страны, в том числе и в оркестре под управлением В. А. Комаренко, который, по признанию А. Н. Пильщикова, был блестящим организатором и хорошим музыкантом. Инструментовки делал сам В. А. Комаренко и дирижировал только он [123].

В учебном оркестре музыкального училища А. Н. Пильщиков пытался привить высокий эстетический вкус, воспитывая репертуаром, состоящим преимущественно из переложений классической музыки.

После окончания десятого класса перед Анатолием встала проблема выбора специальности. Он мечтал поступить в университет на механико-математический факультет, но увлечение музыкой и потребность жить в мире музыки оказались сильнее. В 1954 году Анатолий поступает в Московский государственный институт имени Гнесиных в класс преподавателя А. А. Суркова. А. Н. Пильщиков вспоминал: «Примерно со второго полугодия Толя забросал меня беспокойными письмами, Сурков с ним не занимался. Я написал письмо О. М. Агаркову (тогда он

заведовал кафедрой) с просьбой перевести Толю в класс к Н. Я. Чайкину. К чести Агаркова, он сочувственно отнесся к моей просьбе, и Толю перевели к Чайкину. На второй год Толя (по конкурсу) едет на гастроли во Францию. Вот и получилось, что мы одного из первых лауреатов учили вдвоем» [там же].

Московская баянная школа, которую в 1950–1960 годах возглавил Н. Я. Чайкин, дала баянному искусству немало известных музыкантов. В московской баянной школе этих лет, как в фокусе, сконцентрировались основные исполнительские и педагогические направления, характеризующие отечественную педагогическую школу. Здесь происходил процесс формирования репертуарных направлений, основополагающих принципов научно-методической мысли, выкристаллизовывались важнейшие положения теории исполнительства. Словом, это был центр, благодаря которому вскоре началось триумфальное шествие отечественного профессионального баянного искусства по всему миру¹.

Годы учебы Анатолия Полетаева в институте были годами формирования личности художника, ибо этот период его жизни не назовешь только временем студенчества, характеризуемым ростом профессионального мастерства и освоения навыков исполнительства. Но, пожалуй, главным достижением было накопление репертуара. Широкое художественное мировоззрение, отличное знание камерно-инструментальной и симфонической музыкальной литературы позволили Н. Чайкину выбирать именно те сочинения, которые смогли бы расширить кругозор ученика, заложить прочный фундамент профессиональных знаний, воспитать хороший художественный вкус.

¹ Немалый вклад внесла школа исполнительства на народных инструментах, созданная в конце 1930 годов, которую долгое время возглавлял профессор М. М. Гелис. Развитие московской и киевской школ проходило параллельно и независимо.

Выдающиеся педагоги по-разному относились к проблеме репертуара, некоторые из них предпочитали одних композиторов, отбирая лучшие сочинения в их творчестве, другие были «всеядны». Так, по мнению К. Н. Игумнова, «естественность и правдивость исполнения возможны лишь тогда, когда исполняемое произведение близко по духу исполнителю, когда оно находит в нем живой отклик, когда оно становится его личным достоянием». «Мы учимся у тех произведений, у тех авторов, которых играем... — пишет он. — То, к а к играет пианист, тесно связано с тем, ч т о он играет» (*разр. Я. Мильштейна*). «Должна быть естественность, правдивость, — говорил К. Н. Игумнов, — но это будет лишь тогда, когда то, что играешь, содержательно и действительно нравится. Должны быть не только созвучия, не только форма, но и чувства, настроения, вызываемые исполняемым произведением. Когда исполнителю дороги эти настроения, появляется теплота в исполнении; когда они чужды ему, исполнение становится холодным, фальшивым. Не могут все композиторы одинаково нравиться и отвечать душевной сущности исполнителя. Можно многое принять и освоить пальцами, но душою принять можно далеко не все» [94]. Оставляя приоритет за содержанием и художественными достоинствами произведений при выборе репертуара, Н. Я. Чайкин исходил из принципа историзма: «От Баха до наших дней» — так можно назвать его педагогическую позицию. Важнейшим в его педагогической практике было знакомство со всеми направлениями в музыке, сложившимися в исторической последовательности (Бах, Гайдн, Моцарт, Шуберт, Шуман и т. д.). Такой принцип со временем прочно закрепился в отечественной педагогической системе преподавания баяна.

За годы учебы в институте А. Полетаевым был накоплен достаточно обширный репертуар: 1) переложения образцов мировой музыкальной литературы (Чакона, органные Прелюдии и фуги ми минор, ре мажор И. Баха, Венгерское рондо Й. Гайдна, Увертюра к опере «Волшебный стрелок» К. М. Вебера, «Колыбельная», Этюды № 2, 3 Ф. Шопена,

Ракоци-марш Ф. Листа, Экспромт № 1, «Пчелка» Ф. Шуберта, Стаккато-каприз М. Вогрича, вальс «Радость любви» Ф. Крейслера, Фуга М. Глинки, Полонез из оперы «Ночь перед Рождеством», «Полет шмеля» Н. А. Римского-Корсакова, Скерцо М. Мусоргского, Вальс А. Лядова, Этюд до-диез минор и прелюдии, соч. II, № 6, 14, соч. 16, № 4 А. Скрябина, Романс Р. Глиэра, «В ауле» М. Ипполитова-Иванова); 2) оригинальные сочинения (Концерт № 1, Соната № 1 Н. Чайкина, Украинский танец А. Штогаренко, Сюита А. Холминова; 3) обработки народного творчества («Перепелочка» А. Кузнецова, «Полосынька» И. Паницкого, «Ты раздолье мое» Н. Василенко, таджикский народный танец «Ширин Джон» Н. Ризоля).

Именно в 1950 годы в классе Н. Чайкина наметилась тенденция к расширению круга сочинений, используемых в педагогической практике. Так, произведения А. Н. Скрябина, Л. В. Бетховена, по мнению некоторых «узких специалистов», неприемлемые в репертуаре баянистов как якобы «незвучащие», «чуждые» тембру, конструкции и вообще природе инструмента, заняли достойное место в педагогической практике. Вторая тенденция, наметившаяся в педагогической практике Н. Я. Чайкина — увеличение количества сочинений, включенных в репертуар в сравнении с учебными программами, рассматриваемая не в качестве дубль-программы или резервного фонда, а трактуемая как своеобразная подготовка к будущей концертной и педагогической работе. Третья тенденция, характеризующая педагогический опыт Н. Я. Чайкина, — соблюдение основных принципов дидактики отечественной педагогики (систематичность и последовательность в подготовке специалиста), следование которым приводило его выпускников к сольному концерту в двух отделениях, который, как правило, планировался на III–IV курсах¹. Таким образом,

¹ Подобное отношение Н. Я. Чайкин сохранил в своей педагогической работе в Горьковской (Нижегородской) консерватории имени М. И. Глинки, что, безусловно, стимулировало учебный процесс

можно говорить о качественно новом, прогрессивном подходе к педагогике, способствовавшем не только стремительному росту профессионального мастерства баянистов, но и создавшем предпосылки для достижения уровня исполнительства на классических инструментах.

Вместе с тем немаловажную роль в формировании А. Полетаева как личности и художника сыграли занятия по дирижированию в классе Г. Ф. Зимина, которые благодаря системе воспитания на классической музыке стимулировали к будущей профессиональной деятельности А. Полетаева-баяниста, дирижера народного оркестра, оригинального аранжировщика.

С 1955 года начинается отсчет его профессиональной гастрольной деятельности, он — артист Москонцерта. Следующий год приносит ему первый международный успех. В результате отборочного прослушивания он получает право представлять советское искусство на Международном фестивале студенческой молодежи во французском городе Лиле. Кроме участия в концерте, А. Полетаев впервые записывает ряд сочинений на грампластинку. В 1957 году он принимает участие в художественном конкурсе исполнителей на народных инструментах, проведенном в рамках Всесоюзного фестиваля молодежи (Москва). В его конкурсной программе Сюита А. Холминова, «Пчелка» Ф. Шуберта, Соната № 1 (4 часа) Н. Чайкина, вальс «Радость любви» Ф. Крейслера — И. Паницкого, «Полосынька» И. Паницкого (исполнялась на баяне с готовыми аккордами). А. Полетаев завоевывает золотую медаль, получает диплом лауреата и право на участие в художественном конкурсе VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, где он был удостоен золотой медали и диплома лауреата за исполнение Органной прелюдии и фуги ми минор, Сюиты А. Холминова и «Пчелки» Ф. Шуберта. Такие состязания

студентов и значительно повысило общий уровень их профессионального мастерства, а кафедра народных инструментов стала одной из престижных в нашей стране.

проводились регулярно, начиная с I международного фестиваля демократической молодежи (Прага, 1947), но отечественные музыканты — исполнители на народных инструментах — приняли участие лишь во II Международном фестивале (Будапешт, 1949).

В 1958 году А. Полетаев в составе творческой группы Госконцерта выезжает в Эфиопию, Ливию, Тунис, Египет, а затем в Великобританию (по линии Союза обществ дружбы). В Лондоне состоялась встреча советского музыканта с членами Ассоциации аккордеонистов Великобритании, на которой он исполнял большую программу (включая Чакону И. С. Баха), вызвавшую положительную реакцию у слушателей. 1959 год стал годом успешного окончания Института имени Гнесиных, поступления в исполнительскую аспирантуру при институте (научный руководитель Н. Я. Чайкин) и началом его педагогической работы в Горьковской (Нижегородской) государственной консерватории имени М. И. Глинки (1959–1960). В 1960–1962 годах он преподает в Институте имени Гнесиных.

Выступление А. Полетаева-аспиранта вызвало значительный интерес в музыкальной среде. Программа заключала сочинения И. С. Баха: органную Прелюдию и фугу ре мажор, органную Прелюдию и фугу ми минор, Чакону, клавирную Английскую сюиту, а также «Думку» П. Чайковского — редко исполняемое баянистами произведение. Дипломным рефератом стала его работа «К вопросу об овладении техникой игры на баяне пятью пальцами», вышедшая в свет под названием «Пятипальцевая аппликатура на баяне» (М., Сов. композитор, 1961), явившаяся новым словом в исполнительстве и методике преподавания игры на инструменте.

Вместе с тем главным в жизни А. Полетаева остаются гастролы, поездки, концерты, общение со слушателями. По сути, баян, как инструмент, открыл огромные возможности для полноценного художественно-эстетического воспитания слушателя. Благодаря своей портативности, он спосо-

бен проникать в те уголки нашей Родины, где нет ни Домов и Дворцов культуры, ни залов филармонии, ни оперных театров. Но есть слушатель, простой рядовой труженик, способный воспринимать «большую» музыку. Трудно сосчитать количество концертов, сыгранных А. Полетаевым. Это и сольные концерты в двух отделениях, и концерты с симфоническими и народными оркестрами, и участие в совместных программах с выдающимися музыкантами различных специальностей. Памятными для Анатолия Ивановича были творческие контакты с такими мастерами, как народные артисты СССР Е. Образцова, Г. Нечепоренко, также трудно назвать регион, край, область, город, где бы не звучал баян «Россия» А. Полетаева, теперь уже современный готово-выборный многотембровый инструмент конструкции В. Колчина.

Заметный след в творческой биографии А. Полетаева оставили зарубежные поездки в Венгрию, Японию, Йемен, Танзанию, Камерун, Гану, Конго (1964), Болгарию, Индию (1965). Для истинного художника зарубежные поездки — это не только творческое удовлетворение, яркие впечатления и общение с иноземными слушателями, которые в каждой новой стране неповторимы, своеобразны, но и познание иного мира, в котором удивительно сочетаются признаки самобытных национальных традиций, характерные черты других цивилизаций. Открытием такого «нового» мира явилось, по признанию Анатолия Ивановича, посещение Индии.

Знаменательным событием не только в творческой судьбе А. Полетаева, но и в истории отечественного исполнительства стало его участие в Международном конкурсе баянистов и аккордеонистов «Дни гармонии» (г. Клингенталь, ГДР), организованном Министерством культуры ГДР, городскими властями Клингентала и фирмой «Вельмайстер» — крупнейшим в Европе предприятием по производству аккордеонов, губных гармоник и электронных инструментов. В 1948 году в рамках музыкального

праздника «Дни гармонии» был проведен Национальный конкурс аккордеонистов, с 1961 года он приобрел статус международного состязания. Впервые на этом труднейшем по условиям конкурсе представлять советское искусство выпала честь А. Полетаеву, В. Галкину, Ю. Вострелову (1966). Программа А. Полетаева включала Чакону И. С. Баха, Токкату А. Хачатуряна, Финал из Сюиты А. Холминова, Рондо-каприччиозо Г. Болла (обязательная пьеса). А. Полетаев завоевал вторую премию, получил диплом лауреата и памятную медаль.

В 1967 году музыкант в составе творческих групп выезжает в Великобританию, Шотландию, Монголию, Финляндию. Неизменны его гастроли по Советскому Союзу. Пожалуй, значительным событием можно назвать концерт в малом зале Московской консерватории, состоявшийся в январе 1968 года. Одна из центральных газет писала: «Еще совсем недавно уделом баяна была область только народной музыки, ныне же художественно-выразительные возможности многотембрового инструмента стали настолько всеобъемлющими, что позволяют артисту интерпретировать самый различный репертуар — от народной песни до вершин русской и западной классики. И рецензируемый концерт — еще одно непререкаемое тому свидетельство: Полетаев играл преимущественно классическую музыку. В этом сказалось, кстати, его определенное творческое кредо: исполнитель считает, поскольку современному баяну доступна самая серьезная литература, значит, ее можно пропагандировать в самых отдаленных уголках страны, в деревнях и селах, где нет своих оркестров, а этот инструмент с его конструктивными особенностями и обилием тембровых красок может иногда заменить и оркестр. И действительно, в полетаевской трактовке Скерцо си бемоль мажор Мусоргского или „Танца с саблями“ из балета Хачатуряна „Гаянэ“ поистине слышно звучание целого оркестра.

Музыкант тонко чувствует тембры каждого музыкального инструмента и мастерски воспроизводит их. И, к при-

меру, в произведениях Баха баян у него поет голосом органа, а в Венгерской рапсодии № 11 Листа ощущаются блистательные россыпи фортепианных пассажей. Выразительно исполнение концертантом трех пьес из цикла „Картинки с выставки“ Мусоргского и „Думки“ Чайковского. Каждый номер программы Полетаева глубоко продуман, каждому отдана частичка души музыканта. Поэтому слушатели так тепло принимают его искусство» [20а, с. 5].

В этот период выходят в свет первые грампластинки, записанные А. Полетаевым на фирме «Мелодия». Они подвели своеобразный итог его концертной деятельности. В них запечатлелся облик музыканта, ищущего, пытливого, стремящегося найти свое исполнительское лицо.

В 1967 году А. Полетаев заканчивает исполнительскую аспирантуру при Горьковской (ныне Нижегородской) консерватории имени М. И. Глинки (научный руководитель профессор Н. Я. Чайкин). Выпускным рефератом явилась его работа «Интерпретации произведений И. С. Баха в исполнении на баяне», в котором автор обобщил свой исполнительский опыт. Этот год подвел своеобразный итог творческой деятельности музыканта.

Глава II

ТВОРЧЕСТВО А. И. ПОЛЕТАЕВА И ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО БАЯННОГО ИСКУССТВА (проблемы интерпретации)

В истории гармонно-баянного исполнительского искусства можно выделить три периода. Первые публичные выступления талантливых самородков, для которых игра на гармонике являлась «хлебом насущным», т. е. профессией, содержат в себе начальные признаки профессионализации. Каждый из этапов длительного процесса развития профессионального исполнительского искусства характеризуются местом музицирования и репертуарной направленностью. Начальный этап (середина и конец XIX века) связан с музицированием гармонистов в увеселительных заведениях (трактирах, ресторанах, на свадьбах, вечеринках). Место и повод музицирования обуславливало и репертуар, состоявший в основном из музыки прикладного назначения, частушек, куплетов, припевок, танцев. Значительно меньшую зависимость от бытовой музыки, большую самостоятельность и свободу в выборе репертуара получали гармонисты, выступавшие (в конце XIX — начале XX века) в цирках, на ярмарках и других подобного рода открытых публичных площадках. И хотя гармонисты иногда исполняли фрагменты из известных сочинений русских и зарубежных композиторов, программа их выступления, носившего характер «дикивинного» номера, состояла преимущественно из произведений с явными признаками «показной игры», с превалирующим

виртуозным, внешне эффектным началом. И лишь выступления на академической эстраде гармонистов, позже и баянистов, иногда в сопровождении симфонических оркестров (начало XX века, но особенно активно в 30-е годы) значительно расширили их репертуарные возможности. В программах можно было встретить сочинения разных жанров и стилей — от самобытных обработок народного творчества до переложений сложнейших опусов русской и зарубежной музыки.

Профессионализация исполнительства — процесс сложный и многогранный. Важнейшую роль в этом сыграло развитие массового любительского гармонно-баянного музицирования, способствовавшее выделению из исполнительской среды ярких, самобытных, талантливых самородков-гармонистов с незаурядными способностями, впоследствии становившихся профессиональными музыкантами. Кроме того, на общий подъем исполнительства в значительной мере повлияли музыканты других специальностей, для которых игра на гармонике (баяне) стала профессией.

Наиболее остро проблема профессионализации гармонико-баянного искусства встала в 1930 годы. Появление новых профессиональных коллективов (хоровых, танцевальных, оркестровых и т. д.), внедрение гармоники и баяна в состав оркестров русских народных инструментов, открытие клубов, Домов культуры и других учреждений в городе и деревне, интенсивное развитие народного художественного творчества обусловили необходимость подготовки профессиональных кадров баянистов и гармонистов. В Ленинграде, Красноярске, Москве, Харькове, Киеве, а затем и в других городах музыкальные учебные заведения и вузы открывают классы баяна.

Итогом эволюции массового исполнительства становится проведение (во второй половине 20-х — начале 30-х годов) смотров, конкурсов, олимпиад гармонистов и баянистов в городах страны. Значительно расширилось фабричное

производство гармоник, а к середине 1930 годов был осуществлен переход на выпуск более совершенного типа гармоник — баяна. К этому же времени относится факт признания передовыми профессиональными гармонистами перспективности баяна. Развитие профессионального баянного исполнительского искусства приводит к появлению нового жанра исполнительства — сольный концерт на баяне, инициатором и первооткрывателем которого стал П. А. Гвоздев (1935). В 1930-е годы появляются первые оригинальные сочинения крупной формы: сюита для баяна с системой готовых аккордов на левой клавиатуре Ф. Климентова (1932), его же концерт для баяна с народным оркестром (1936), двухчастный концерт для баяна аналогичной конструкции с оркестром русских народных инструментов Ф. Рубцова (1937), концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром Т. Сотникова (1938), соната си минор Н. Чайкина (1943–1944).

С конца 1940 годов процесс профессионализации баянного искусства и дальнейшего его отделения от народно-инструментального происходит еще активнее, чем в довоенные годы. Баяни гармоника вводятся во все профессиональные и самодеятельные оркестры русских народных инструментов, почти обязательно использование баяна в профессиональных народных танцевальных ансамблях, народных хорах. В исполнительской практике еще больше укрепляется инструмент с готовой системой левой клавиатуры.

Именно к этому периоду выкристаллизовывается репертуарный фонд солистов-баянистов, в настоящее время включающий: 1) переложения и транскрипции русской и зарубежной классической музыки; 2) переложения современной советской и зарубежной музыки; 3) оригинальные сочинения, специально написанные для баяна.

В свою очередь, оригинальная музыка развивается в трех направлениях: 1) направление, отражающее народную стихию: обработки и разработки народного мелоса, фантазии, парафразы, вариации на темы народных песен

и танцев и т. п., в которых используется и творчески развивается манера и образный строй народного музицирования; 2) камерно-академическое направление, вливающееся в общий поток современной камерно-инструментальной музыки, использующее средства выразительности современного инструмента для решения художественных задач на уровне, достигнутом «классическими» инструментами; 3) эстрадное направление (легкая музыка)¹.

В этом сложном процессе видится генезис современного баянного искусства, в становлении и развитии которого важную роль сыграло творчество А. И. Полетаева. В 1950 годы, когда началась его концертная деятельность, доминирующей составной частью репертуара были переложения и транскрипции произведений, написанных как для сольных инструментов (органа, фортепиано, скрипки, арфы и других инструментов), так и для симфонического оркестра.

Не вдаваясь в историю жанра, напомним о том, что к этому жанру обращались многие известные композиторы, начиная с середины XVI века²: транскрипции хоров А. Вилларта (1490–1562) для лютни, лютневая редакция мадригала Дж. Палестрины, осуществленная В. Гагилеем (1520–1591), транскрипции фрагментов из опер виднейших композиторов своей эпохи, исполнявшихся французскими клавесинистами Ф. Купереном и Ж. Рамо, органные транскрипции опер и ораторий Г. Генделя (1685–1759), осуществленных В. Бэбеллом (1690–1723), многочисленные транскрипции и переложения И. С. Баха (1685–1750),

¹ Классификация трех направлений Н. Чайкина [162, с. 9].

² Вопросам истории жанра и теории переложения и транскрипции посвящен ряд работ. См.: *Швейцер А. И.* С. Бах. М., 1965; *Рабей В.* Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. М., 1970; *Годовский Л.* По поводу транскрипций, аранжировок и парафраз. В кн.: Школа фортепианной транскрипции. М., 1970. Вып. 1; *Ройзман Л.* О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973. Вып. 3; *Лунс Ф.* О переложениях и транскрипциях. В кн.: Баян и баянисты. М., 1977. Вып. 3.

использовавшего в качестве музыкального материала как свои сочинения (авторские версии), так и произведения А. Вивальди, Б. Марчелло, Г. Телемана и других авторов (около 500 обработок), фортепианные транскрипции баховских скрипичных соло И. Брамса, К. Сен-Санса, С. Рахманинова, Ф. Бузони, Л. Годовского, К. Таузига, транскрипции оперной, симфонической и камерно-инструментальной музыки Ф. Листа, переложения и транскрипции для фортепиано С. Фейнберга, Д. Кабалевского, И. Жукова, для скрипки Д. Цыганова, Ф. Крейсера.

Баянисты-солисты в силу отсутствия оригинальной музыки (1930–1940 годы) были вынуждены преимущественно использовать в своей исполнительской практике переложения шедевров классики. В этот период становления профессионального баянного исполнительства, совершенствования старых и создания новых типов гармоник (в частности, готово-выборных, а затем и многотембровых) происходит процесс формирования основных направлений в репертуаре, поисков других образцов классической и современной музыки, способных в новом инструментальном варианте получить новую фоновую жизнь.

Вместе с тем, если раньше главным критерием отбора сочинений для переложения являлось его ладо-гармоническое строение (наличие фактуры гомофонно-гармонического склада, способной создать условия для модификации аккомпанемента готовыми аккордами в партии левой руки, в структурном отношении — это система мажора–минора), наличие предпосылок для разделения музыкальной ткани на две составные части: 1) мелодия в любом ее изложении, в унисон, в терцию, сексту, в аккордовом; 2) бас и гармоническая фигурация, которую можно уложить в рамки существовавшей системы готовых аккордов; близость сочинений духу народной музыки (особенно в русской музыке), то в 1950 годы выдвигается принцип сохранения оригинала (хотя, безусловно, он имелся в виду в ранее существовавших переложениях) и адаптации музыкаль-

ного материала в новых инструментально-фоновых условиях. Доминирующей становится музыкально-художественная сторона. Этот вариант уже нельзя назвать переложением, транскрипцией или аранжировкой (обработкой). Проще говоря, текст оригинала в неизменном фактурном виде исполняется на новом инструменте, выдавая качественно новый акустико-фонový (тембровый) результат. Это стало возможным благодаря появлению готово-выборного многотембрового баяна.







В свете вышесказанного представляется правомерным анализ исполнительской деятельности А. И. Полетаева, рассмотрение особенностей его стиля. Поэтому актуальным становится вопрос интерпретации. Как известно, интерпретация (от *лат.* разъяснение, истолкование) — это художественное истолкование исполнителем (или группой) музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства. Она зависит от эстетических принципов школы или направления, к которым принадлежит артист, от его индивидуальных особенностей и идейно-художественного замысла. Интерпретация предполагает индивидуальный (разр. наша. — В. Б.) подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие у исполнителя собственной творческой концепции воплощения авторского замысла.

Каков же исполнительский облик А. И. Полетаева? Большое место в его репертуаре занимают сочинения И. С. Баха (Органная прелюдия и фуга ре мажор, Органная прелюдия и фуга ми минор, Чакона из Партиты № 2 для скрипки соло, Английская сюита соль минор для клавесина.) О музыке И. С. Баха написано очень много, вместе с тем об ее исполнении на баяне почти ничего, хотя каждый выпускник консерватории за время учебы неоднократно обращается к образцам творчества великого мастера. Известно, что баян в силу своих кон-

структивных и акустических данных близок к органу, а сочинения, написанные для «короля инструментов», с наибольшей полнотой воспроизводят звучание оригинала на баяне.

Баянное профессиональное исполнительство 1950 годов, у истоков которого стоял А. Полетаев, встало перед дилеммой выбора одного из двух направлений в истолковании музыки И. С. Баха, исторически сложившихся в музыкальном исполнительстве, а именно, как относиться к нотному тексту, объективно или субъективно, насколько возможны изменения текста, фактуры сочинений (удвоения, дополнения и т. д.), каким образом решить проблему тембра (регистрация органной музыки) средствами многотембрового готово-выборного баяна, поиски звуковой модели, адекватной оригиналу, или фоновое решение за счет имманентных возможностей инструмента, учет его особенностей, как решить проблему динамики (террасообразное, т. е. ступенчатое либо постепенное увеличение или уменьшение силы звука).

Вопрос интерпретации музыки Баха не был для А. Полетаева однозначным. С одной стороны, его концепция должна была соответствовать стилю и духу сочинений эпохи барокко, с другой — необходимо было получить новую фоновую жизнь за счет средств, акустических особенностей нового инструмента (многотембровый готово-выборный баян). Более того, в музыкальном исполнительстве долгое время существовали традиции исполнения музыки И. С. Баха, не учитывать их было невозможно, вместе с тем необходимо было искать свой подход к решению данной проблемы. Итак, вопрос первый — отношение к оригиналу как основе концепции или что поставить во главу угла интерпретации музыки И. С. Баха? В основе исполнительской концепции А. И. Полетаева — стремление к фоновому (тембровому) воспроизведению оригинала, к воссозданию масштабно-монументального звучания органной музыки И. С. Баха.

В значительной мере задаче воссоздания органного звучания А. И. Полетаеву помогает инструмент, имеющий несколько регистров, в той или иной степени способствующих приближению к фоновому (тембровому) стереотипу. Наличие выборной системы на левой клавиатуре и баса позволяет использовать музыкальный материал органного сочинения без текстовых искажений. Бас выполняет чаще всего функцию педального (ножного) органного баса, зафиксированного в оригинале на третьей строке. Наличие на инструменте с так называемой «ломаной» декой регистров «орган» () , «фагот» () , «тутти» () , «баян с фаготом» () , «гармониум» () , «пикколо» () дает возможность исполнителю, во-первых, выбрать нужную комбинацию, похожую на фоновый стереотип, во-вторых, исключить дублирования и октавные удвоения, в транскрипции выполняющие роль (функцию) «динамических катализаторов», усиливающих мощь звучания инструмента.

Особую роль в интерпретации А. И. Полетаевым органной музыки играют динамические контрасты (*forte* — *piano*), традиция применения которых сложилась исторически, как «...противопоставление звучностей разных мануалов на чембало и органе (*forte* — *piano*), так же как *tutti* и *solo* в оркестровых пьесах XVIII столетия...». Музыкант избирает террасообразное решение динамики, впоследствии утвердившееся в баянном исполнительстве в качестве основного из условий «правильного понимания» стиля исполнения музыки И. С. Баха. Между тем в других видах искусства этот вопрос не решился так однозначно. «Но что же означает „правильно понимать“ Баха? — пишет Я. Мильштейн. — Ведь ни для кого не секрет, что в этом вопросе, хотя со смерти Баха прошло уже свыше 200 лет, до сих пор еще существует много неясного. Нет двух музыкантов-исполнителей, которые были бы полностью согласны между собой в том, как следует интерпретировать Баха. Нет двух редакторов, которые придерживались бы в своих изданиях

„Хорошо темперированного клавира“, одинаковых указаний в отношении темпа, динамики, артикуляции — основных элементов интерпретации» [96, с. 60].

Вместе с тем представляется правомерным утверждать, что «прочтение» динамики А. И. Полетаевым художественно оправдано и исторически обусловлено. Он придерживается лучших традиций академического профессионального исполнительства. Это в большей мере касается органной музыки И. С. Баха. Между тем переложения и транскрипции его скрипичной музыки требуют иного подхода к решению исполнительских проблем, вопросов интерпретации. «Если в органной и частично клавирной музыке, где с особенной силой разворачивается полифоническое мастерство Баха, нас более всего захватывает величие духа, глубина философской мысли, — указывает В. Рабей, — то в произведениях, написанных целиком и преимущественно для струнных инструментов, как правило, преобладают иные черты стиля, иной круг образов».

Использование струнного звучания, в частности звучания скрипки соло (в инструментальном или вокально-инструментальном ансамбле), обычно связано с определенной, весьма обширной сферой баховского творчества, воплощающей мир простых и вполне «земных» чувств... В качестве солирующего инструмента скрипка чаще всего является носителем мелодического, лирико-импровизационного начала в произведениях, музыкальная ткань которых, сохраняя типические черты баховской полифонии, в то же время приближается к гомофонному складу [129, с. 7]. К числу таких сочинений И. С. Баха относится Чакона из Партиты № 2 для скрипки соло. «Чакона, заключающая вторую партиту, — пишет А. Швейцер, — с давних пор справедливо считалась классической пьесой для скрипки соло, так как тема и все ее развитие с совершенством приспособлены к характеру инструмента. Как чародей, Бах создает целый мир из одной-единственной темы. Словно скорбь столкнулась с радостью, и под конец