

Gennadiy BANSCHNIKOV “Sonata is the most symphonic genre”

Геннадий БАНЩИКОВ «Соната — это жанр максимально симфонизированный»

Interview with Gennadiy I. Banshchikov, the Honored Artist of the Russian Federation, Professor of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. The composer talks about his sonatas for bayan, which appeared in the cooperation with Oleg Mikhailovich Sharov, the Honored Artist of the Russian Federation, Professor, the Dean of the Faculty of folk instruments of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Keywords: Gennadiy Banshchikov, Oleg Sharov, sonata, bayan, St. Petersburg Conservatory.

Интервью с Заслуженным деятелем искусств РФ, профессором Санкт-Петербургской государственной консерватории Геннадием Ивановичем Банщиковым. Композитор рассказывает о своих сонатах для баяна, появившихся благодаря сотрудничеству с Заслуженным артистом РФ, профессором, деканом факультета народных инструментов Санкт-Петербургской консерватории Олегом Михайловичем Шаровым.

Ключевые слова: Геннадий Банщиков, Олег Шаров, соната, баян, Санкт-Петербургская консерватория.

В творчестве известного петербургского композитора Геннадия Ивановича Банщикова жанр сонаты занимает значительное место. Им создано пять сонат для фортепиано, сонаты для флейты и фортепиано, кларнета и фортепиано, для арфы и органа. Его четыре сонаты для баяна, прочно вошедшие в концертную практику баянистов, занимают особое место в этом перечне. Период их создания охватывает практически срок лет (1977–2002). Этот длительный путь демонстрирует изменения в содержании, которые заключаются в переходе от острой экспрессии к сдержанности и большей трагичности.

Несмотря на то, что баянные сонаты Г. И. Банщикова являются репертуарными и востребованными у исполнителей, к настоящему моменту ни одного интервью с композитором на данную тему еще не было опубликовано. Предлагаемый материал раскрывает мнение автора о баяне и собственных баянных сочинениях, что делает его исключительно ценным.

Ирина Григорьева. *Геннадий Иванович, в своем творчестве Вы нередко обращаетесь к жанру сонаты для разных инструментов. Чем обусловлен такой интерес?*

Геннадий Банщиков. Соната — это жанр максимально симфонизированный. Например, бетховенские сонаты, для меня воспринимаются как неоркестрованные симфонии. Этим свойством и обусловлена моя заинтересованность.

И. Г. *Ваши четыре сонаты для баяна представляют большую ценность для баянистов и аккордеонистов. Расскажите, пожалуйста, кратко о процессе сочинения Ваших баянных сонат, об истории и замысле.*

Г. Б. Процесс их сочинения ничем не отличается от сочинения для других инструментов. А история действительно довольно забавная. Ваш педагог¹ когда-то очень давно, в середине 1970-х годов, в течение двух лет уговаривал меня написать для баяна, показывал мне кучу музыки. В общем, уговорил. Дальше было очень смешно. Я тогда не имел практически никакого

представления об устройстве баяна и его свойствах и писал как для рояля. Написал и дал ему ноты. Через месяц он пришел ко мне, но 70–80 процентов того, что у меня было в правой руке оказалось в его редакции в левой. И он правильно сделал, потому что все стало гораздо лучше звучать. Но меня это, честно говоря, ужасно «заело»: то, что я продемонстрировал такой полный непрофессионализм. И через несколько лет, просто из принципа, я написал вторую сонату для этого инструмента. Специально до этого нарисовал правую клавиатуру и левую, чтобы хоть как-то представлять, что возможно и невозможно. И во второй и в третьей сонатах, которые появились спустя небольшое время, у Олега Михайловича было совсем немного проблем по поводу инструментального редактирования. В начале 2000-х годов он попросил четвертую, совсем недавно пятую сонату, и его просьбы уже ограничивались лишь нюансами «инструменталистскими». А первая соната осталась для меня хорошим поучительным примером.

¹ Речь идет об Олеге Михайловиче Шарове.



О. М. Шаров и Г. И. Банщиков.
2020 год.
Фото из личного архива

И. Г. *Что для Вас было наиболее сложным при работе с баяном?*

Г. Б. Я был в полном неведении, не подозревал, что должна быть совершенно другая исходная позиция при сочинении. В результате пришлось все перевернуть с головы на ноги, слава Богу, а не наоборот. Так что это было своего рода такое счастливое неведение, счастливый непрофессионализм.

И. Г. *Олег Михайлович влиял на сам процесс сочинения? Он Вас направлял или наоборот не вмешивался?*

Г. Б. Нет. Я полностью властвовал над тем, что сочинял. Только когда я согласился писать последнюю сонату, он попросил: «Ну, дай мне погулять мехом». В первых трех тремоло почти не было. В четвертой было кое-что. Это была его единственная практическая просьба, она касалась не музыки, а чисто баянного существования.

И. Г. *Тембр баяна связан для Вас с какой-то конкретной образностью? Как, например, известное в кругу баянистов, восприятие баяна как «марсианского инструмента» С. Беринского или «чудовища, которое дышит» С. Губайдулиной?*

Г. Б. Не знаю, я никогда не был на Марсе. Ничего подобного нет. Во-первых, баян в отличие от подавляющего большинства инструментов должен считаться инструментом многотембровым, в отличие, например, от скрипки. На скрипке можно играть пиццикато, флажолеты, это совершенно другие эффекты, мимолетные, что называется, развлечения. А баян все-таки в тембровом отношении как маленький орган — политембровый инструмент. Мне, увлеченному разного рода симфоническими игрищами, его политембровость очень симпатична.

И. Г. *Уточните, пожалуйста, при сочинении Вы больше сравниваете баян с другими инструментами или трактуете как мини-оркестр?*

Г. Б. Когда я пишу для скрипки или виолончели, то я даже эти инструменты трактую как своего рода ограниченный, но оркестр. Другое дело, что там нет разных тембров как у баяна, но есть разные регистры и разные тесситуры и это тоже своего рода игра в тембровость (не в буквальном смысле). Но в этом отношении баян весьма привлекателен.

И. Г. *Олег Михайлович мне говорил, что Вас вдохновила на сочинение для баяна Третья соната Владислава Золотарёва. Какие еще ранее созданные баянные сочинения для Вас стали открытием, откровением, вдохновили на поиски?*

Г. Б. С начала 1970-х годов разные люди в разных городах меня агитировали и показывали эту сонату Золотарёва. Если бы не она, то я, наверное, и на уговоры Олега Михайловича не согласился бы. Тогда я понял, что фактурные идеи Золотарёва, сугубо баянные, только на этом инструменте и возможны. Я потом в результате даже кое-что «стащил» у него, но совсем на других нотах, какие-то фактурные идеи, то, что тащить не запрещается.

И. Г. *А в XXI веке Вы знакомились с новыми баянными сочинениями?*

Г. Б. Нет. Вы знаете, в XXI веке ничего абсолютно не слышал. Кое-что в середине прошлого века, в 1960–70-е, мне приходилось слышать, вплоть до самых страшных авангардистов, которых мне Олег Михайлович в большом количестве демонстрировал в записях. Но соната Золотарёва была самым ярким произведением. Я действительно думаю, что если бы я ее не послушал, то не согласился бы иметь дело с баяном.

И. Г. А как вы относитесь к фольклорной природе баяна? Следует ли на нее опираться или наоборот стоит уходить от нее?

Г. Б. Кто хочет, опирается на фольклорную природу, кто не хочет — уходит от нее. Мне, например, фольклорная сторона музыки вообще как-то совершенно не интересна. Я сам, кроме прикладной музыки по содержанию, никогда этим не занимался. Фольклорная сторона баяна безусловно есть, но меня она не заинтересовала.

И. Г. А у Вас не возникало желания создать произведение для классического аккордеона. Как бы Вы оценили его возможности по сравнению с баяном?

Г. Б. Я в затруднении... Аккордеон... Я знаю, что у него правая клавиатура фортепианная, посему и возможности у него несколько уже, чем у баяна. Но я не могу сравнивать баян и аккордеон просто по незнанию. Лет сорок назад, до первой сонаты, я бы может Вам и ответил, когда не знал ни о том, ни о другом. Сейчас я не рискую.

И. Г. А какие сочетания тембра баяна с тембрами других инструментов Вы считаете наиболее интересными?

Г. Б. Абсолютно любые! В зависимости от задачи сочинения. Мне никогда просто не приходило в голову сделать что-нибудь для баяна с ансамблем или с каким-то другим инструментом. Для баяна и литавр можно замечательное сочинение написать, для баяна и челесты. В зависимости от замысла. Похоронный марш можно написать для баяна и литавр. А какую-нибудь волшебницу-фею для баяна и литавр уже не напишешь, это уже будет какой-нибудь другой инструмент вместе с баяном.

И. Г. А как Вы относитесь к применению разнообразных эффектов в музыке для баяна, в частности, шумовых? И какие специфические исполнительские приемы Вы считаете наиболее привлекательными?

Г. Б. Любые, которые, что называется, «бьют в точку», которые используются не просто ради самого приема, а работающие на драматургию сочинения, его смысл. Только это имеет значение.

И. Г. В Вашей первой сонате для баяна кластер играет большую тематическую роль.

Г. Б. В том, что я написал с самого начала никакого кластера не было. Там было сочетание двух достаточно противоречащих друг другу аккордов, диссонанс. В фортепианном сочинении это было уместно, а у баяна просто не звучало. Олег Михайлович предложил такой прием, и это оказалось очень точно. Это же прием не ради кластера, а ради драматургии!

И. Г. Во второй части четвертой сонаты очень завораживающе и фантастично звучит тремоло мехом, исполняемое попеременно каждой рукой. Как Вы нашли такое фониическое решение?

Г. Б. А это из Золотарёва! Во второй части его Третьей сонаты есть аккорд в самых низах, который длится невероятное количество времени совместно с тремоло мехом шестнадцатыми. На его фоне вдруг где-то в самом высоком регистре возникает нота, и все на том же «дрожании» меха. Это меня больше всего тогда поразило... Шёнберга я тогда и без Золотарёва знал². А это был прием, который впечатлил, так что я его откровенно позаимствовал.

И. Г. А сама форма сонат, как следует ее рассматривать, как трансформацию классической или как свободную форму?

Г. Б. Конечно, там есть какие-то классические форменные фундаменты. Но со времен Бетховена классическое сонатное allegro перестало существовать. Он настолько не усовершенствовал, а, что называется, «опустил на землю» все классические формы и показал, что с ними можно работать, что они не есть догма, как в подавляющем большинстве сочинений Гайдна или Моцарта. В наше время найти классическое сонатное allegro или классическую трехчастную форму вряд ли удастся.

И. Г. Среди Ваших сочинений много театральной музыки. Можно ли выделить свойство театральности и применить его в отношении тематизма баянных сонат и гротескового преломления жанров, например, марш из второй части четвертой сонаты?

Г. Б. Нет. А что, марш из Шестой симфонии Чайковского — это влияние театральной музыки?

И. Г. Однако, некоторые исследователи выводят гротеск как категорию театральности, например, Т. Курышева в книге «Театральность и музыка»³.

Г. Б. Ну, гротеск без всякой театральной основы живет и процветает. Он сам по себе такая (!) основа...

И. Г. Олег Михайлович говорил, что Вы сейчас заканчиваете пятую сонату для баяна. Расскажите, пожалуйста, о ней.

Г. Б. Я особенно ничего не могу сказать по этому поводу. Концептуально она очень простая: три части без каких-то метафизических глубин. У меня даже есть подозрение, что она когда-нибудь станет самой игровой из моих сонат, потому что она такая незамысловатая, но надеюсь, впечатляющая.

И. Г. Вы уже ее завершили?

Г. Б. Мы последние штрихи уточняем. Это касается не музыки, а исключительно инструмента, чтобы каждая деталь была максимально выгодно подана в инструментальном смысле.

И. Г. Она тоже драматичная?

Г. Б. Ну, я же никогда «Чижика-пыжика» не сочинял.

И. Г. Мы с нетерпением будем ждать этой премьеры!

С Г. И. Банщиковым беседовала И. Л. Григорьева.

² Имеется в виду цитата из секстета «Просветленная ночь» А. Шёнберга, звучащая в окончании финала Третьей сонаты В. Золотарёва.

³ Упомянутое издание: Курышева Т. А. Театральность и музыка. М.: Советский композитор, 1984. 201 с. (Прим. ред.)