

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Гатауллин

Александр Анварович

Фридрих Робертович Липс:

**творческая деятельность и ее роль в развитии баянного
искусства во второй половине XX – начала XXI века**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Л. С. Дьячкова

Москва – 2013

Оглавление

<i>ВВЕДЕНИЕ</i> -----	4
<i>Глава 1. Фридрих Липс – исполнитель-новатор, аналитик и эксперт в области искусства игры на баяне</i> -----	19
§ 1. Исполнительский стиль Ф. Липса -----	20
§ 2. Литературные и научно-методические работы Ф. Липса -----	23
§ 3. Основные труды Липса – «Искусство игры на баяне», «Об искусстве баянной транскрипции», «Кажется, это было вчера...» – в зеркале современного исполнительского искусства -----	28
§ 4. Открытия в научно-методической области -----	43
<i>Глава 2. Искусство баянной транскрипции Фридриха Липса сквозь призму исполнительского восприятия</i> -----	47
§ 1. Транскрипция. Бытование и интерпретация жанра в понимании Ф. Липса -----	47
§ 2. Основные принципы переложений и транскрипций сочинений для органа-----	54
§ 3. Основные принципы переложений и транскрипций сочинений для клавира -----	70
<i>Глава 3. Ф. Липс – в соавторстве с современными композиторами: новаторские направления в трактовке инструмента, новая концепция выразительных средств баяна, реформа музыкального языка</i> -----	81
§ 1. Краткий исторический экскурс в область баянного композиторского творчества -----	81
§ 2. Процесс сотворчества в понимании Липса – инициатора создания баянных сочинений современных авторов. Новые жанры, темы и образы, национальные традиции баянных сочинений последних десятилетий -----	83

§ 3. Реформа музыкального языка: новые исполнительские приёмы -----	89
Глава 4. Аналитические очерки -----	96
§ 1. Владислав Золотарёв – Фридрих Липс: у истоков «нового введения» и «нового слышания» баяна -----	96
§ 2. Сергей Беринский – Фридрих Липс: союз композитора и исполнителя как экспериментальная творческая лаборатория -----	104
§ 3. Эдисон Денисов – Фридрих Липс: «новый язык» и новые возможности инструмента -----	118
§ 4. София Губайдулина – Фридрих Липс: новая «баянная эра» в современном академическом искусстве -----	127
ЗАКЛЮЧЕНИЕ-----	145
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ-----	149
ПРИЛОЖЕНИЯ-----	167
Приложение 1. Интервью с Ф. Р. Липсом (специально для данного исследования). М., март, 2013 -----	167
Приложение 2. Список российских и мировых премьер, состоявшихся благодаря Ф. Р. Липсу -----	183
Приложение 3. Нотные примеры -----	190

ВВЕДЕНИЕ

Музыкант от Бога... Баянист тончайшего тембрального слуха, живого воображения, блестящей техники. Его исполнение пронизано искренним и самобытным поэтическим чувством, большой импровизационной свободой. Это он создал репутацию баяна как инструмента с неограниченными техническими и звуковыми возможностями...

А. Стороженко

«Говорят, человек в своей жизни должен построить дом, вырастить дерево и воспитать сына. Я бы добавил: и зажечь свечу, зажечь факел, чтобы осветить сыну дорогу в будущее...» Этими словами один из самых авторитетных российских музыкантов – Фридрих Липс открыл им же инициированный «Всероссийский день баяна, аккордеона и гармоники» 20 марта 2010 года. Своей многогранной творческой и педагогической деятельностью народный артист России, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных сумел «зажечь свечу, зажечь факел» по всем направлениям развития академического баянного искусства. Главное то, что музыкант не только практически доказал совершенно новые подходы в этой области, он теоретически «отработал» самые животрепещущие вопросы, касающиеся новых приёмов и техник игры на инструменте; создания оригинального репертуара, включающего по-новому переосмысленные переложения и транскрипции; подытожил педагогические и методические рекомендации в учебной, публицистической и концертно-исполнительской практике, – тем самым внес весомый вклад в развитие исторической и научно-теоретической музыковедческой мысли.

Историю развития баяна и баянного исполнительского искусства можно назвать стремительной, в своём роде, уникальной. Чуть более полувека понадобилось для того, чтобы баян вызвал настоящий интерес у профессиональных композиторов, став полноправным участником программ концертов академической музыки, а также приобрёл широкую популярность в транскрипциях выдающихся произведений классики и современной музыки. В 1921 году Альбан Берг впервые вводит партию баяна в оперу «Воцек», а в 1978 – София Губайдулина создаёт свою знаменитую пьесу «De profundis» для баяна¹. К этому же времени, относятся и отдельные творческие акции, не имеющие аналогов в отечественной баянной педагогике, которые в конце 70-х – начале 80-х осуществил Фридрих Робертович Липс. Одним из таковых стало исполнение весной 1981 года силами его студентов и аспирантов ГМПИ им. Гнесиных величайшего творения И. С. Баха «Искусство фуги», а спустя несколько лет – его же «Музыкального приношения».

Фридрих Липс – один из самых известных музыкантов современности, получивший широкое международное признание. Многогранная творческая деятельность гениального музыканта-исполнителя, народного артиста России, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных во многом определила пути развития инструмента баяна в современном академическом искусстве.

Музыкант родился в 1948 году в городе Еманжелинске Челябинской области. В 1964 году окончил музыкальную школу по специальности баян. Его первым педагогом был Виктор Степанович Брызгалин – яркий талантливый музыкант, сумевший привить своим ученикам важные качества: «Он сумел сделать главное, – в каждом из учеников разжечь интерес к занятиям на инструменте, к музыке в целом. Он научил нас слушать себя и

¹ Ф. Р. Липс был инициатором создания и первым исполнителем этого баянного шедевра С. А. Губайдулиной. Композитор посвящает это произведение своему «вдохновителю».

даже в небольших пьесах создавать какой-то образ... Строгость со стороны педагога во время репетиций перемежалась юмором...». [115, 6]

В 1967 Липс поступает в Магнитогорское музыкальное училище им. М. И. Глинки, в класс педагога Е. А. Кудинова. По словам Липса, в педагогическом плане Кудинов «не прощал формального исполнения, заставлял мыслить вперед, чтобы в игре все время ощущалась перспектива. Он на эти темы много не рассуждал, не философствовал... Он был очень требователен, строг, иной раз бывал даже жестким, но его педагогическая деятельность приносила ощутимые результаты: выпускники Кудинова почти всегда поступали в консерватории...». [115, 18]

Еще до поступления в вуз, Липс стал лауреатом I премии Всероссийского конкурса (1967): «Не могу не вспомнить о Всероссийском смотре-конкурсе учащихся музыкальных училищ, который проходил в 1967 году в Свердловске (ныне Екатеринбург). В числе 10 победителей, отмеченных Дипломами I степени, посчастливилось оказаться и мне. Думаю, не нужно подчеркивать, с какой радостью это известие было воспринято всем коллективом нашего училища, ведь в конкурсе принимали участие представители именитых музыкальных училищ Москвы, Ленинграда и других городов», – так, скромно, но с большим чувством, музыкант вспоминает об этом знаменательном событии в своей фантастически насыщенной яркой творческой биографии. [115, 26]

Своему следующему педагогу в Гнесинском институте – Сергею Михайловичу Колобкову – Липс посвящает целую главу в своей автобиографической книге «Кажется, это было вчера...» [115]. Что характерно, говоря о личности Колобкова, музыкант приводит интересные мысли по поводу значимости выдающихся исполнителей в истории искусства: «...Мы говорим о выдающихся дирижерах, пианистах, скрипачах, певцах... И каждый из них – это особый мир художественного творчества, созданный особым складом дарования, неповторимостью личности исполнителя, духовной наполненностью музыканта. В истории народно-

музыкального искусства мы также можем выделить ряд фактов, подтверждающих данную мысль. Не будь, к примеру, подвижнического таланта В. В. Андреева – трудно сказать, как складывалась бы впоследствии русская народно-инструментальная культура. Конечно, в силу всем нам известных исторических причин, мы можем назвать очень немногих музыкантов-народников, которые бы своей творческой деятельностью, своим искусством создали эпоху и определили бы пути развития своего жанра на большую перспективу. Дирижер Н. Осипов, баянист И. Паницкий, балалаечники Б. Трояновский, П. Нечепоренко... Из современных, активно действующих ныне музыкантов мы с полным основанием дополним этот ряд еще одним именем – Сергея Михайловича Колобкова...». Далее Липс говорит следующее: «Пожалуй, мы не назовем больше ни одного народника, который бы проявил себя столь крупно, масштабно, разносторонне, как Колобков» [115, 28]. Именно здесь можно сделать небольшую ремарку: Фридрих Робертович Липс – Музыкант-Народник, с большой буквы, достойный продолжатель дела своего выдающегося учителя.

Одной из важных вех в начале творческого пути Липса (в то время он только что закончил первый курс института) была победа на Международном конкурсе баянистов и аккордеонистов в Клингентале (ГДР). Сам музыкант точно и ёмко сформулировал значение этого события для своей дальнейшей творческой судьбы: «Чем становится международный конкурс для молодого музыканта? Для многих, к сожалению, это вершина в жизни, покорив которую они не находят новых идей, не обновляют свои творческие устремления. <...> Я благодарен Клингентальскому конкурсу за то, что он стал для меня трамплином и придал импульс всем моим последующим идеям и устремлениям, что появилась возможность для их дальнейшей реализации...» [115, 56].

После окончания Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных в 1972 году Липс продолжает совершенствоваться в ассистентуре-стажировке у профессора С. М. Колобкова. С 1970 года –

музыкант становится солистом Москонцерта, через год – преподавателем кафедры народных инструментов ГМПИ им. Гнесиных. В 1989 году Липс получает звание профессора, в 1996 – возглавляет кафедру народных инструментов. В 1997 году Липс становится по совместительству профессором МГИМ им. А. Г. Шнитке. В 1994 году музыканту было присвоено высокое звание народного артиста России.

Впечатляет гастрольно-концертная деятельность исполнителя. Являясь ведущим педагогом современной баянной школы (среди его воспитанников – более 30 лауреатов престижных международных конкурсов из многих стран мира), музыкант выступил с сольными программами в США и Канаде, Германии и Франции, Испании и Италии, Дании и Голландии, Англии и Японии. Его баян звучит в крупнейших концертных залах мира: Большой зал Московской консерватории, Концертгебау (Амстердам), Сантори-холл (Токио), Линкольн-центр (Нью-Йорк), Джон Кеннеди-центр (Вашингтон). Многие выдающиеся современные музыканты считают за честь выступать на одной сцене с маэстро: это Геннадий Рождественский, Владимир Спиваков, Гидон Кремер, Юрий Башмет, Валерий Гергиев, Роман Кофман, Йо-Йо Ма и другие.

Музыкант ведёт активную музыкально-общественную и просветительскую работу: принимает участие в работе многих международных конкурсов баянистов, международных семинаров и летних мастер-классов, фестивалях баянной и современной камерной музыки.

Обширна и разнопланова дискография музыканта. Свыше 100 произведений записаны Ф. Р. Липсом в фонд Радио. Более трёх десятков компакт-дисков с записями маэстро вышли в России, Австрии, Германии, США, Японии, Швеции, многие из них удостоены высоких премий, например, компакт-диск с записью партиты для виолончели, баяна и струнного оркестра С. Губайдулиной «Семь слов» имеет премию журнала «Золотой диапазон» (Париж), он же был признан лучшим диском 1991 года.

Утверждение баяна как полноправного академического инструмента зависело от многих факторов, среди которых первостепенное значение имели модернизация инструмента, а также расширение его репертуара. Устойчивая традиция восприятия тембра баяна, бытующая в течение десятилетий, ассоциативный ряд, связанный с определённым образно-выразительным строем, закрепившийся за ним, также сыграли определённую роль в этом процессе.

Как считает сам Фридрих Робертович, художественный облик любого музыкального инструмента раскрывается, прежде всего, через репертуар: «Облик «классических» инструментов, существующих уже не одно столетие, убедительно и полноценно был раскрыт в огромном количестве самых разнообразных произведений концертного и учебно-педагогического плана. Баян в этом отношении занимает совершенно особое место. Несмотря на то, что история привычной нам гармоника ведёт свое начало ещё с первой трети XIX столетия, появление крупных произведений профессиональных композиторов для баяна относится лишь к 30-м годам XX века...» [177, 7].

И тут возникает главная, можно сказать, острейшая проблема, о которой говорят и пишут многие исследователи уже в течение нескольких десятилетий, повлиявшая на становление и развитие многих аспектов баянного искусства.

Изучая процесс исполнительства и основные этапы создания баянного репертуара, М. Имханицкий выделяет две «магистральные линии»: «Первая непосредственно проистекает из традиций фольклорного русского музицирования. <...> Другое направление баянного искусства опирается преимущественно на академическую сферу искусства» [82, 233]. Автор считает, что четкого раздела между линиями изначально не было. Баянисты академического направления включали в свои концертные программы обработки народной музыки, и те, кто придерживался фольклорных традиций, исполняли немало произведений академической музыки.

Появление новых оригинальных произведений для баяна повлекло за собой конкретное разделение музыкантов в сфере концертно-исполнительской практики. Например, в свое время, традиции фольклорного музицирования пропагандировали: трио А. И. Кузнецов, Я. Ф. Попков, А. Ф. Данилов, дуэт А. А. Шалаев, Н. А. Крылов, солисты И. Я. Паницкий, А. А. Полудницын и другие. К музыкантам академического профиля относили П. А. Гвоздева, А. В. Беляева, Э. П. Митченко и, конечно же, Ф. Р. Липса.

Баян начинает «заявлять о себе» как самобытный инструмент уже в сочинениях 60-х – первой половины 70-х годов. Возникает понимание его огромных потенциальных возможностей для использования в камерно-инструментальной области музыкального искусства. Это – богатые звуковые ресурсы инструмента, а также возможность экспериментировать – создавать произведения в классических жанрах, таких, как концертная сюита (Н. Чайкин), каприччио (А. Репников), фантазия и фуга (А. Журбин), соната (Вл. Золотарёв).

Пожалуй, самым знаменательным в этой связи стало сочинение в 1973 году Вл. Золотарёвым Сонаты № 3. Примечательно, что после появления этого выдающегося знакового сочинения для баяна, в котором композитор использует додекафонную технику, впечатлённым лучшими образцами творчества «нововенцев», свои «первые» сонаты для баяна сразу же пишут: А. Кусяков (1974), К. Волков (1976), Г. Банщиков (1977), А. Нагаев (1977). Последнее сочинение было посвящено уже ушедшему тогда Вл. Золотарёву.

И в других жанрах к баяну обращаются многие талантливые композиторы. Все это заставило пересмотреть отношение к самому инструменту... «Свое пристальное внимание к баяну обратила Губайдулина после прослушивания Третьей сонаты Золотарёва в Союзе композиторов в 1975 году. С этого момента началось наше творческое содружество, результатом которого явился целый ряд выдающихся сочинений для баяна»,

– так говорит Фридрих Липс о начале своего тесного сотрудничества с одним из самых выдающихся композиторов современности [117, 23].

Данное диссертационное исследование «Фридрих Робертович Липс: творческая деятельность и ее роль в развитии баянного искусства во второй половине XX – начала XXI века» направлено на раскрытие творческого облика и личности крупнейшего музыканта именно в связи с композиторским творчеством его современников. К этому были очень важные предпосылки.

Приводим высказывание В. Холоповой, как нельзя точно определившей исключительность личности Фридриха Липса в истории развития музыкального искусства: «...У нас на глазах происходят удивительные преобразования которые делают личности <...> И вот Фридрих Липс. Ему выпало на долю не просто подняться по ступеням культуры, но – соединить собой такие культуры, между которыми раньше лежала пропасть: *народно-развлекательную* и *академически-авангардную музыку*» (курсив – здесь и далее мой – А. Г.) [179, 15].

Это беспрецедентный факт в истории музыки, когда исполнитель, не только заинтересован судьбой своего инструмента – его развитием, модернизацией, созданием своей собственной школы, методики игры, являющегося его ярким пропагандистом. Он – практически (о чем сам музыкант не раз говорил) берёт на себя роль сотворца и непосредственно участвует в процессе создания произведения, а также помогает композитору найти путь соединения столь далёких сфер музыкального искусства. Так, сама София Асгатовна Губайдулина назвала Липса и Тонха в комментарии к сочинению «Семь слов Христа на Кресте» для виолончели, баяна и струнных «мои сотворцы» [Там же].

Актуальность данного исследования, таким образом, состоит в изучении и обобщении опыта сотворчества исполнителя и композитора на примере создания Вл. Золотарёвым, С. Беринским, Э. Денисовым,

С. Губайдулиной произведений для баяна при непосредственном участии и в сотрудничестве с Ф. Липсом. Такая проблематика является важной для интерпретации современных процессов в области музыкального творчества и исполнительства.

Цель данного исследования – раскрыть грани деятельности Ф. Липса как музыканта-исполнителя, педагога-просветителя, теоретика и методиста, оказавшего сильное влияние на творчество крупнейших композиторов современности.

В связи с этим были поставлены **следующие задачи:**

- изучить многочисленные методические и литературные труды Ф. Липса;
- исследовать творческие, педагогические и исполнительские принципы музыканта, изложенные в его многочисленных публикациях;
- обобщить и суммировать основополагающие рекомендации в создании переложений и транскрипций (а также интерпретации переложений клавирных и органных сочинений);
- проанализировать произведения Вл. Золотарёва, С. Беринского, Э. Денисова, С. Губайдулиной и охарактеризовать роль баяна в поэтике сочинений;
- осмыслить разнообразные исполнительские интерпретации баяниста, изданные более чем на 30 компакт-дисках.

Объект исследования – многообразная творческая деятельность Ф. Липса. **Предмет исследования** – особенности взаимодействия композитора и исполнителя на всех уровнях создания сочинения (идея, композиционные и драматургические решения, выбор средств выразительности, использование новых приемов, а также исполнительская интерпретация).

Материал исследования образует несколько групп. Первая группа – транскрипции органных и клавирных сочинений, сделанные Липсом: О. Мессиа́н 9-я медитация «Господь среди нас» из цикла «Рождество

Христово», включающего девять медитаций для органа (LaNativiteduSeigneur: Neufmeditations); М. П. Мусоргский «Картинки с выставки», а также выдающиеся баянные сочинения композиторов, признанных знаковыми фигурами музыкального искусства конца XX – начала XXI столетия: это Э. Денисов и С. Губайдулина, а также Вл. Золотарёв и С. Беринский. Эти композиторы являются наиболее яркими единомышленниками Фридриха Липса.

2 группа – сочинения, созданные при участии Липса: сочинение Владислава Золотарёва «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия»; поэма Сергея Беринского «Морской пейзаж» для баяна и скрипки; пьеса Эдисона Денисова «От сумрака к свету» для баяна соло и Концерт для баяна с оркестром Софии Губайдулиной «Под знаком Скорпиона». В аналитических очерках, таким образом, представлены разные жанры современной музыки для баяна, а так же образно-интонационный строй, авторский почерк и идиостиль ярчайших представителей современной композиторской школы.

3 группа – научные и методические труды Липса. В сферу исследования входят книги и многочисленные статьи Липса, в которых поднимаются животрепещущие вопросы исполнительства, интерпретации, новых приемов и техник игры на инструменте, педагогические и методические рекомендации.

Ограничения. Как известно, Липсу посвящено огромное количество произведений отечественных и зарубежных композиторов. Но мы ограничиваемся анализом современных сочинений, созданных в тесном контакте, в сотворчестве исполнителя с композитором. Они отличаются новизной подходов, приемов, концепций и выявляют вклад исполнителя в процесс создания произведения. Ограничение частично касается и педагогической деятельности Липса, но эта проблема требует отдельного изучения.

На защиту выносятся следующие положения:

- творческая и исполнительская деятельность Липса – целостный феномен, обладающий собственной системой музыкального мышления;
- формы творческого диалога композитора и исполнителя образуют единый творческий процесс;
- новаторство Липса-исполнителя стимулирует не только новые открытия в этой области, но и способствует развитию современного академического репертуара.

Степень изученности проблемы. Когда инструмент вышел на концертную эстраду в совершенно новой ипостаси появился целый ряд проблемных статей и исследований на тему т.н. «народности» инструмента баяна и создания репертуара для него. Названия публикаций говорят сами за себя: А. Юсфин «Фольклор и композиторское творчество» [201], Ю. Казаков «Настоящее и будущее народных инструментов» [87], Э. Митченко «Баяну репертуар!» [139].

Большое количество книг и статей на тему баянного искусства написано М. Имханицким: «История баянного и аккордеонного искусства» [76], «История исполнительства на русских народных инструментах» [77], «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона» [79], «Новое об артикуляции и штрихах на баяне» [80], «Фридрих Липс» [82]. Последнее из вышеперечисленных исследований представляет собой глубокий и разносторонний анализ творчества баяниста. Автор прослеживает творческий путь музыканта – от самых первых шагов ученика школы и студента музыкального училища – до ярких достижений баяниста – победителя нескольких конкурсов, талантливого педагога, и, наконец, исполнителя-новатора, известного музыкально-общественного деятеля. Опыт сотворчества исполнителя и композитора, который М. Имханицкий называет «художественным союзом», тоже находит отражение в статье автора. В связи с этим он подробно останавливается на примере творческого общения Липса и Золотарёва. Что касается современной академической музыки, Имханицкий

делает следующие выводы: Липс, мастерски владея техникой, сумел «заставить звучать баян по-оркестровому», также он смог «по-новому представить глубинные и животворные связи баяна с русской народной песенностью, с ее древними пластами» [82, 242]. Небольшой раздел исследования посвящен и современным композиторам-новаторам, пишущим музыку для баяна: это С. Губайдулина, Э. Денисов, Г. Баншиков, А. Журбин, С. Беринский, А. Репников. Имханицкий даёт оценку исполнительской деятельности музыканта, эмоционально делясь своими впечатлениями от прослушивания «De profundis». Большой раздел статьи посвящён педагогической деятельности Липса в РАМ им. Гнесиных и его общественно-музыкальной жизни (фестивали и конкурсы).

Творческому облику Липса посвящена яркая статья Г. Цыпина, изданная в журнале «Музыкальная жизнь», в 1994 году, когда начался настоящий взлёт творческой карьеры музыканта. Рассматривая исполнительский стиль выдающегося баяниста современности, музыковед особо подчёркивает внутреннюю дисциплину, владение формой и драматургией исполняемых сочинений: «Все в искусстве артиста продумано, проработано, выверено. Все сделано в высшей степени аккуратно и точно» [цит. по 82, 236]. В статье используются цитаты самого музыканта, которые явились результатом интереснейшей творческой беседы.

Вопросы современного композиторского творчества в аспекте баянной культуры рассматривают в своих статьях М. Рахманова, Ю. Шишаков, В. Петров, В. Лебедев; этим вопросам посвящают диссертационные исследования М. Имханицкий, Г. Британов, С. Платонова, Т. Буданова, В. Васильев, Н. Давыдов, В. Завьялов, В. Лебедев У. Миронова, Г. Преображенский, Ю. Ястребов, А. Малкуш и другие.

Основанная на анализе произведений композитора Н. Чайкина, диссертация В. Бычкова «Творчество и актуальные проблемы советской баянной музыки» посвящена жанровым разновидностям и эволюции драматургии крупных форм в баянных сочинениях. Одно из последних

исследований А. Малкуш «Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарёва (на примере сочинений для баяна)» охватывает систему художественных образов, средства выразительности, а также особенности композиционных и драматургических решений в произведениях Вл. Золотарёва. Авторский стиль композитора интерпретируется «как индивидуальное проявление типичных для русского типа мировоззренческих и психологических свойств, определяющее все параметры музыкального интонирования и особенности становления музыкальной формы» [131, 2].

В данном диссертационном исследовании большое значение приобретает «слово композитора» – ценные замечания современных российских композиторов, запечатленные в статьях, воспоминаниях, переписке и книгах Липса. Ряд бесед с исполнителем был проведен и зафиксирован автором диссертации. Размышления известного музыканта являются ценным источником в познании его личности, творчества и исполнительства, наряду с его книгами они стали важной составляющей исследуемого материала.

Теоретическое значение диссертации заключено в создании научной базы для дальнейшего изучения оригинальных произведений для баяна современных авторов; выработки подходов к целостному анализу баянных сочинений разных жанров; а также в обобщении значения деятельности Липса, сделавшего баян полноправным академическим инструментом.

Практическое значение работы обусловлено ее темой. Материалы исследования могут найти применение в курсах обучения искусству игры на баяне, как в учебной практике, так и в совершенствовании исполнительского мастерства баянистов. Новые открытия в исполнительской технике будут способствовать постижению художественно-выразительных возможностей современного баяна. Аналитические очерки помогут самому широкому кругу музыкантов проникнуть в суть произведений современных авторов.

Степень достоверности и апробация результатов работы. Работа неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки. По материалам

диссертации были сделаны доклады на межвузовских научных конференциях «Исследования молодых музыковедов» (Москва, РАМ им. Гнесиных, апрель 2011; Москва, РАМ им. Гнесиных, апрель 2012), «Гнесинская научная школа». Вып. 3, 2012. По материалам диссертации опубликованы четыре статьи, одна из которых – в издании, рекомендованном ВАК РФ. Автором диссертации также сделано Интервью с Липсом, опубликованное в журнале «Аккорд».

С деятельностью Фридриха Липса связан ярчайший взрыв в истории баянного искусства. В 80-е и 90-е годы современный баянный репертуар стал ошеломлять стилистическим многообразием, широким охватом всех существующих жанров и форм, интересной и многоликой образно-содержательной и интонационной сферой.

Поиски новых приемов шли по пути открытий в музыкальной колористике, «осваивались» необычные пространственные звучания. Композиторы начали использовать наложения фактурных пластов, полифонизацию музыкальной ткани, характерные для баяна дублировки мелодии. Большое значение приобретают работа с динамикой, расширяется тембровая палитра, связанная новыми разнообразными сонорными элементами – кластерами, вибрато, глиссандо, тремоло мехом, рикошетами. Все эти новшества были пропущены Липсом, что называется, через себя, многие открытия в области новых техник и приемов – заслуга выдающегося музыканта.

Результат сотворчества выдающегося исполнителя и гения композитора выразился (что абсолютно естественно) в многочисленных комментариях музыканта, «разбросанных» по разным статьям, а также запечатлённых в книге «Кажется, это было вчера...». В связи с этим в основе данного диссертационного исследования имеется большое количество высказываний музыканта, его цитат из научно-методических и публицистических статей и книг. Это абсолютно оправдано. В какой-то мере

и литературный талант музыканта, и его способность интересно мыслить, высказывать смелые суждения, посредством «слова» раскрывать собственные интерпретации и объяснять, как достигнуть столь высокого мастерства в баянном искусстве, стали также объектом данного исследования.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы и Приложений, в которые вошли: Интервью с Ф. Липсом, сделанное автором исследования в марте 2013 года; Список премьер сочинений современных композиторов, состоявшихся благодаря Ф. Липсу; нотные примеры.

Глава 1.

Фридрих Липс – исполнитель-новатор, аналитик и эксперт в области искусства игры на баяне

Тишина для меня дороже самых бурных и продолжительных оваций. Я бы сказал, что тишина для музыканта – это как чистый холст для живописца. Непременное условие творчества...

Ф. Липс

Исполнительский стиль Ф. Липса начал формироваться еще в годы учёбы. У молодого музыканта одновременно с вопросом: «как играть», возникали другие, не менее важные в то время, вопросы: «что играть» и «на чём играть». По сути, музыкант рос и развивался одновременно с инструментом баяном. Его исполнительское искусство отображает все основные и самые важные вехи в развитии инструмента за последние десятилетия. При этом, на протяжении своего творческого пути музыканту удаётся постоянно запечатлевать свои многие достижения в научно-методических и литературных работах. Уникальность многогранной деятельности выдающегося баяниста не раз отмечена многими исследователями: «...будучи крупнейшим исполнителем, он является вместе с тем одним из ведущих педагогов страны, известным методистом, составителем разнообразных нотных изданий...», – так пишет о нем М. Имханицкий в сборнике «Портреты баянистов» [82, 222].

Оригинальное творческое мышление, многолетний опыт, а также свободное владение словом, – всё это концентрированно выражено в интервью, статьях и книгах Фридриха Липса, посвящённых самым разным

проблемам. Способствовало этому редкое, удивительно гармоничное сочетание в личности музыканта гениального исполнителя-новатора и выдающегося педагога-методиста, емко выраженное в словосочетании *настоящий подвижник российской культуры*.

§ 1. Исполнительский стиль Ф. Липса

На наш взгляд, в момент выступления на сцене главным девизом для Липса становится его собственное изречение: «Надо постоянно находиться в состоянии обновления...» [115, 56]. При этом, основные признаки исполнительского стиля музыканта всегда остаются неизменными. Уже в юношеские годы игру Липса отличало: умение мыслить крупным планом, ощущать форму произведения в целом, охватывать соразмерность всех разделов музыкального построения, тщательно прорабатывать технические детали, соблюдать штриховую точность. Такая потрясающая чёткость, точность и скрупулёзность в исполнении ещё раз невольно напоминают о немецком происхождении музыканта. Более того, в одном из интервью, он сам говорит о том, что: «...А недавно узнал, что в генеалогическом древе Баха есть фамилия Липс. Оказалось, что род Бахов идет от двух фамилий—Файт и Липс. Потом нить, связанная с родословной Липсов, где-то прерывается. Может, они в Россию уехали, а может, это другие Липсы – не знаю. Интересно бы разобраться, но не знаю, как это сделать» [170].

В начале исполнительской карьеры репертуар музыканта охватывал фортепианные произведения романтического плана в переложении для баяна: Шопен, Лист, Вебер... Первый серьёзный рубеж наступил в 1968 году, когда у Липса появился новый баян с готово-выборной клавиатурой и тембровыми регистрами. Сразу же изменился стиль выступлений, появился новый репертуар: баянист стал осваивать музыку эпохи барокко и, прежде всего, музыку И. С. Баха, а также оригинальные современные сочинения для баяна. По словам М. Имханицкого, на этом этапе Липс вносит в баянное

исполнительство некоторые черты органного мышления: «...значительно усиливается стремление к мышлению «укрупнёнными» пластинами за счёт относительной ровности звуковедения внутри музыкальных фраз при неуклонном движении к общим звуковым кульминациям... Близким к органному становится и сам принцип извлечения звука – с мягкой атакой, общей строгостью и ровностью его дальнейшего ведения, с мягким окончанием» [82, 227].

Постепенно появляющаяся современная оригинальная музыка для баяна, например, произведения Владислава Золотарёва, стали высвечивать новые качества исполнительского стиля музыканта: «Для нового содержания композитор прокладывает новые пути, как бы раскрепощая скрытую в инструменте выразительную энергию, а баянист Липс творчески реализует эти бесценные находки. Подчас *баян поёт отражённым звуком от вибрирования ладони, издаёт глухой, скользящий стон, застывает на плотно сцеплённом созвучии, или – просто «дышит»...*» [92]. Впоследствии все эти новшества Липс превратит в новые приёмы исполнительской техники, о чём будет подробно рассказано в последующих главах диссертации.

Игру Фридриха Липса часто называют интеллектуальной, по словам А. М. Стороженко, музыкант как бы завораживает слушателя «властью музыкального интеллекта»: «...его исполнение музыки – это раздумья мудреца, который не просто повествует звуками о некогда происшедшем событии. Безупречное чувство стиля и углублённость проникновения в мир исполняемой им музыки помогает стать и свидетелем события той эпохи, и единомышленником Музыканта...» [167, 51].

Липс во многих высказываниях неоднократно акцентировал необходимую глубокую продуманность и полную осмысленность всех микродеталей произведения для того, чтобы создать подлинное творение. Многие критики подчёркивают парадоксальность исполнения музыканта, когда при строгой продуманности целого и мельчайших деталей, у слушателя всё равно возникает ощущение спонтанного рождения музыки, что

доказывает владение Липса наивысшим мастерством – «творения» на сцене...

Музыкант заражает слушателя единым импульсом, внутренним ритмом, не только целого произведения, но всей концертной программы, которую он строит особым образом: «...посмотрите на афишу любого хорошего музыканта – программа у него всегда подобрана со вкусом... перефразируя известную фразу К. С. Станиславского, можно с большой долей уверенности сказать, что музыкант начинается с афиши» [110, 131].

Очень важным, на наш взгляд, является высказывание самого Липса по поводу его понимания исполнительского стиля: «...Каждое время накладывает свой отпечаток на манеру игры, на исполнительский почерк. Это проявляется не у одного-двух исполнителей, а сказывается на поколении в целом... Большое влияние на наш исполнительский стиль оказало творчество А. Репникова, Вл. Золотарёва, С. Губайдулиной и других композиторов. В их произведениях отображается наше сложное, динамичное, насыщенное во многом противоречивыми событиями время. В передаче образного содержания лучших оригинальных сочинений для баяна важнейшую роль играют страстность, искренняя взволнованность самого исполнителя, его убеждённость в значительности передаваемого замысла...» [110, 133].

Яркий, индивидуальный исполнительский стиль Липса сформировался под влиянием творчества современных ему композиторов: Вл. Золотарева, Э. Денисова, С. Беринского, Г. Банщикова, А. Журбина, А. Репникова, С. Губайдулиной и мн. др. Все, что характеризует его исполнительскую манеру, несомненно, в дальнейшем способствовало созданию нового статуса инструмента баяна. Это власть «музыкального интеллекта» самого исполнителя, умение мыслить крупно, тщательно прорабатывать все технические детали; звуковые новшества, превратившиеся впоследствии в новые приёмы исполнительской техники, а также владение наивысшим мастерством – «творения» на сцене и особая убеждённость в значительности

передаваемого замысла. На протяжении всей жизни Маэстро отстаивает утверждение баяна на академической сцене – это долгие годы огромной, самоотверженной, разносторонней деятельности, проявившиеся, прежде всего, в его уникальном исполнительском искусстве.

§ 2. Литературные и научно-методические работы Ф. Липса

К началу с 60-х гг. XX века практические достижения в области искусства игры на баяне нашли отражение в обширной методической литературе: работы А. Новосельского, Г. Благодатова, А. Мирека, Е. Максимова. Сравнительно молодой опыт, накопленный педагогами, композиторами и исполнителями требовал серьёзной научно-обоснованной теоретической систематизации. Ведь именно в эти годы существенно расширились выразительные и технические возможности инструмента (стал всё более активно использоваться готово-выборный баян), кардинально менялся репертуар, что способствовало в дальнейшем совершенно новому представлению инструмента баяна в области академической музыки. Исследователей баянного и аккордеонного искусства интересовали не только основные вехи развития и история инструмента, в полной мере в работах находили освещение и наиболее значительные достижения в области исполнительского искусства, и формирование репертуара, а также монографические исследования о творчестве композиторов, пишущих музыку для баяна (авторы: А. Басурманов, В. Бычков, В. Галактионов, Б. Егоров, М. Имханицкий, Е. Показанник, С. Платонова и мн. др.). Среди работ последнего десятилетия назовём сборник «Портреты баянистов», 2001 [150]; вышеназванные книги М. Имханицкого: «Новое об артикуляции и штрихах на баяне», 1997 [80]; «История исполнительства на русских народных инструментах», 2002 [77]; «Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона», 2004 [83-85]; «История баянного и аккордеонного искусства», 2006 [76]; М. Имханицкого и А. Мищенко «Дуэт баянистов: вопросы теории и практики» (3 выпуска), 2001-2004 [83-85].

Ф. Р. Липс вот уже на протяжении нескольких десятилетий создаёт глубокое и разнообразное по содержанию методико-теоретическое и литературное наследие. Главное место в его литературном наследии, на наш взгляд, занимают три книги, которые стали весомым вкладом в методику преподавания современного многотембрового готово-выборного баяна. Они подытоживают многолетний творческий опыт музыканта и его коллег, отражают всю ретроспективу баянного искусства на протяжении трёх последних десятилетий.

Попробуем «классифицировать» все труды, написанные Ф. Липсом, в период с 70-х гг. прошлого века по настоящее время. Это следующие издания:

- **книги** – «Искусство игры на баяне» (вышла в 1985 году в издательстве «Музыка» [109]; была переиздана дважды: в 1998-м (с дополнениями) [110], а затем в 2004-м [111]; книга переведена на немецкий язык в 1991 году и на английский в 2000 году); «Об искусстве баянной транскрипции» (была издана в 1999 году [118], в Кургане, в издательстве «МирНот»; затем, в 2007 году была переработана и дополнена и вышла в издательстве «Музыка» под названием «Об искусстве баянной транскрипции. Теория и практика» [119]); «Кажется, это было вчера...» (вышла в свет в 2008 году в издательстве «Музыка» [115]);
- **методические статьи**, среди которых – «О переложениях и транскрипциях» [12], «К вопросу об исполнении современной музыки для баяна» [114], «Звук и звукоизвлечение на баяне» [107], «Как появился рикошет на баяне» [115], «К истории создания Антологии литературы для баяна» [115], «Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX-XXI веков» [117];
- **статьи, посвящённые фестивалям, конкурсам и концертам**, среди которых: «Дни гармоника» [104], «Бенефис баяна» [101], «И

опять Клингенталь» [108], «Азиатские ветры» [100], «Всероссийский день баяна, аккордеона и гармоники. Всероссийская акция «Балалайка – душа России!», «V Международный конкурс баянистов и аккордеонистов в Москве»;

- **публицистические очерки:** «Поговорим о баяне» [120], «Слушая баянистов» [124], «Какая песня без баяна» [116], «Еще не вечер» [105], «Главное – в наш жанр пришли крупные композиторы» [103], «Журналу «Народник» – всероссийскую благодарность!» [106], «История одного сочинения (Э. Денисов)» [112], «С благодарностью за подарок и за посвящение: [о композиторе Александре Николаевиче Холминове]» [123], «Художнику надо жить долго...» [125] и др.;
- **музыкальная литература для баяна:** «Играет Фридрих Липс: Сборник концертных пьес для баяна» (1977); «Концертные пьесы для готово-выборного баяна» (1979); «Концертный репертуар баяниста» (1981-1991), 9 выпусков; «Концертная программа баянистов: Играют студенты ГМПИ им. Гнесиных» (1982-1987), 5 выпусков; «Антология литературы для баяна» (1984-2004), 10 томов; «Век XX – баянистам XXI века» (1999-2007), 10 выпусков (Липс инициировал выход в свет этих нотных изданий, выступив в данном случае как редактор-составитель);
- **программы для учебных заведений**, например, «Баян. Программа для муз. вузов по специальности «народные инструменты» (в соавторстве с В. Беляковым и М. Имханицким);
- **аннотации к компакт-дискам** (как истинный популяризатор всего нового в области баянного искусства, Липс создаёт небольшие аннотации к компакт-дискам, на которых звучит музыка как в его собственном исполнении, так и в исполнении других музыкантов);
- **интервью.**

Многие вышеперечисленные статьи, написанные до 2008 года, были изданы в журнале «Народник». Впоследствии Липс включил их в книгу

«Кажется, это было вчера...». Поэтому в диссертации будут подробно рассмотрены три основные книги Липса. В аналитическом очерке, посвященном книге «Кажется, это было вчера...» будут затронуты разного рода статьи, вошедшие в нее. Отдельно мы коснёмся научно-методических работ Липса.

Что касается интервью, то здесь можно с уверенностью сказать, что литературное и научно-методическое наследие, созданное Липсом, замечательно дополняется его многочисленными высказываниями в прессе, теле- и радио программах, в которых музыкант представляет свои мысли и суждения на самые разные темы. Главной, конечно же, всегда остаётся тема инструмента баяна, его истории, традиций и современной жизни.

«Что действительно любопытно, так это то, что баян, являясь русским народным инструментом, также распространён и любим в народе у татар, башкир, у украинцев и белорусов, у казахов. Вместе с тем он так же любим в Финляндии, во Франции в народных массах. Скажем, мюзеты, вальсы, польки очень часто звучат на французском радио, кстати, гораздо чаще, чем баян звучит сегодня на радиостанциях России. А, например, в таких странах, как Голландия и Дания, баян вообще не используется в народной музыке, и там он не считается народным инструментом, а считается инструментом академического класса... Я думаю, что баян станет действительно полноправным инструментом академической сцены. И это будет не эпизодически, как сегодня, а его функционирование в этой области будет постоянным и органичным. На нём будет звучать сольная, ансамблевая музыка, баян будет звучать с камерным и симфоническим оркестрами. Это и происходит уже сейчас на наших глазах и при нашем активном участии. И вместе с тем хорошо, что баян, и я повторю это ещё раз, корнями уходит в глубь народных масс. Мы должны сохранить эту культуру. И это в наших интересах, ведь наши потенциальные слушатели – это не только баянисты или музыканты вообще, но и широкая публика». Так, Липс говорил о баяне в

одном из своих интервью [165]. Эти слова стали действительно пророческими.

Липс рассказывает и о своём инструменте, на котором была сыграна не одна премьера, а это, в свою очередь, даёт понимание многого, касающегося творческой лаборатории Музыканта, секретов его исполнительского мастерства. И здесь Липс тоже, что называется, пользуется определёнными новшествами. Его баян оказывается претерпел ряд определённых модернизаций. «Я уже больше десяти лет играю на инструменте итальянской фирмы «Rigini» – это одна из ведущих фирм в мире, очень мобильная, у нее молодое руководство, быстрый ум. В своё время Массимо Пичини захотел сделать супер-баян и обратился к Могенсу Эллегарду – профессору Датской Королевской консерватории и ко мне с вопросом, что можно сделать для усовершенствования инструмента. Я предложил добавить к итальянской механике наши «голоса», поскольку у нас в России существуют традиции наклёпки «голосов» руками – это ручная работа, она берёт начало ещё в XIX столетии и здесь мы не имеем равных. Пичини обрадовался, поместил наши голосовые планки в новую модель с усовершенствованной механикой баяна «Mythos» в инструмент к Эллегарду и в мой инструмент и подарил нам обоим эти инструменты... Таким образом я играю на итальянском инструменте, но с нашей «звуковой душой»... [Там же].

Специально для данного исследования было подготовлено Интервью – живая беседа автора диссертации с Фридрихом Робертовичем Липсом. Интервью состоялось в марте этого года (помещено в *Приложении 1*), оно добавило новые штрихи к портрету музыканта, очертило то, чем сейчас живёт Мастер.

§ 3. Основные труды Липса – «Искусство игры на баяне», «Об искусстве баянной транскрипции», «Кажется, это было вчера...» – в зеркале современного исполнительского искусства

1. «Искусство игры на баяне». Книга «Искусство игры на баяне»

охватывает многие вопросы теории и практики баянного исполнительства. Сам автор подчёркивает, что обобщает многолетний опыт и главные достижения современных музыкантов, а также творческие установки своих педагогов. В этой книге Липс стремится поделиться своими взглядами на методику баянного искусства. Следует отметить, что в своих суждениях автор не претендует на категоричность. Такой подход является принципиальным для музыканта, он всегда открыт для дружеских, творческих дискуссий. В послесловии Липс благодарит за ценные советы и пожелания своих коллег, педагогов кафедры народных инструментов Российской академии музыки им. Гнесиных: доктора искусствоведения, профессора М. И. Имханицкого, профессора Б. М. Егорова, известного педагога и исполнителя И. Г. Пурица.

В работе над книгой Липс во главу угла ставит ценнейший опыт своих учителей, у которых он занимался на разных этапах своего обучения: это В. С. Брызгалин, Е. А. Кудинов, С. М. Колобков. Для В. Брызгалина, как отмечает Фридрих Робертович, главным было с первых шагов обучения привить своим ученикам любовь и профессиональное отношение к инструменту. Е. Кудинов воспитывал в своих студентах верные художественные ориентиры в музыке, чувство вкуса. А С. М. Колобкова, по словам Липса, отличали «высокий художественный вкус в подборе репертуара для ученика, огромная требовательность к стилистической чистоте интерпретации, скрупулёзная работа над всеми деталями произведения, над проникновенным исполнением каждой интонации в сочетании с ясным представлением архитектоники в целом»[110, 144].

Всё это помогло известному музыканту в процессе жизни выстроить свою собственную концепцию методики при подходах к овладению

высокими, можно сказать, совершенными навыками игры на инструменте и передать их своим ученикам. Фридрих Робертович сумел вписать новую, весьма содержательную строку в такие «вечные» вопросы исполнительского искусства.

Следует также подчеркнуть, именно этой книгой – «Искусство игры на баяне» – Липс осуществил своеобразный «водораздел», провёл чёткую линию, подытожив разногласия и противоречия в дискуссиях по поводу педагогических приёмов в обучении баяниста, имевших место вплоть до середины восьмидесятых годов. С большим пиететом к этой книге отнеслись многие представители отечественной баянной школы, делая важный вывод о том, что этот труд Мастера действительно стал главным авторитетным изданием последних десятилетий: «Вряд ли исчезнет из памяти тот накал страстей, когда представители баянной школы ломали копья в Киеве на Всесоюзном семинаре под руководством М. Гелиса (1961 год)... В штыки принимались многие нововведения: применение большого пальца правой руки, его место на клавиатуре, посадка, постановка, даже функция плечевых ремней и их использование в игре – одного или обоих. Было немало сторонников того и другого варианта. Вспоминается острая полемика и по поводу методических работ об основах обучения игре на баяне И. Алексеева, П. Говорушко, А. Полетаева, Н. Ризоля.<...> Эти эпизоды стали теперь фактами истории становления отечественной баянной школы, в которой несомненную роль сыграл Фридрих Липс. За рубежами нашей страны признаны теоретико-методические основы обучения баянной игре, равно как признано в мире исполнительское мастерство отечественных баянистов. Баянная методика выходит на новые профессиональные исполнительские цели и «высшие этажи» педагогического творчества, где признанным эталоном, безусловно, остается Ф. Липс», – так определяет важность педагогических принципов Липса, изложенных в этой книге, заведующий кафедрой народных инструментов СГАКИ, профессор А. М. Стороженко[167, 53].

Книга написана с большим вдохновением и талантом. Широкий кругозор музыканта, его тонкий вкус, художественное чутьё позволяют проводить яркие параллели с другими видами искусств: «Так же как хороший художник помогает нам в портрете увидеть какие-то особые черты личности человека, так и музыкант может силой своей индивидуальности раскрыть новые грани сочинения...» [110, 116].

Учитывая особенности звукоизвлечения на разных инструментах (фортепиано, орган, скрипка), Липс подчёркивает непреходящую ценность теоретических трудов в этой области, созданных великими музыкантами Г. Нейгаузом, Л. Ауэром, С. Фейнбергом, Г. Коганом, И. Браудо и др. На протяжении всей книги Липс свободно цитирует самые разные высказывания, что говорит о его полном и глубоком погружении не только в свой инструмент, но и в тонкости звукоизвлечения на других инструментах. Каждой главе музыкант предпосылает глубокий по смыслу эпиграф. Так, например, I Глава *Звукоизвлечение* открывается словами Николая Метнера: «Всё должно выходить, рождаться из тишины... Слушать, слушать и слушать!.. Вытягивать звуки слухом из глубочайшей тишины» [110, 9].

В книге последовательно в четырёх главах рассматриваются основы баянного искусства. Без этих главных составляющих, отражённых в названиях разделов книги, как правило, не обходится ни один музыкант в учебно-педагогической и концертной практике. Это то, из чего складывается такое ёмкое понятие как **мастерство**.

I Глава посвящена *Звукоизвлечению, Средствам артикуляции, Тембрам и Регистрам*, а также *Динамике*. Вначале автор раскрывает все главные достоинства, а также и некоторые недостатки звуковых возможностей инструмента. Липс подробно останавливается, на таких важных аспектах звукотворчества баяниста как *Средства артикуляции*. Особое внимание он уделяет современным приёмам – технике *glissando* и нетемперированного *glissando*, *тремоло* и *рикошету*, которые, по его словам, были подсказаны композиторам баянистами. Прием игры мехом *рикошет*

впервые был введен в практику Ф. Липсом в 1971 году при первом исполнении Второй сонаты Вл. Золотарёва, о чём будет подробно сказано в последующих главах. Автор скрупулёзно даёт детальные советы по овладению этими новыми приёмами, ведь они значительно расширяют арсенал звуковыразительных средств инструмента. Раздел *Тембр и Регистры* касается подробных рекомендаций по использованию разнообразных регистров. Липс подчёркивает что «регистры это не роскошь, а средство для достижения более впечатляющего художественного результата» [110, 44]. Липс, в частности, находит убедительные сравнения искусства регистровки с традиционным японским искусством икебаны – посредством нескольких цветков создавать удивительные композиции. В разделе *Динамика* автор рассуждает не только на темы динамической природы звука; он говорит и о звуковой перспективе, об артикуляции, интонировании, о фразировке. Приводит много цитат и афоризмов, касающихся звука в широком смысле слова. Его афоризм: «На баяне нужно петь!», подкрепляется самой природой инструмента, как считает сам автор [110, 56].

Во **II Главе** автор рассматривает *Технику, Постановку*, затем подробно останавливается на *Элементах баянной техники*, посвящает целый раздел *Аппликатуре* и собственно самой *Работе над техникой*. В разделе *Постановка* музыкант подчёркивает, что посадка баяниста – явление динамичное. Правильная постановка – предполагает психологическую свободу. Среди *Элементов баянной техники* музыкант обозначает восемь составляющих: от извлечения одного звука – до исполнения полифонического произведения. Раздел *Об аппликатуре* содержит подробные рекомендации автора, который считает, что аппликатурные традиции ещё только закладываются. *Работа над техникой* – подытоживающий раздел, ориентированный, прежде всего, по словам Липса, на «создание образа».

В **III Главе** *Вопросы интерпретации музыкального произведения* автор даёт широкое объяснение понятию творческий процесс, художественное

творчество, предпосылая этой главе эпиграф А. Рубинштейна: «Воспроизведение – это второе творение». Во главу угла Липс ставит проблему стиля. Затем, считает мастер, необходимо углубиться в «идейно-образный строй» и «информативные связи» произведения. Далее необходимо привести серьёзный вывод автора: «Очень важным фактором является владение ритмом – умение исполнителя распоряжаться звуком во времени» [110, 110]. Интересно рассуждает Липс и о проблеме художественной правды, о вопросах традиции и новаторства... Все выводы музыканта подкреплены примерами из музыкальной литературы прошлого и настоящего.

IV Глава – *Концертные выступления* открывается словами, принадлежащим Цицерону: «Глаза говорящего зажигаются о глаза слушающего». Столь сильное изречение, выбранное Липсом для начала главы, говорит о том, что музыкант придаёт этой части своей творческой жизни очень большое значение. Здесь автор подробно останавливается на составлении программы сольного концерта (в котором обязательно должна присутствовать цикличность), даёт подробные рекомендации о том, как к нему готовиться, что делать в день концерта, а также ЧТО из себя представляет сам концерт. Главное, что все эти рекомендации – собственный ценнейший опыт музыканта, сыгравшего в своей жизни не одну премьеру!

Ценность данной работы Липса заключается в следующем. Раскрывая секреты профессионального мастерства баяниста, приводя самые разнообразные примеры из классической и современной музыкальной литературы, Липс помогает современному исполнителю постигнуть не только самые важные «азы» баянной техники, но и практически освоить современные востребованные приёмы. Высшим проявлением технического совершенства в музыкально-исполнительском искусстве, считает Фридрих Липс, является мастерство.

По словам Б. Егорова, автора предисловия к «Искусству игры на баяне», в книге дан «интересный и развернутый материал по важнейшим аспектам становления мастерства и развития художественного вкуса исполнителя-баяниста... Тактичное развитие ряда положений современной тенденции исполнительства на основе художественных достижений баянного искусства, легкость и непринужденность изложения, полное отсутствие навязывания своих принципов и взглядов располагает, убеждает идти за автором и, наконец, вдохновляет на личные поиски и индивидуальное творчество»[110, 8].

2. «Об искусстве баянной транскрипции»

Книга «Об искусстве баянной транскрипции» была издана в 1999 году в Кургане, в издательстве «МирНот». Она явилась квинтэссенцией, и своего рода, «выжимкой» лаконично обобщённых теоретических и практических достижений Ф. Липса в области создания баянной транскрипции её интерпретации. Нужно отметить, что применение и использование данной книги на практике уже воспитало несколько поколений музыкантов. И каждый исполнитель по-своему воспринимает ценнейший ряд указаний и рекомендаций, представленных в этой книге, что служит развитию разных направлений в российской баянной школе и школах других стран.

Книга актуальна и очень интересна тем, что в ней Липс, как всегда, затрагивает животрепещущие вопросы баянного исполнительского искусства: всё написанное, что называется, «пропущено через себя». Музыкант задаёт вопросы, отвечает на них, приводит примеры, интересные факты. Освоение его методической системы происходит в новом стилевом контексте, в новых моделях музыкального языка. Всё это оживляет повествование, поэтому книга не может восприниматься как сухое учебное пособие.

Книга «Об искусстве баянной транскрипции» была переиздана в 2007 году в издательстве «Музыка». В новое издание Липс вносит ряд

существенных изменений и дополнений. Издания 1999 и 2007, оба включают семь глав:

- (1) Роль переложений в формировании музыканта-баяниста
- (2) Исторический обзор жанра переложений
- (3) Природа жанра
- (4) Художественно-выразительные возможности современного баяна
 - Диапазон
 - О регистрах-переключателях
 - Приемы игры и штрихи
- (5) Основные принципы переложения
- (6) Переложение органных произведений
 - Запись переложения
 - Запись и исполнение партии педали
 - Концентрация фактуры в пределах одной октавы
 - Перемещение голосов на октаву
 - Распределение органного текста на баянные клавиатуры
 - Регистровка органных сочинений
 - О полифонии
- (7) Переложение клавирной музыки

Своеобразным большим вступительным разделом к книге являются четыре первые главы *Роль переложений в формировании музыканта-баяниста*, *Исторический обзор жанра переложений*, *Природа жанра*, *Художественно-выразительные возможности современного баяна*. Глава *Основные принципы переложения* последовательно излагает позицию автора при создании данного жанра. Далее следует две, на наш взгляд, основные главы книги: *Переложение органных произведений* и *Переложение клавирной музыки*. Т.к. данное диссертационное исследование содержит главу «Искусство баянной транскрипции сквозь призму композиторского и исполнительского восприятия», соответственно главными опорными точками для аналитических подходов и открытий для нас стали именно эти две главы.

Поэтому все основные выводы этого исследования будут рассмотрены ниже (в главе «Искусстве баянной транскрипции сквозь призму композиторского и исполнительского восприятия»).

В книге использовано огромное количество музыкальных примеров. Это фрагменты произведений И. С. Баха, Д. Скарлатти, Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ф. Мендельсона, С. Франка, Ф. Листа, М. Рegera, О. Мессиаана, Э. Гранадоса, И. Альбениса, А. Лядова, А. Рубинштейна, А. Бородина, М. Мусоргского, П. Чайковского, С. Рахманинова, И. Стравинского, М. Мошковского, А. Хачатуряна, Вл. Золотарёва, Р. Щедрина С. Губайдулиной. Для удобства изучения и сравнения Липс даёт не только вариант своей транскрипции, но и фрагмент оригинала.

Фридрих Робертович ссылается на разные исследования в области обработок и транскрипций для других инструментов, среди них: Г. Коган «Школа фортепианной транскрипции», Л. Ройзман «О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров», а также работы Л. Ауэра «Моя школа игры на скрипке», В. Рабея «Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло», А. Швейцера «И. С. Бах» и др.

К изданию 2007 года у Липса нет никаких предисловий или каких-либо пояснений. Восемь лет работы, конечно же, привнесли много нового в понимание и суть проблемы переложений и транскрипций. Например, в самом начале книги 1999 года Липс на заданный им же вопрос о том, «в чём же причина того, что баянные переложения занимают столь большое место в репертуаре баяниста», отвечает: «В настоящее время баянисты испытывают репертуарный голод» [118, 5]. В издании 2007 года на этот вопрос Липс отвечает уже чуть-чуть по-другому, и этот нюанс, говорит о том, насколько быстро меняется ситуация: «Многие годы баянисты испытывали репертуарный голод...» [119, 5].

В главе «Художественно-выразительные возможности современного баяна» в разделе «Приёмы игры и штрихи» (Издание 2007 года) Липс прямо указывает на то, что является инициатором новшеств в сочинениях

современных композиторов: «...В сонате «Et exspecto» по моей рекомендации С. Губайдулина впервые использовала новые, более сложные разновидности *рикошета* – пятидольный и непрерывный» [119, 24]. В издании 1999 года эта мысль выглядела так: «В одном из последних сочинений для баяна С. Губайдулиной – сонате «Et exspecto» впервые появилась новая, более сложная разновидность ставшего популярным мехового прима – пятидольный рикошет, а также непрерывный рикошет» [118, 19].

Таких примеров можно найти очень много. Это говорит о том, насколько детально и внимательно Липс подошёл к переизданию этой книги, как быстро меняется музыкальная теоретическая мысль, практика исполнения, место баяна в современном академическом искусстве и насколько ярким теоретиком и практиком является Музыкант Фридрих Липс...

3. «Кажется, это было вчера...»

Книга «Кажется, это было вчера...» ещё в большей степени подтверждает вышесказанное. Даже в самом названии книги заложена эта мысль. В коротком предисловии автор рекомендует: «Эту книгу можно читать от начала и до конца. Кроме того, её можно читать с любой страницы...» [115, 3]. На первый взгляд, эта книга, скорее, относится к мемуарной литературе. На самом деле, она содержит целый ряд ценных статей и очерков, посвященных подробному анализу сочинений современной музыки, сыгранных самим исполнителем, что называется, «пропущенных» через себя. Книга представляет собой своеобразный «альманах», калейдоскоп событий жизни музыканта, обобщающий разные стороны его творческой натуры, его достижения, интересные наблюдения, а главное, поучительный опыт общения с современными музыкантами, оказавшими непосредственное влияние на его жизнь и судьбу.

Липс строит композицию книги «музыкально»: После *Прелюдии* (вступительной части повествования) возникает целый ряд *Интермедий*, некоторые из которых объединены в мини-циклы. Есть в книге и *Скерцо*

(«Гастрольные штучки» от Фридриха Липса), а также *Постлюдия*, в которой музыкант подводит своеобразный итог на том этапе творческого пути (книга издана в 2008 году). Раздел *Постлюдия* включает огромное количество ценной информации: здесь можно найти список всех «первых исполнений» Липса, перечень изданных записей музыканта на компакт-дисках (и краткие аннотации к записям), список научно-методических работ, биографическую информацию.

Интермедии весьма разнообразны по тематике и характеру изложения. Они подразделяются на крупные статьи-портреты, посвящённые самым разным музыкантам, небольшие яркие публикации, связанные с юбилеями и датами, воспоминания-эссе о событиях – фестивалях, конкурсах, концертах, премьерах, а также проблемные статьи.

Статьи-портреты:

- *«Видный деятель народно-инструментального искусства. Сергей Михайлович Колобков»*
- *«Владислав Золотарёв»*. Следует отметить, что посвятив Вл. Золотарёву целую главу, Липс, публикует в книге его письма, а также воспоминания-эссе, имеющие очень глубокий эмоциональный характер – «Старый» Новый год (1972); Рождение Третьей сонаты Вл. Золотарёва»; «Вступление Вл. Золотарёва в Союз композиторов»; «Клингенталь 1975. Невосполнимая утрата», – проливающие свет на личность и судьбу этого малоизученного композитора. В 2013 году о творчестве композитора написана диссертация: А. С. Малкуш Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарева (На примере сочинений для баяна)[131].
- *«София Губайдулина»*. Единственная статья, рассказывающая не только о творческом общении, тесной работе, но и включающая три больших раздела, посвященных конкретным сочинениям автора: «Семь слов», «Et exspecto», «Под знаком Скорпиона».

Многие статьи-портреты в книге уже в заголовке несут определённый характер и «точку отсчёта» восприятия той или иной личности музыканта. Они отражают отношение Липса к его творчеству, как бы задают эмоциональный тон всего повествования, подтверждая известное изречение – «название публикации – девяносто процентов успеха»:

«В России надо жить долго. Сергей Беринский»,
«Несостоявшийся Концерт для баяна. Альфред Шнитке»,
«История одного сочинения. Эдисон Денисов»,
«В саду снов Михаила Броннера»,
«Осенняя мелодия Александра Холминова»,
«Страсти по Астору»,
«Роман Леденёв на фоне русского пейзажа»,
«Мелодии и ритмы Ефрема Подгайца»,
«Роскошный букет Татьяны Сергеевой».

Именно благодаря этим статьям стало возможным приоткрыть творческую лабораторию Липса, именно в них возможно было почерпнуть максимальное количество фактов, во многих случаях подтверждающих процесс творческого слияния исполнителя и композитора. Поэтому подробное рассмотрение некоторых статей этой рубрики нашло отражение в 4 главе диссертации.

Публикации, связанные с юбилеями и датами

В этом разделе – множество самых разных очерков. Все они имеют одну отличительную особенность, для каждой небольшой публикации (1-2 страницы) Липс умеет найти такие слова, которые дают точную характеристику, живописуют нам реального человека, дают полное представление о его характере и заслугах.

В статье *«Когда редактор – не должность, а призвание»* речь идёт о Наталье Николаевне Умновой, редакторе издательства «Музыка», с которой Липс сделал не одну книгу, множество нотных изданий, разнообразные

статьи. Липс пишет: «...иной раз кажется, что спорам не будет конца, но в результате – отшлифованный продукт, отредактированный в высшей степени профессионально... Я часто повторяю: Н. Н. Умнова – это наш «Peters»!..» [115, 240].

Другой образец писательского таланта Липса – в «*Неотправленном письме*», посвященном его ученику Александру Ковтуну, трагически ушедшему в самом расцвете творчества. Липс вспоминает исполнение этим музыкантом моцартовского шедевра: «...Боже, какой это был Моцарт! С первых же тактов я был вовлечён в вихрь жемчужно-бисерной игры, атмосферы детской восторженной непосредственности и мудрости, юношеской окрылённости и улыбки с оттенком печали» [115, 149].

Особенно выделяется статья «*Памятные творческие встречи*», в которой Липс говорит о том, что выдающиеся музыканты современности, с которыми ему доводилось работать, совсем не нуждаются в его характеристиках и оценках. Создавая эту статью, мастер просто выражает признательность «за те минуты счастливого общения, которые наполнили его жизнь атмосферой высокого искусства». [115, 251]. Но тем не менее, многие цитаты из этой статьи могут стать яркими эпиграфами к творчеству того или иного музыканта. И все эти слова принадлежат Фридриху Липсу:

О Геннадии Рождественском:

«Геннадий Николаевич – необыкновенный эрудит, самый изысканный пропагандист новой музыки, равно как и малоизвестных шедевров классики. Это просветитель высочайшего уровня» [115, 253].

О Владимире Тонха:

«Одухотворённость присуща ему всегда, даже когда он без инструмента» [115, 252].

О Гидоне Кремере:

«Это музыкант экстра-класса и общение с ним – большая школа. Любое его прикосновение к скрипке всегда производит магическое впечатление...» [115, 256].

О Валерии Гергиеве:

«Я ощутил его мощный, просто звериный музыкантский дар, который позволяет ему успешно выполнять невероятно насыщенную концертную и административную деятельность...» [115, 257]. Незабываемых творческих встреч и контактов за все эти годы у Липса накопилось много. Интересно, что в конце этой статьи он высказывает своё жизненное кредо: «Мне всегда хотелось видеть не только линию горизонта, но и кое-что за ней» [115, 261]. А заключительными словами статьи служит притча, услышанная Липсом от Альфреда Гарриевича Шнитке, ставшая (как он сам отмечает) ему очень близкой по мироощущению: «Идут по дороге два путника. По сторонам их сопровождают лающие собаки. Один из путников, высоко подняв голову, спокойно идёт вперед, а второй непрерывно отмахивается от них палкой. Наконец первый говорит второму: «Перестань на них обращать внимание и продолжай свой путь к цели, а то всю жизнь потратишь на собак!..» [115, 260].

Воспоминания-эссе о фестивалях, конкурсах, концертах

Среди воспоминаний-эссе – очень яркая статья «*Клингенталь-1969*», в которой Липс подробно рассказывает и о самой подготовке, и о выступлении на конкурсе, в котором впервые в истории баянных состязаний все три призовых места были заняты русскими исполнителями. Липс сравнивает клингентальский конкурс с трамплином, который придал новый импульс всем его последующим идеям и устремлениям, а также возможности их реализации. (Заметим, что город Клингенталь, помимо проведения в нём масштабного международного конкурса и находящейся там легендарной фабрики аккордеонов, славится своим знаменитым трамплином. В самом городе существует удивительный музей, девиз которого «Музыка и Спорт». Экспозиция музея, расположенная на первом этаже, рассказывает об истории создания гармоник, баянов и аккордеонов, а второй этаж посвящён истории создания трамплина и всей спортивной жизни города).

Проблемные статьи

Очень ценные сведения содержит статья *«К истории создания Антологии литературы для баяна»*. В ней Липс рассказывает, как создавался этот многотомный труд, кто стоял у его истоков, сколько было приложено усилий для того, чтобы баянисты были обеспечены разнообразным и полноценным репертуаром. Здесь музыкант выступает как настоящий эрудит, просветитель, стремящийся охватить всю историю создания литературы для баяна, включая оригинальные сочинения и транскрипции.

В статье *«Мой вечный вопрос: педагогика или исполнительство?»* Липс делает следующее наблюдение: «Концерт – это своеобразный поединок исполнителя с публикой. Надо выходить на сцену побеждать, а публика, как правило, всегда готова покориться таланту» [115, 268]. По поводу педагогики музыкант приходит к такому оригинальному умозаключению: «Учитель и ученик – это как игра в теннис. Если одна сторона слабая, то, какой бы сильной ни была другая сторона, хорошей игры не получится» [Там же]. Липс убеждён, что исполнительское искусство, которым музыкант овладевает, начиная с детства и в продолжение всей жизни, очень помогает в педагогике, появляется, как он удачно выражается, «другой масштаб мышления» [115, 269].

Особого внимания заслуживает статья *«Мы теряем поколение одарённых музыкантов»*, опубликованная в 2007 году сначала в газете «Культура» и журнале «Народник», а затем вошедшая в книгу «Кажется, это было вчера». Статья написана семь лет назад, но насколько актуальна она на сегодняшний день! Проблемы, затронутые автором, касаются музыкального образования у нас в стране, гастрольной и концертной деятельности талантливых музыкантов. Липс как будто предвидит ситуацию, которая складывается у нас сейчас в системе музыкального образования. В этом отношении прозорливость музыканта поражает: «...разрушать сложившуюся в России систему музыкального образования, которая выпестована поколениями легендарных педагогов и исполнителей, которая является

предметом уважения и восхищения зарубежных музыкантов, непозволительно. Давайте присоединяться к тем мировым процессам, где мы уступаем: в производственной сфере, в сельском хозяйстве, в благоприятности инвестиционного климата, но там, где мы сильны, пусть присоединяются к нам. Здесь уместно будет напомнить, что именно музыкальное искусство во все времена было у нас одним из самых конвертируемых» [115, 247]. Липс, настоящий патриот российской культуры, с болью говорит и о том, как после развала СССР была разрушена система, объединявшая Госконцерт, Союзконцерт, Росконцерт, Москонцерт и республиканские и областные филармонии, позволявшая охватить все пространство нашей страны концертами филармонических исполнителей. В этой статье Липс выступает и как педагог, и как музыкант, а главное, – настоящий Гражданин своей страны.

В заключении анализа книги «Кажется, это было вчера...» хочется отметить, что Фридрих Липс, проживающий удивительно богатую, творчески активную и насыщенную жизнь артиста, даёт возможность самому широкому кругу читателей (включая не только профессионалов) познакомиться с огромным количеством событий, фактов, явлений; он как бы по «маленьким кирпичикам» и «большим монументальным аркам» выстраивает картину современной музыкальной жизни последних четырёх десятилетий, рассказывая не только о том, что происходит в области баянного искусства.

Таким образом, книга «*Искусство игры на баяне*» посвящена актуальным вопросам теории и практики баянного исполнительства, без которых, как правило, не обходится ни один современный музыкант в учебно-педагогической и концертной практике. Книга, безусловно, вдохновляет идти за автором до конца, формируя такое ёмкое понятие как «мастерство», а также стимулирует стремление к творчеству, творению на сцене, и творению в каждый момент соприкосновения с инструментом.

Книга *«Об искусстве баянной транскрипции»* – квинтэссенция лаконично обобщённых теоретических и практических достижений Липса в области создания баянной транскрипции и её интерпретации. Причем, освоение его методической системы происходит в новом стилевом контексте, в новых моделях музыкального языка, что особенно ценно. Это подчеркивает то, как быстро меняется музыкально-теоретическая мысль, в принципе практика исполнительского искусства, определяющая место баяна в современной академической музыке.

Книга *«Кажется, это было вчера...»* – своеобразный «музыкальный калейдоскоп» жизни музыканта, обобщающая разные стороны его творческой натуры, его поучительный опыт общения с выдающимися музыкантами. Этот «литературный альманах» с аналитическими теоретическими выкладками выстраивает картину современной музыкальной жизни последних четырёх десятилетий, рассказывая не только о том, что происходит в области баянного искусства.

Все три проанализированные книги подтверждают мысль о том, насколько глубоким теоретиком и серьёзным практиком является Музыкант Фридрих Робертович Липс.

§ 4. Открытия в научно-методической области

В 2010 году выходит в свет научный сборник трудов РАМ им. Гнесиных под редакцией М. И. Имханицкого «Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства». В связи с прекращением деятельности многих издательств в девяностые годы многие статьи и научные исследования долгие годы публиковались в журнале «Народник». Как отмечает М. И. Имханицкий, в этот период времени «внутри кафедральной научно-методической деятельности преобладающее внимание было сосредоточено на создании монографических публикаций» [117, 4].

Именно это издание – «Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства» – положило начало возобновлению публикаций научно-методических сборников. Естественно и логично, этот сборник открывает статья «Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX-XXI веков», принадлежащая Фридриху Робертовичу Липсу.

Исследование аккумулирует весь «пул» новаторских средств музыкального выражения в контексте новых образных сфер современной музыки для баяна. В начале статьи Липс даёт небольшой экскурс в историю самого инструмента, показывает ретроспективу создания баянных сочинений на протяжении более полувека, даёт оценку контактов с зарубежными исполнительскими школами, а также называет имена современных зарубежных композиторов, пишущих музыку для баяна.

Все произведения российских композиторов Липс называет произведениями «переломного периода», отмечая в целом глубокие процессы и кардинальные изменения, происходящие в языке и формах современного искусства. Липс уделяет большое внимание новой образно-эмоциональной сфере музыки. Музыкант делает подробный теоретический анализ музыкальных средств выражения, отмечая «экспрессию интонационного развития» в мелодии, «заметное ослабление функциональных тяготений» в ладогармоническом развитии, свободное использование в нотной записи «агогических оттенков» [117, 9-11].

Анализируя современный репертуар для баяна, Липс не обходит стороной такой важный момент как «взаимосвязь народного и профессионального». На примере творчества композиторов Н. Я. Чайкина, А. Н. Холминова, Вл. А. Золотарёва автор делает важный вывод о связи с народным искусством, проявляющимся в самых разных формах. Подробный анализ Сонаты № 1 К. Е. Волкова у Липса даётся как пример воплощения в современной баянной музыке интонаций Древней Руси: «...на основе древнего русского музыкального фольклора с помощью современных

выразительных интонационных средств композитору удалось создать глубокое и яркое произведение» [117, 15].

В качестве примера создания додекафонной музыки для баяна Липс рассматривает Сонату № 3 Владислава Золотарёва. Липс приводит две двенадцатизвучные серии, которые по его словам, «цементируют» единое сквозное развитие сочинения. Этот раздел статьи является блестящим образцом анализа додекафонного опуса, который помогает современному исполнителю глубоко проникнуть в содержание данного произведения.

Большая часть исследования посвящена творчеству Софии Губайдулиной. Липс подробно останавливается на использовании в её сочинениях таких приёмов современной баянной техники как *нетемперированное глиссандо* и *пятидольный рикошет*. В этой связи Липс анализирует произведения «De profundis», «Et exspecto»...

Далее Липс переходит к анализу симфонической и камерной музыки композиторов Сергея Беринского («Так говорил Заратустра»), Ефрема Подгайца («Фантазия памяти Альфреда Шнитке») и Михаила Броннера («Eclipse»). Не оставляет без внимания Фридрих Робертович и «живительный традиционализм» (тональная музыка) Александра Холминова, подробно рассматривая его сочинение «Осенняя мелодия».

В конце статьи Липс призывает современных исполнителей к тому, чтобы они постоянно «заинтересовывали композиторов, разъясняли им возможности инструмента баяна, пропагандировали лучшие образцы современной музыки, иными словами – всячески стимулировали появление новых сочинений» [117, 35].

Данное исследование Фридриха Липса очень важно и ценно: оно являет собой образец великолепного музыковедческо-теоретического анализа, включая все параметры исследования, все «инструменты», помогающие раскрыть суть образного содержания современного музыкального произведения.

Пожалуй, кроме Липса, ни один современный исследователь баянного искусства не отличается столь широким охватом всех направлений и жанров музыковедческой литературы, посвящённой баяну, начиная от создания учебных программ для музыкальных ВУЗов, репертуарных сборников и «Антологии литературы для баяна» – до фундаментальных методических разработок – книги: «Искусство игры на баяне» [109-111], «Об искусстве баянной транскрипции» [118-119]; аналитических статей и очерков, посвящённых проблемам современного музыкального искусства (статья «Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX-XXI веков» в сборнике трудов РАМ им. Гнесиных, вышедшая в 2010 году [117]).

Фридрих Липс – человек пишущий; музыкант, обладающий великолепным литературным талантом. И здесь открывается ещё одна сторона его творческой натуры: впечатления от встреч, фестивалей, конкурсов, концертов и премьерных исполнений, а также общение с великими музыкантами современности воплотились в яркие литературные опусы, зарисовки, эссе, которые воссоздают картину современной музыкальной жизни, происходящих в ней процессов и заметных явлений. Это подтверждает мысль о феноменальных качествах музыканта, сочетающего талант аналитика, практика, а также настоящего художника, тонко чувствующего и понимающего современное искусство. Такой подход автора ещё больше высвечивает значительность и монументальность созданных в последнее время сочинений для баяна, даёт полное представление о процессах, происходящих в бытовании этого инструмента, помогает современному исполнителю найти свой путь в искусстве, имея представление о творчестве таких разных и ярких композиторов, создающих музыку в этой области.

Глава 2.

Искусство баянной транскрипции Ф. Липса сквозь призму исполнительского восприятия

Что касается баянистов, то можно сделать вывод, что сама история доказала значительность и жизненность переложений и транскрипций, как особого вида творчества.

Ф. Липс

§ 1. Транскрипция. Бытование и интерпретация жанра в понимании Ф. Липса

Как отмечают исследователи, после серьёзных усовершенствований конструкции многотембрового готово-выборного баяна, а также в результате активного роста профессионального образования в этой области, главной целью становится работа над расширением репертуара, где одно из приоритетных значений приобретают переложения и транскрипции. Поворотным моментом в истории создания переложений и транскрипций для баяна стало исполнение Ю. И. Казаковым в 1954 году органной Токкаты и фуги d-moll И. С. Баха². В этой связи возникает «новая эстетика» при подходах к выбору произведений классики для переложений. Уже к началу семидесятых из репертуара баянистов почти полностью исчезают фортепианные произведения композиторов-романтиков – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа. Чаще звучит музыка барокко, французских клавесинистов, а также органные сочинения И. С. Баха, М. Регера, С. Франка.

² Спустя несколько лет этот шедевр вошёл также в репертуар многих активно концертирующих баянистов. Их интерпретации получили широкое распространение в грамзаписи.

Эстафета «*новой баянной эры*» была смело и дерзко подхвачена молодым талантливейшим баянистом Фридрихом Липсом. В то время он заканчивал Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, одновременно был солистом Москонцерта и преподавателем кафедры народных инструментов вышеназванного института. Его можно по праву назвать зачинателем «*нового видения и слышания баяна*». В это время музыкант как бы заново создаёт образ баяна, раскрывает его «неизведанные» художественные ресурсы, что впоследствии буквально «взорвёт» представления о возможностях этого инструмента.

В начале 70-х, наряду с оригинальными баянными сочинениями, Липс включает в концертные программы собственные транскрипции произведений самых разнообразных эпох и стилей. Он убедительно показывает, что на баяне могут полноценно исполняться: клавирные и органные произведения эпохи барокко – Куперен, Рамо, Дакен, Д. Скарлатти, И. С. Бах; органные сочинения эпохи романтизма – Мендельсон, Лист, Франк; избранная русская фортепианная литература – Мусоргский, Рубинштейн, Бородин, Чайковский, Лядов, Рахманинов, Стравинский; современная фортепианная литература – Прокофьев, Кабалевский, Хачатурян, Щедрин, Шостакович и органная музыка – Мессиа́н и Эшпай. Исполнитель считает, что основным источником, питающим жанр баянных переложений и транскрипций, является органная и клавирная музыка. Липс также играет музыку для фортепиано И. Альбениса, Э. Гранадоса, Э. Лекуоны, Э. Вила Лобоса. Из этого перечня Липс фактически исключает композиторов-романтиков и импрессионистов, но говорит о том, что «иногда можно и рискнуть» [119, 28]. Таким образом, современный баянист-исполнитель должен стремиться использовать в своём репертуаре переложения и транскрипции произведений практически всех эпох и стилей, некоторых в большей, некоторых – в меньшей степени.

Это репертуарное разнообразие связано с удивительной органичностью инструмента. Его тембр, по словам В. Васильева, обладает «поразительной

способностью ассимилируемости»: от *барокко* (через богатые полифонические возможности), *австрийского классицизма* (возросшего на той же народной почве, которая развила гармонь и гармоническое мышление), *романтизма* (через способность передавать живое эмоциональное дыхание) до *авангардизма* (через двенадцатитоновую основу выборного баяна и тембровые эффекты кластеров, глиссандо и особых приёмов звукоизвлечения) [119, 19].

Все сочинения вышеперечисленных направлений и стилей, рекомендуемые Липсом для переложений и транскрипций, можно условно разделить на две сферы:

- *органная музыка* – произведения старых мастеров, И. С. Баха, (изредка романтиков) и современных композиторов;
- *клавирная*– произведения французских клавесинистов, Д. Скарлатти, И. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта; фортепианные сочинения русских композиторов, современных российских композиторов, а также сочинения И. Альбениса, Э. Гранадоса, Э. Лекуона, Э. Вила Лобоса.

Как считает М. С. Бурлаков, автор статьи «Клавирная и органная музыка эпохи барокко в баянной интерпретации», для переложений область *оркестровой* и *ансамблевой* музыки менее используется, т.к. «на баяне очень трудно передать всё многообразие тембровых красок симфонического оркестра или любого ансамбля классических инструментов» [25, 54]. Сюда же он относит часть скрипичного репертуара, поскольку большинство сочинений для скрипки предполагают фортепианное или оркестровое переложение. Фридрих Липс говорит об особых случаях переложения скрипичных произведений, уже приобретших новую художественную жизнь в транскрипциях для фортепиано.³

³В этом ряду он называет гениальную Чакону И. С. Баха в транскрипции Ф. Бузони, а также Кампанеллу Н. Паганини и Лесного царя Ф. Шуберта в транскрипциях Ф. Листа.

Липс ставит проблему «достижения должного художественного эквивалента звучанию подлинников» в транскрипциях следующим образом: «...довести художественный уровень переложений до полноценных в эстетическом отношении транскрипций, которые могут занимать полноправное место наряду с оригинальными сочинениями» [119, 5]. Таким образом, транскрипция у Липса – это не просто художественный эквивалент подлинника, это сочинение, имеющее право на собственную полноценную жизнь.

Среди причин присутствия вначале в баянном репертуаре большого количества переложений Липс называет главную – репертуарное однообразие, «репертуарный голод» баянистов. Музыкант не раз подчёркивает, что на протяжении многих лет «репертуарный голод» был действительно серьёзной проблемой для исполнителей-баянистов и доказывает на собственном примере – многолетнем педагогическом и исполнительском опыте, что без произведений классики, основываясь только на баянном репертуаре, невозможно воспитать разностороннего музыканта: «Именно классика дисциплинирует художественное мышление музыканта» [119, 6]. Он также считает, что баянисты-исполнители, имея в репертуаре классическое наследие, стремятся сказать своё «слово», выразить своё отношение к замыслу гениальных творцов. А это, на наш взгляд, может существенно расширить художественное восприятие того или иного произведения.

Следует заметить, что переложения и транскрипции для современного баяна имеют несколько иной вес и значение в исполнительской практике, нежели переложения и транскрипции для других инструментов (например, таких великих представителей семейства клавишных, как орган и рояль), история развития которых, во многом отличается от баяна. В книге «Об искусстве баянной транскрипции» Липс высказывает одно важное наблюдение: «...С годами в моём репертуаре (и в репертуаре многих моих

коллег) процент оригинальной музыки увеличивается, а процент переложений уменьшается...» [119, 135].

В области создания переложений и транскрипций творческие устремления Липса находят выражение в нескольких выводах:

- каждый музыкант-исполнитель обязан «пропустить через себя» музыку всех эпох и стилей, особенно в годы учёбы;
- педагог должен использовать разнообразный репертуар, включающий переложения и транскрипции, помогающие полнее раскрыть индивидуальные исполнительские стороны молодого музыканта;
- концертирующий баянист может иметь право иногда ограничивать себя определенным кругом авторов, если у него сформировалось своё исполнительское амплуа.

Название «*транскрипция*⁴» впервые употребил непревзойдённый мастер этого жанра Ференц Лист. Он утверждал, что «рояль в музыкальном искусстве играет ту же роль, что и печатная репродукция в изобразительном искусстве: служит широкому распространению оригинала» [Цит. по 29]. Транскрипции для различных инструментов создавались в течение многих столетий. Одной из причин возникновения этого явления в истории музыки исследователи считают желание композиторов и исполнителей как можно более широко и оригинально популяризировать наиболее выдающиеся произведения в определённые периоды развития музыкального искусства. Так, в XVI веке существовали переложения вокально-хоровых сочинений для распространённых в то время в быту инструментов, а французские клавесинисты делали транскрипции популярных оперных фрагментов.

В статье «Исторический обзор жанра переложений» среди величайших «транскрипторов XVIII века» Фридрих Липс называет И. С. Баха: «Транскрипции Баха явились новой, неизменно более высокой ступенью в развитии этого жанра. У него насчитывается около пятисот обработок собственных сочинений и произведений других композиторов» [119, 9].

⁴Транскрипция от лат. *transcribere* – переписывать.

Существование разнообразных транскрипций всегда обогащало репертуар различных инструментов, в то же время, существуют свидетельства того, что во времена Баха бытовала традиция оставлять право выбора инструмента для одного и того же произведения за исполнителем.

Исследуя традицию бытования этого жанра, Липс формулирует несколько разновидностей применительно к баяну:

- баянная редакция— текст оригинала остаётся без изменений;
- переложение— изменение текста оригинала в целях его более убедительной передачи средствами баяна;
- фантазия, парафраз, обработка, вариации— виртуозные инструментальные пьесы на популярные темы;
- и, собственно, транскрипция – концертное произведение, имеющее самостоятельное художественное значение, допускающая значительные изменения структуры произведения, его фактурного оформления.

Некоторые исследователи считают, что переложение и транскрипция— это всегда компромисс. Ведь звучание оригинала имеет множество преимуществ, и, прежде всего, это тот *звуковой мир*, тема-образ, который существует именно в оригинальной тембровой окраске, в том специфическом колоритном обрамлении, которое создал композитор. Липс руководствуется следующим: при переложении самое главное – «сохранить стиль и идею произведения»; образное содержание должно найти адекватную творческую интерпретацию. Трансформация образа недопустима, она приведёт к «нарушению звукоидеи» произведения! [119,28]

Искажение образного содержания при переложении может возникнуть, если основная мысль сочинения передаётся сугубо специфическими звуковыразительными средствами конкретного инструмента, такими как: тембр, регистр, особые приёмы игры, штрихи, динамика. Можно добавить, что очень важно принимать во внимание контекст эпохи, т.е. то время, когда был создан оригинал. Для каждого периода истории развития музыкального

искусства у слушателя сформирована определённая художественная картина мира, в которой важную роль играет именно звучание того или иного тембра (инструмента), который ассоциируется только с конкретной эпохой. В определённых случаях это относится и к особо известным произведениям классики. Ведь чем привычнее звучание популярной темы, тем, понятнее, глубже её восприятие и эмоциональное переживание. Следует заметить, что все авторы переложений и транскрипций непременно говорят и о том, что неизбежная потеря некоторых важных идейно-эмоциональных моментов творения мастера может быть компенсирована за счёт приобретения каких-то совершенно новых качеств звучания.

Создавая баянную транскрипцию, автор должен, прежде всего, сделать её «инструментально удобной, баянистичной», считает Липс. При этом он особо подчёркивает «максимальное уважение к тексту» автора. Такое бережное отношение не исключает, по его словам, и «серьёзного вмешательства» в оригинал, но в таких случаях «смелость и дерзание транскриптора необходимо уравнивать чувством меры и вкуса» [119, 30]. Липс также твёрдо уверен, что ни в коем случае нельзя менять *тональность* произведения, тем более, что фактурные возможности баяна всегда допускают оставлять тональность оригинала.

Есть у Липса и уникальный пример в создании баянных транскрипций. Так, впервые публика услышала фортепианную пьесу «Ферапонтов монастырь» Вл. Золотарёва сразу же в переложении для баяна (об истории создания этого сочинения, как примера сотворчества двух музыкантов, будет сказано ниже).

Здесь уместны слова самого Владислава Золотарёва, цитируемые Липсом в книге «Кажется это было вчера...»: «Настоящее сочинение представляет собой материал, способный быть озвученным не только на баяне, но и на органе, гитаре, фортепиано, аккордеоне, а также вокальным и инструментальными ансамблями в элементарном переложении, *не искажая текста композитора*» [115, 99].

В статье «Поговорим о баяне», опубликованной в 1976 году в журнале «Музыкальная жизнь», Липс серьёзно критикует качество современных переложений для баяна: «Большинство из них совершенно не устраивает исполнителей и педагогов. Переложения нередко делаются людьми малоквалифицированными, совершенно не способными не только на «сотворчество» с композитором, но даже на более или менее грамотное перенесение авторского замысла в иную звуковую сферу. Квалифицированное переложение может выполнить лишь тот, кто в совершенстве знает *специфику инструмента*. Между тем во многих баянных переложениях приходится сталкиваться с фактурой, которая механически перенесена с оригинала. Некоторые авторы таких переложений почему-то уверены, что на готово-выборном баяне, например, можно играть всё что угодно. И вот появляются в продаже ноты «Революционного» этюда Шопена или увертюры «Эгмонт» и «Кориолан» Бетховена. Попробуйте-ка сыграть их! *Кто же дал право коверкать эти известные классические и многие другие сочинения?* Отвечает ли кто-нибудь за качество подобных «переложений»? [Цит. по 115, 129]

§ 2. Основные принципы переложений и транскрипций сочинений для органа

При создании переложений и транскрипций для органа Липс указывает на очень важный момент: органные переложения для баяна должны основываться только на оригинале – нет никакой необходимости использовать для этого фортепианные транскрипции. При выборе материала Липс обращает своё внимание и на то, что каждый транскриптор должен чётко себе представлять цели и задачи дальнейшей «жизни» своих переложений. Эффектное концертное звучание репертуара для сцены должно разниться с пьесами, задуманными как педагогический материал.

Ф. Липс определяет несколько общих моментов в принципах звукообразования у старинного органа эпохи барокко и современного баяна: «оба инструмента принадлежат к клавишно-духовой группе и имеют темперированный строй; они способны (в разной степени) воспроизводить продолжительное звучание; оба инструмента полифонические; как и орган, современный баян имеет регистры, с помощью которых можно изменять тембр, динамику, перемещать звучание на октаву вверх или вниз».

Конечно же, возможности органа по сравнению с баяном гораздо более величественные. Это касается и регистров, и тембров, и мощности звучания, её продолжительности и динамики. Это касается также акустических преимуществ в «беспредельных» возможностях культового звучания этого короля всех инструментов: большинство европейских органов расположены в церквях, – органная музыка всегда писалась «во Славу Господа Бога» и звучала непосредственно под сводами храма. Концертное звучание орган приобрёл в более поздние времена. В России, после Октябрьской революции, достижения в области исполнительства на этом инструменте, а также его грандиозные возможности замалчивались и чаще всего преподносились совершенно в ином свете. (У советских композиторов произведения для органа встречаются чрезвычайно редко.)

Если провести небольшой экскурс в историю органного дела в России, можно обнаружить интереснейшие факты. Издревле орган был органично вписан в русскую музыкальную культуру. Он появился в Киевской Руси вместе с принятием христианства из Византии. На фресках Софийского собора в Киеве, на московских и новгородских миниатюрах мы можем видеть изображения органа. Есть свидетельства того, что орган звучал в Грановитой и Оружейной палатах Московского Кремля во времена царствования русских царей – Ивана Третьего, Борис Годунова, Алексея Михайловича. Исторические факты говорят нам о том, что крупнейший мастер северогерманского барокко Арп Шниттер сделал такой инструмент для Петра Великого. В 70-х гг. XVII века орган входил в состав придворного

оркестра в Москве. В XVIII веке игре на органе обучали в Славяно-греко-латинской академии. Известно, что М. И. Глинка владел искусством импровизации на органе, а в домах В. Ф. Одоевского, В. П. Энгельгардта, А. Н. Серова, К. П. Брюллова имелись эти замечательные инструменты. С открытием Петербургской и Московской консерваторий началась подготовка профессиональных исполнителей...

Липс характеризует динамику звучания органа как статичную: «Постепенное усиление или ослабление динамики происходит за счёт последовательного включения и выключения регистров без промежуточных оттенков (так называемая «террасообразная динамика») [119, 34]. Тем не менее, в XVII веке, в Англии, органные мастера изобрели механизм, при помощи которого создавался эффект усиления и ослабления звучания. Трубы некоторых регистров помещались в деревянной камере и звучали как бы приглушённо, издали. При помощи специального устройства органист приоткрывал створки передней стенки камеры, в результате чего звук усиливался, создавая эффект *crescendo*. Затем, возвращая створки в первоначальное положение, органист добивался эффекта ослабления звука, своеобразного *diminuendo*. Этот механизм получил название жалюзи-швеллер («швеллерный ящик») и нашёл широкое распространение в органах французских мастеров. Одним из несомненных достоинств органа является непрерывное ведение разных мелодических линий, т.к. существует несколько клавиатур мануала и множество регистров. Баян, в свою очередь, что особенно подчёркивает Липс, обладает разнообразной динамикой, возможностями тончайшей нюансировки, достигаемой техникой ведения меха. По словам М. Бурлакова, именно на баяне «возможно «поймать» звук практически в момент его зарождения... Тончайшее *pianissimo* на нём может быть сравнимо лишь с кларнетовым...» [25, 54].

Баянист обладает достаточными возможностями свободного управления динамикой и тембрами своего инструмента. Некоторые особенности конструкции баяна, влияющие на его акустические свойства,

требуют, по выражению М. Бурлакова, «дополнительного резонатора – концертного зала с благоприятной для этого инструмента «влажной» акустикой, где времени реверберации звуковых волн достаточно для сглаживания «острых углов» звучания» [Там же].

Тембральное разнообразие в органных переложениях для баяна это, с одной стороны, – заслуга транскриптора, с другой – исполнителя-баяниста. На органе грамотная регистровка связана с чувством вкуса, стиля и аранжировки голосов конкретного исполнителя, на баяне для полного раскрытия тембровых возможностей, все эти свойства, заложенные в самой транскрипции, должны быть дополнены мастерством интерпретатора – совершенным искусством владения мехом и приёмом туше. В своей книге «Об искусстве баянной транскрипции» Липс неоднократно подчёркивает, что исполнение музыки барокко и, в частности, музыки И. С. Баха, требует от баяниста «большой культуры, зрелости музыкального мышления и технического совершенства» [119, 35].

Основные положения, связанные с техникой переложений органной музыки для баяна, Липс излагает следующим образом:

1) Собственно *запись* переложения подразделяется на: *двустрочную*; *трёхстрочную*, где две верхние строки исполняются правой рукой, а нижняя – левой; в сложных случаях материал средней строки распределяется в партиях правой и левой выборной клавиатур; и *трёхстрочную*, где нижняя строка – бас, средняя – выборная клавиатура, а верхняя – правая клавиатура. При распределении органного текста на двух, трёх строках Липс обращает внимание на такие моменты:

- в случаях, если *Тема* (полифонического произведения) излагается на *двух* строках в органном оригинале, переложение играет одной рукой с «обязательным сохранением расчленённости на мотивы», соответствующее авторской артикуляции;
- когда *Тема* (например, фуги) в органном тексте записана на верхней строке, средний аккомпанирующий голос переносится в партию

левой руки; в отдельных случаях, когда октавные ходы в басу не позволяют это сделать, обе верхние строки исполняются правой рукой, и проведение *Темы* остаётся за артикуляционным мастерством исполнителя.

- если в органном произведении на протяжении какого-то отрезка звучат только мануалы, баянист может исполнять их на правой и выборной левой клавиатурах; при вступлении педали – «мануалы» переносятся в правую клавиатуру, а педаль исполняется левой рукой;

2) *Запись и исполнение партии педали*, по мнению Липса, имеет важные нюансы:

- запись *педальной клавиатуры* (нижняя строка) всегда должна сохранять *органный педальный мелодический ход*;
- при солировании партии педали для лучшей тембровой и динамической окраски звучания должна быть её дублировка в нижнем регистре правой клавиатуры;

3) При *концентрации фактуры в пределах одной октавы*, по мнению Липса, нужно следовать нижеизложенным приёмам:

- аккорды широкого расположения можно сконцентрировать в одной октаве в тесном расположении;
- если в органном сочинении обе руки исполняют один и тот же материал в октаву, партия может играть одной рукой на регистре тутти;
- если педальная партия выписана выдержанными нотами, бас целесообразно переместить в выборную клавиатуру октавой выше;
- при «трудных» переложениях в отдельных случаях партию педали можно переместить в низкий регистр правой клавиатуры, и, наоборот, – верхний мелодический голос сдвинуть на октаву ниже в выборную клавиатуру;

- октавные пассажи можно сыграть одногласно на регистре с октавными удвоениями;

4) При *регистравке* органных сочинений Липс обращает внимание, прежде всего, на логику развития музыкальной мысли всего сочинения, его архитектонику: «Именно *форма* всего произведения может подсказать нам регистравку каждого отдельного раздела, эпизода» [119, 58]. Здесь действуют следующие правила:

- при постепенном подключении новых регистров динамика увеличивается естественным образом;
- если материал изложен на двух строчках для мануалов и в партии педали – паузы, то динамика не должна быть особенно сильной. Оттенки *p,тр* достигаются на баяне приглушёнными регистрами;
- при подключении партии педали, в кульминационных разделах следует пользоваться регистром «тутти»;
- в экспозициях фуг предпочтительно играть на более ярких регистрах, таких как «баян с пикколо», «орган», исключение составляют темы сумрачного плана;
- в старинных произведениях в эпизодах с эффектом «эха» использовать разнообразную регистравку;
- в произведениях гомофонного склада особо выразительно на соло звучит регистр «гобой».

Тонкая, продуманная регистравка органных переложений для баяна в совокупности с продуманной динамикой являются главными факторами достижения контрастности в развитии музыкально материала, в постижении формы исполняемого произведения, в передаче замысла автора.

В статье «Артикуляция и штрихи в интонировании на баяне» М. И. Имханицкий говорит о «невозможности достижения на органе естественного силового акцента при возникновении звука». Там же приводятся слова Б. В. Асафьева о том, что «будучи клавишным, орган

управляется всё-таки не тоно-акцентным ритмом, а ритмом протяжённостей». Он также считает самым существенным в культуре органа его «безусловную мелодическую текучесть» [Цит. по 76, 94]. Одной из основных трудностей воспроизведения органной музыки на баяне считается: невозможность динамического управления параллельно звучащими пластами фактуры – голосами в полифонии, мелодией и аккомпанементом. Это происходит из-за одинакового воздействия давления воздуха в мехе на все голоса. Поэтому решающую роль в голосоведении при исполнении на баяне органных переложений играет *артикуляция*.

Таким образом, можно ещё раз подчеркнуть, что одним из важнейших условий в переложении органных полифонических произведений, Липс считает «проведение темы целиком на одной из клавиатур», поскольку баянные клавиатуры разнятся по тембру. Непрерывность развёртывания многоголосной полифонической ткани органного сочинения в проведении *Темы* требует от баянистов использования только одной клавиатуры, в одном регистре, поэтому каждый исполнитель должен обязательно ознакомиться, детально изучить монументальные работы И. Браудо и А. Швейцера. Совершенное владение приёмами артикуляции способствует обогащению музыкальной фактуры произведения, а также помогает создать полноценное рельефное полифоническое движение голосов в фактуре органных сочинений эпохи барокко.

Дифференциация голосов в полифоническом произведении строится на «различительной функции артикуляции»⁵. Используя различные штрихи, исполнитель добивается узнаваемости отдельных элементов *Темы*, и чёткой расчленённости разделов фуги. «Различительная функция артикуляции» призвана решать и другие моменты в исполнительской практике баянистов, такие, как скрытое голосоведение, параллельное, ритмически-идентичное движение в двухголосии.

⁵ Термин М. Бурлакова

Существует также «акустическая функция артикуляции», помогающая баянисту соотнести звучание исполняемого произведения с акустическими свойствами зала. Браудо принадлежат слова: «Артикуляция может не только приспособляться к акустике, но также сама своими средствами может вызвать у нас «образ» определённой акустики» [Цит. по 76, 65]. Это касается тех случаев, когда для достижения величественности звучания при исполнении органных переложений можно некоторым образом увеличивать длительности нот.

Особое внимание при исполнении баянных транскрипций органных сочинений Липс уделяет *меховедению*. Его рекомендации на этот счёт связаны в основном с техникой смены меха, но главное, что подчёркивает Фридрих Робертович, «музыкальная мысль во время смены меха не должна прерываться» [119, 67].

В книге «Искусство баянной транскрипции» Ф. Р. Липс, приводя яркие многочисленные примеры, подробнейшим образом рассматривает принципы переложений и транскрипций органных сочинений для баяна эпохи барокко и произведений И. С. Баха.

На наш взгляд, в данной работе интересно проанализировать баянную транскрипцию органного сочинения XXвека – «Господь среди нас» – 9-я медитация из цикла «Рождество Христово» Оливье Мессиаана. Фридрих Липс первый из советских музыкантов-исполнителей сыграл это произведение. И то время совершенно не располагало к пониманию такой музыки: это было начало 70-х, когда Липс учился в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных.

Если возможно проведение таких нестандартных аналогий, между Мессиааном и Липсом существует некая удивительная общность в преданности своему любимому инструменту. Несмотря на создание огромного количества произведений для самых разных инструментов и составов, а также оркестра, Оливье Мессиаан на протяжении всей жизни был постоянно очарован звучанием инструмента органа. Точно также, Липс,

можно сказать, «положил себя на алтарь» служению своему инструменту – баяну, создав удивительные, неожиданные, новаторские решения в искусстве интерпретации и транскрипции сочинений самых разнообразных эпох и стилей.

Существует и ещё одна очень веская причина для анализа переложения данного опуса великого французского композитора-органиста. Как известно, органное сочинение Мессиана отличается особенной декоративностью звучания и изощрённостью тембрального и регистрового решения, поэтому интересен сам первоначальный беспрецедентный опыт обращения транскриптора-интерпретатора Липса к этому изысканному органному шедевру.

Внимательное прочтение следующего высказывания О. Мессиана о гармонии подчёркивает и особую ответственность транскриптора-интерпретатора его органного сочинения: «Тайная жажда чарующего великолепия гармонии толкает меня на создание этих неожиданных звуковых комплексов, в которых потоки сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцание далёких звёзд, сверкание огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звукоцвета» [Цит. по 72, 297].

Осенью 1971 года в Малом зале ГМПИ им. Гнесиных состоялся концерт класса С. М. Колобкова. В книге «Кажется, это было вчера...» Липс с улыбкой вспоминает эту необычную премьеру: «Я, студент V курса, исполнил «Dieu parmi nous» («Бог среди нас») из Органного цикла «Рождение Господа» Оливье Мессиана и Партиту Владислава Золотарёва <...> Имя современного крупнейшего композитора из Франции О. Мессиана практически не было у нас известно. Иногда даже случались курьезы. Когда меня спрашивали, что я буду играть, и я отвечал: «Мессиана», то следовал вопрос: «А чью (!) Мессиану (!) ты будешь играть»? Сергей Михайлович Колобков в силу своей осторожности и взвешенности во всём не решился моим выступлением заканчивать концерт. После меня в заключение концерта студент IV курса А. Цыркин – кстати, очень хороший баянист – играл

Хроматическую Фантазию и фугу И. С. Баха. После концерта один из самых талантливых наших студентов-баянистов Ю. Наймушин, впоследствии окончивший Московскую консерваторию по классу композиции у профессора С. Баласаняна, выходя из зала, сказал в толпе: «Сегодня Фридрих показал нам будущее баяна!». Тут же наш доцент А. А. Сурков резко ему возразил: «Ну что там: секунды, секунды... Вы тоже можете так написать!». <...> Спустя несколько дней в стенгазете нашего факультета появилась заметка аспиранта-балалаечника А. Данилова (ныне ректора Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова), где весь восторженный запал критика был направлен на исполнение Мессиана и Золотарёва. Моё выступление он сравнил с калейдоскопом сменяющихся кадров в захватывающем кинофильме... <...> «Разведка» в лице моих близких друзей «донесла», что Сурков у себя в классе на следующий день возмущался: «Как это так?! Советский баянист играет Мессиана! Ведь это религиозный композитор!.. А Золотарёва в моём классе вообще играть никогда не будут!». Читая эти строки, трудно поверить, что всё это происходило совсем недавно, всего каких-то сорок лет назад, – «Кажется, это было вчера...», как справедливо замечает Липс, вынося в название своей книги эту фразу, приобретающую глубокий риторический смысл [115, 56].

Добавим, что в начале 70-х начинается работа Липса над первыми записями на Всесоюзном радио. Примечательно, что в своих воспоминаниях Липс с горечью констатирует «...В картотеке на карточке с пьесой «Бог среди нас» из Органного цикла О. Мессиана «Рождество Христово» я своими глазами увидел надпись: «В эфир не давать!». Я так понимаю: сработала идеология, поскольку сочинение явно религиозного характера...» [115, 68].

«Рождество Христово» – Девять медитаций для органа Оливье Мессиана – сочинение 1935 года, когда в творчестве композитора уже сложился определённый стиль. Многократно возникающий в его теоретических трудах образ *витража католического храма*, по словам Е. Кривицкой, происходит из трактата его учителя Марселя Дюпре: «Пусть

органист запомнится слушателю, сыграв одну пьесу на флейтах, другую – на принципах, третью – с микстурами, или, дав возможность полюбоваться тембром какого-нибудь чудесного язычкового регистра. Орган играет отчасти декоративную роль, и он *должен изменяться в каждой пьесе, подобно витражам в кафедральном соборе*, в котором один – кажется красным, другой – синим, третий – фиолетовым, тогда как они в действительности – многоцветны. *Эта восхитительная строгость в многообразии – из неё импровизатор должен черпать вдохновение»* [94, 32].

Как подчёркивают исследователи, интерес Оливье Мессиаана к необычным колористическим эффектам в органных сочинениях был в известной степени определён большими возможностями великолепного инструмента церкви Святой Троицы работы выдающегося мастера Аристида Кавайе Колля (1811-1899). Оливье Мессиаан на протяжении десятилетий работал в этом храме органистом. Он, подобно Баху, не раз обращался к церковному совету с просьбой об усовершенствовании своего инструмента: «по его просьбе было добавлено значительное количество новых регистров (в том числе из семейства микстур), шесть педальных комбинаций, устройство «*crescendo*», имевшее 12 положений от *pianissimo* к *fortissimo*.» [94, 32]. Все эти усовершенствования были действительно сделаны именно в 30-е годы, когда композитор страстно экспериментировал в своей «творческой лаборатории» – на любимом органе церкви Святой Троицы.

Медитация, размышление, созерцание, облечённые в циклическую форму, являются одним из самых излюбленных жанров великого мастера в то время. Девять евангельских «иллюстраций», окружающих «Рождество Христово» – размышление об огромной значимости, космическом размахе самого события – распределяются в четырёх тетрадах. Первая тетрадь, повествующая о рождении Иисуса, содержит 3 медитации: *Дева Мария и дитя, Пастухи, Вечные предначертания*. Вторая тетрадь представлена двумя пьесами – *Слово и Дети Божьи*. Третья – самая драматичная – рассказывает о распятии: пьеса *Иисус, муки приемлющий*, обрамлена медитациями: *Ангелы*

и *Волхвы*. Четвёртая тетрадь содержит единственную медитацию *Бог среди нас*, как её определил В. Екимовский – «фундаментальный символ христианской веры», в которой «заключён сакраментальный смысл всего повествования» [65, 43]. Она настолько самостоятельна по своему значению, что может звучать отдельно как концертное произведение.

В трактате «Техника моего музыкально языка» [134], в Главе XII, *Фуга, соната, формы григорианского хорала*, Оливье Мессиан даёт подробный анализ формы 9-й медитации, характеризуя её как «свободную, происходящую из разработки *сонатного аллегро*» [134, 56]. В первых восьми тактах сосредоточена, по выражению композитора,

а) «концентрированная *экспозиция* трёх тем».

Мессиан называет *Первую* тему *ритмической*, она состоит из двух элементов: *A* и *B*.

Элемент *A* написан в «четвертом ладу ограниченной транспозиции», *B* – «во втором ладу ограниченной транспозиции». Элемент *B* содержит длительности: три четверти, затем – три восьмые (как уменьшение трёх четвертей). По словам Мессиана, это «ритм, который напоминает нам индийскую рагавардхану, и будет основой финальной токкаты». Композитор сравнивает элемент *B* с Баховским хоралом «Грехопадение Адама» (для органа): «Этот элемент *B* уподобляет идее падения ритмическую стремительность и движение от верхнего звука к нижнему» [Там же].

Вторая тема названа Мессианом *мелодико-гармонической*. Она «выражает «Любовь к Иисусу Христу причащающегося, Девы Марии, всей Церкви в целом»».

Третью тему Мессиан характеризует как *мелодическую*: «Это – магнификат, восторженное восхваление в «Птичьем стиле»».

Мессиан определяет другие разделы формы следующим образом:

б) – развитие *Первой* и *Третьей* тем;

в) – развитие *Третьей* темы в ликующем двухголосном контрапункте;

г) – более страстное развитие *Второй* темы; и, наконец,

д) – элемент *A Первой* темы на доминантовой педали в Ми мажоре.

Этот раздел Мессиаан описывает очень образно: «элемент *B* – в противоположном движении вспыхивает, подобно молнии, и порождает радостную, энергичную токкату».

Далее Мессиаан даёт определение самому главному разделу формы:

е) «эта токката в Ми мажоре и есть сама пьеса, которой вся большая разработка лишь предшествует, будучи только её подготовкой, кроме изложения, напоминающего *Третью* тему и нового мелодического элемента».

Таким образом, токката строится на элементе *B* Первой темы, чьи четыре последние звука «широко развиваются, повторяются, измельчаются, колеблясь в басу вокруг фа-бекар, до завершения на Ми (тонике) в торжествующем ликовании» [Там же].

Такие подробные комментарии композитора объясняют «нарядную», великолепную регистровку этой медитации, а также дают ключ к интерпретации и пониманию транскрипции Ф. Р. Липса. (Заметим, переложение Липса не издано, он играет 9-ю медитацию по органному оригиналу.) Но это тот случай, когда автор хотел бы, чтобы переложение было издано, т.к. в тексте переложения имеются некоторые неизбежные изменения. Они связаны с диапазоном регистров баяна, а также с фактурными сложностями перелагаемого сочинения. Анализ данного переложения будет осуществлён по нотам органного оригинала, в котором изменения отмечены самим автором.

Композиционное решение, форма этого сочинения действительно удивительно корреспондирует с витражными конструкциями католического храма. Каждый раздел – это сверкающий, завораживающий магией тембра и «цвета» звука, кристалл. Каждый оstinатный элемент этого органного сочинения имеет определённые регистры; а также тембры, полученные путём сочетания разных мануалов. Он как бы «оформлен в аккордово-гармонический («хоральный») комплекс-пласт». По выражению

В. Задерацкого, «некоторые такие пласты имеют монотембральную природу» [72, 307].

Начало 9-й медитации ошеломляет (Рисунок 1, с.187).

Элемент *A Первой* темы звучит одновременно на 3 *forte*, использованы мануалы GPR: G – GrandOrgue – Главный мануал, P – Positif – вышележащий, R – Récit – 3-й мануал.

Элемент *B* («Грехопадение Адама») это *Pédale*, причём Педаль на фортиссимо (4 *forte*). Липс играет элемент *A* в регистре «тутти», т.к. у выборной клавиатуры самый нижний звук регистра – это *E* большой октавы, а самый нижний звук элемента *B Первой* темы – звук *C* большой октавы. Липс переходит на звуке *fis* в басовую клавиатуру, чтобы не нарушать далее нисходящее движение – *e – es – des – c*. Этот же принцип действует и в основном разделе формы – радостной, энергичной токкате, где элемент *B* становится своеобразным *bassoostinato*.

Вторая тема у Мессиаана – звучит на 3-м мануале (Récit) в регистрах: Fonds 8, gambe (струнные), voix céleste (челеста), создающих приглушённое, тихое, слабое звучание. Липс играет этот, своего рода, хоральный эпизод на октаву выше в регистре «фагот с кларнетом», по словам Липса, отличающегося более матовым, приглушённым тембром.

Третья тема – у Мессиаана звучит на GrandOrgue (Главном мануале) с регистрами Fondsanches 8, 4 и Montres 8, 4 plein-jeu (микстурой), создающими яркую обертоновую краску и насыщенность звучания духовых. Липс использует в *Третьей* теме регистр «тутти», выборной клавиатуры.

У Мессиаана в развитии *Первой* и *Третьей* тем (б) мелодический ход в басу исполняется на Педали (*Pédale*) к которой подключается (*tirasse Récit*) – Третий мануал. В этом случае Липс использует басовую клавиатуру (Рисунок 1-2, с. 187-188).

Развитие *Третьей* темы в «ликующем двухголосном контрапункте» (в) у Мессиаана звучит в регистре Montres 8, 4, 2, plein-jeu – Принципалы с микстурами и имеет несколько отрешённое, мистическое настроение. Липс

использует опять же регистр «кларнет с фаготом», создавая «монотембральность» в драматургическом развитии формы произведения (Рисунок 2, с.188).

Раздел г) – «более страстное развитие *Второй* темы» у Мессиана подчёркнуто новым регистром *Fonds 8, 4, cymbale*. Липс тоже использует новый регистр – «баян с фаготом» (Рисунок 3, с. 189). В этом разделе Липс убирает мелодическое движение в басу, т.к. фактура средних голосов представляет собой четырёх-пяти-голосное изложение (Рисунок 4).

В разделе д), непосредственно подводящему к токкате, у Мессиана использованы мануалы *GPR*, динамика *2 forte*. Липс играет этот раздел в регистрах: 1-й такт – «тутти», 2-й – «орган», 3-й такт – вновь «тутти», добиваясь яркого колористического сопоставления в звучании гармоний (Рисунок 5).

В самой токкате (е) Мессиаан указывает на мануалы *GPR*. Элемент *ВПервой* темы звучит на *4 forte*, проходя на Педали 9 раз. Липс не нарушает в последнем разделе формы выбранной регистровки и динамики. Он как бы следует основному принципу, свойственному композиторскому мышлению Мессиаана, который, по словам В. Задерацкого, «многократно «любуется» найденными звукозвеньями, вслушивается в их темброакустическую природу. И здесь *колорит* («хрома») – *суть идеи, запоминаемая характеристность, тематическая категория*. Даже анализ мелодико-тематических образований свидетельствует, что понятие «колорит» у Мессиаана неизмеримо шире, чем у композиторов, в стиле которых колористические моменты действительно *р а с ц в е ч и в а ю т* (разрядка – В. З.) идею, а не образуют её» [72, 291].

Следует отметить, что в этом сочинении О. Мессиаана «темброгармония», одухотворённая «движущимся ритмом», великолепно передана переложением и интерпретацией Ф. Липса. Но, тем не менее, слушая его исполнение, невольно начинаешь обращать внимание на огромную роль мелодико-тематического начала. Благодаря избранности определённых

тембров баяна, тематизм сочинения как бы обнажается – мелодические комплексы, обозначенные Мессианом, становятся ещё рельефнее, выпуклее. «Мелодия не солирует, но вплетается в целостный поток колористических гармоний, сообщая текучую устремлённость и связанность, т.е. в каком-то смысле лирическую экспрессию...» [72, 316].

Если (при использовании некоторых регистров и микстур) звучанию органа свойственна своеобразная размытость и неопределённость, то для баяна, напротив, характерна строгая чёткость, линейность, геометричность звучания. В некоторых случаях, как, например, в разделе д), звуковые эффекты можно даже сравнить с *изометрическими* построениями. При этом, «энергия напряжённого мелоса чувствуется во всех пластах, *мелодический ток присутствует повсюду*» [72, 305].

Если возможно допустить такой ассоциативный ряд, то 9-я медитация в оригинальном звучании напоминает, полотно импрессионистов, а в переложении для баяна – живописные композиции Пауля Клее.

Следует добавить, что исполнение Ф Липса наполнено потрясающей одухотворённостью и особенным утончённым пониманием стиля Мессиана. Монументальность композиционного замысла, этой «всего лишь» части цикла, поддерживается исполнителем на пределе совершенства. Музыкант уловил главную, лирическую сущность этого сочинения. Мы можем слышать здесь, как справедливо замечает Р. Куницкая, своего рода, «гармоническую монодию, одетую в сложные ритмы. Подтверждением этому служат слова: «в центре драмы – только один персонаж. Нет беседы, *один монолог. Но особенного величия*» [95, 85].

Этот «монолог особого величия» достигается Липсом при помощи основного принципа, характерного для композиторского мышления Мессиана: внимательное вслушивание в темброакустическую природу звуковых комплексов, получаемых при использовании разнообразных регистров. Липс внимательно и рационально распределяет тембровые и регистровые возможности инструмента, использует «монотембральные»

периоды в драматургии сочинения, умело охватывает, не вредя тематическому «накалу», фактурные «сложности», великолепно распределяет динамику в этом сложнейшем именно по смысловой драматургической нагрузке сочинении – кульминационной часть всего цикла «Рождество Христово».

§ 3. Основные принципы переложений и транскрипций сочинений для клавира

Создание клавирных переложений Липс подразделяет на две области: клавесинные и фортепианные. При создании баянной транскрипции фортепианного сочинения Липс, по-настоящему «искушённый» в таком тонком искусстве, во главу угла ставит проблему *отбора того или иного произведения с баяно-инструментальных позиций*. Музыкант подчёркивает важность вдохновлённости *«транскрипторской идеей»* и замечает, что именно фортепианная литература даёт такой стимул при создании оригинальных трактовок и «простор для фантазии» транскриптора. Он также отмечает: несмотря на то, что некоторые произведения вроде бы легко переключаются на баян, однако «воссоздать ту звуковую атмосферу, которая появляется именно на рояле при использовании педали, мы бессильны» [119, 79].

Липс чётко определяет несколько отправных точек при создании переложения фортепианного сочинения:

- внимательный анализ фактуры с выделением «главных» голосов, позволяющий максимально сохранить тематический материал и гармонический колорит;
- умение распределить нотный текст оригинала между партиями обеих рук и одновременно партию левой руки по клавиатурам: «Готовые аккорды», «Выборная клавиатура», «Два ряда басов», помогающее рельефнее выявить мелодическую линию;

- использование разнообразной «штриховой палитры баяна» (иногда Липс допускает прямо противоположное использование штрихов), его богатой регистровки, непосредственно создающие *художественный образ* при сохранении принципа тембрового единства – одного из важных условий передачи *звукоидеи* произведения.

При создании баянных переложений фортепианных сочинений, по мнению Липса, октавные удвоения в пассажах не должны играть буквально. Правая рука исполняет верхний голос пассажа с использованием регистра с удвоениями, левая – несколько дольше выдерживает звук или аккорд, «как бы запедалировав пассаж». Транскриптор считает, что отсутствие педали также можно компенсировать изменением длительности гармонического сопровождения или путём добавления новых звуков. Такая «иллюзия педали в пассажах» должна создаваться вычленением основных гармонических голосов и передачей их в партию левой руки в виде разложенных аккордов.

Большое внимание Липс уделяет созданию эффекта угасания звука – как на фортепиано. Его можно сделать двумя руками (при наличии одинаковых звуков в правой и левой клавиатурах) с одновременным взятием *attaca*, а затем снятием в одной руке и *diminuendo* другой. Этим оригинальным приёмом очень часто пользуется Мастер.

Наиболее интересным в работе над переложениями Фридрих Липс считает «*выход на уровень транскрипций*» – возможность ощутить себя соавтором композитора. Этот высочайший уровень требует способности транскриптора к переосмыслению фортепианного звучания, умению «слышать», чувствовать как фортепиано, так и баян; иметь логику гармонического мышления, незаурядный композиторский дар, а также образное мышление и творческую фантазию.

Липс отмечает, что процесс создания любого переложения тесно связан с проблемой *интерпретации*. Примером создания оригинальной баянной транскрипции Фридрихом Робертовичем может служить интерпретация

фортепианного цикла М. П. Мусоргского «Картинки с выставки»⁶. Мы подчёркиваем, именно интерпретация (запись на CD: Friedrich Lips Russian Bells), т.к. это переложение для баяна не издано, и Липс играет «Картинки» по оригинальной фортепианной версии, сделав пометы в нотах, а что-то по его словам, «просто у него в голове». Вся музыкальная фактура сочинения практически сохранена интерпретатором.

В книге «Об искусстве баянной транскрипции» Липс упоминает об инструментовках этого цикла для симфонического оркестра М. Тушмаловым (нач. XX в.), М. Равелем (1922), С. Горчаковым (1955), о переложениях для баяна, гитары, оркестра русских народных инструментов и даже для рок-ансамбля. Добавим, что существуют также переложения для двух фортепиано, органа, синтезатора, духового и джазового оркестров, оркестра деревянно-духовых инструментов, струнного квартета, брасс-квинтета и даже контрабаса соло!⁷

В 1931 году, «Картинки с выставки» вышли в соответствии с авторской рукописью, став неотъемлемой частью репертуара советских пианистов⁸. Существуют две традиции фортепианного исполнения «Картинок». Среди сторонников оригинальной авторской версии – Святослав Рихтер и Владимир Ашкенази. В статье Владимира Чинаева «Фактура “Картинок с выставки” Мусоргского: два принципа исполнительского толкования» говорится о двух интерпретациях цикла величайшими пианистами прошлого столетия Владимиром Горовицем и Марией Юдиной. Автор статьи выдвигает идею «двойственности», «смысловой двухмирности» этого фортепианного цикла: «...Речь идёт о программности как таковой, спровоцированной рисунками Гартмана, и одухотворенности смысла, вложенного Мусоргским в эти непритязательные образы банальных в самом деле картинок. Эти два плана

⁶ При жизни композитора «Картинки выставки» не издавались и не исполнялись. Они были опубликованы лишь через пять лет после смерти композитора В. Бесселем в 1886 году, в редакции Н. А. Римского-Корсакова.

⁷ Пожалуй, самым оригинальным является переложение Ганса Вильгельма Плате (Hans Wilhelm Plate) для 44 пианистов на 44 роялях и одном «подготовленном фортепиано», сделанное в 1993 году.

⁸ В 1975 году увидело свет факсимильное издание рукописи Мусоргского.

пребывают у Мусоргского в сложном взаимодействии. Уже сама по себе характерность пьес исполнена такой «зримой» привлекательности, что способна сполна занять фантазию интерпретатора, и, соответственно, организовать всю систему исполнительских средств именно вокруг этого, сюжетно-описательного, плана. Но может быть и другое видение пьес, когда их образно-сюжетная подоплека остается лишь поводом, лишь вечно незавершенным отблеском надмирных непреходящих идей...» [192, 160].

Некоторые исследователи отмечают, что цикл Мусоргского «Картинки с выставки» как бы не пианистичен. Так, например, у В. Чинаева мы находим следующее: «Пианистам знакома эта характерная шероховатость (профессионал сказал бы «неудобство») фортепианной ткани: она кажется то перегруженной, то неоправданно пустотной, её хочется как-то уравновесить, придав фортепианному изложению блестящий лоск а` la Лист» [192, 159]. (Заметим, баянная транскрипция никак не может придать «Картинкам» такой «блестящий лоск» в силу определённых возможностей данного инструмента). Затем автор статьи задаёт справедливый вопрос: «Не должны ли стихия «Картинок» остаться вот такой – спонтанной, хаотичной, несовершенной, напоминающей скорее гигантский, вечно становящийся эскиз интуитивного гения, чем законченное творение?» На наш взгляд, сам Мусоргский даёт ответ на этот и многие другие вопросы, которые ставит перед нами это необычайное сочинение: «Моя физиономия в интермедах видна!» [Цит. по: 1, 14].

Создавая свою версию «Картинок», Липс идёт, как нам кажется, собственным путём, учитывая это очень важное замечание создателя цикла. Липс по-своему интерпретирует цикл, где уже привычное фортепианное (или оркестровое) звучание каждой части воспринимается совершенно по-другому, в силу многих интересных находок исполнителя, здесь – выдающегося интерпретатора и транскриптора.

На наш взгляд, в этом цикле Фридрих Робертович увидел, прежде всего, оригинальную «звукоидею» (выражение самого Липса). Сохранив её,

музыкант придал этому сочинению новые черты своеобразного *«русского импрессионизма»*, несмотря на свое собственное утверждение, что звуковой мир импрессионистских опусов не всегда подвластен баяну. Но в данном случае колористика баянной интерпретации создаёт в «Картинках» ту палитру красок, оригинальных звуковых решений и неожиданных характеристик, которые можно соотнести с таким определением.

Липс широко использует разнообразную регистровку, допускает противоположное использование штрихов, изредка изменяет фактуру, – всё это, включая специфические особенности звукоизвлечения на баяне, оригинальность тембра, прежде всего, невероятно «обнажает» тематический материал, подчёркивающий особенности композиторского мышления великого Мусоргского.

Этому также способствует и само звучание инструмента с отсутствием эффекта педали, создающего иллюзию краски, мазка, размытого пятна, как на полотнах импрессионистов, и являющегося одним из важнейших колористических средств в сформировавшемся стереотипе восприятия «Картинок» в фортепианном оригинале. Так, при отсутствии педали в баянной транскрипции неожиданно обнаруживаются совершенно новые выразительные качества музыкального языка Мусоргского: интонационная жёсткость, тембровая характерность, вызывающие необычный ассоциативный ряд и удивительные откровения. Всё это создаёт выпуклые, яркие, по-настоящему «картинные образы», как бы в русской версии импрессионистского взгляда исполнителя.

Рассмотрим некоторые пьесы цикла.

В исполнении Святославом Рихтером «Гнома» В. Дельсон увидел «стремление Мусоргского очеловечить гартмановский эскиз игрушки, вызвать у слушателя сочувствие и жалость (выразительное проведение появляющейся в начале второго раздела темы горьких стенаний одинокого, обездоленного гнома)». Дельсон считает, что Рихтер «интерпретирует эти интонации (ниспадающие задержания) как *сдавленный стон, мучительный*

вдох, а грузные синкопы (*sforzando*) – как *тягостные шаги обреченного существа*» [56]. А Мария Юдина по поводу «Гнома» написала следующее: «Это не только сказочный карлик. Это *искажение человеческой – от начала благодатной – природы*» [200].

Совершенно по-иному звучит «Гном» Фридриха Липса. Здесь чувствуется надлом; обнажённость интонации восходит к образам Юродивого, Блаженного... Это остроумная зарисовка с «грузными синкопами (*sforzando*)», звучащими угловато и неуклюже, и секундовыми форшлагами, создающими «электрическую» напряженность (Рисунок 6, с. 192). Это насмешка, но сквозь неё просвечивает трагизм реального персонажа. «Устремляющийся вверх заключительный пассаж, как считает Дельсон, *«приобретает смысл трагического исхода»*. В баянной транскрипции – этот пассаж создаёт ощущение внезапного исчезновения по мановению волшебства или неожиданного сюрприза после оригинального трюка фокусника: гном – всего лишь новогодняя ёлочная игрушка!

В «Старом замке» на первый план выступает восточный колорит, благодаря тембровой окраске духового звучания баяна. Липс использует звучание несколько приглушённых голосов ломаной деки (Рисунок 7, с.193). Удивительно окончание пьесы: звук магически угасает под пальцами исполнителя.

В пьесе «Быдло» Липс использует регистр «тутти»; на первом плане – «поступь» басов. В отличие от фортепианного оригинала, где она растворяется в педальном фоне, звучит гулко и тяжело, здесь чувствуется именно рельефность поступи, тяжёлого шага, натруженности. Это огромное усилие, преодоление. Липс использует всю мощь инструмента – (Рисунок 8, с. 194).

«Балет невылупившихся птенцов» – красота духового звучания баяна в верхнем регистре ещё больше подчеркивает «птичий» колорит регистр «баян с пикколо». Особо терпко в баянном оформлении звучат секунды. Благодаря штрихам и оригинальным тембрам (например, «фагот с концертиной»),

исполнитель добивается красочной картинкой невероятной суеты, свалки, птичьего гвалта (Рисунок 9, с. 195).

«Два еврея, богатый и бедный» – здесь наибольшее использование регистров: «баян с пикколо», «орган», «тутти» – портрет богатого, «гобой» – бедного еврея (Рисунок 10, с. 196). Повелительный унисон звучит пародийно, ярким контрастом – к жалобной репетиции (в партии правой руки), изображающей дрожь бедного еврея.

При создании транскрипций Липс уделяет большое внимание широкому использованию всех приёмов игры мехом, по его словам, «роскошного художественно – выразительного богатства, которого нет ни у одного музыкального инструмента». Транскриптор считает, что тремоло, триоли мехом, рикошеты, вибрато всегда украсят любое переложение и даже «смогут вывести его на уровень транскрипции» [119, 120].

В пьесе «Лимож. Рынок (Большая новость)» особенно проступает полифоничность фактуры, передающая гомон толпы. Из письма М. П. Мусоргского Ц. А. Кюи: «Наблюдал я за бабами и мужиками – извлёк аппетитные экземпляры... Всё сие мне пригодится, а бабьи экземпляры – просто клад. У меня всегда так: я вот запримечу кой-каких народов, а потом, при случае, и тисну» [Цит. по 1, 28]. Отсутствие педали создаёт особую прозрачность музыкальной ткани, где отчётливо проступает каждый персонаж этой толпы. При помощи штрихов и динамики Липс добивается вычленения мелодического рисунка линии каждого голоса, звучит светлый, прозрачный регистр – «баян с пикколо». Совершенно неожиданное решение находит Фридрих Робертович в окончании пьесы: при помощи сочетания басово-аккордовой клавиатуры и тремоло мехом он выходит из положения, где фортепианная фактура совершенно неприемлема для баяна: голоса «уходят» в верхний регистр и в совокупности с великолепным техническим мастерством, филигранной техникой создают ошеломляющий эффект (Рисунок 11, с. 197).

«Катакомбы», в интерпретации Липса на баяне по-новому раскрывают символический образ этой пьесы. Здесь большое значение приобретает искусство исполнителя: всё построено на изменении динамики звучания.

1-я и 3-я части «Избушки на курьих ножках» трактуются обычно как бесовский, гротесковый марш с ослепляющей яркой звучностью и колдовскими «злыми» остигнутыми ритмами. У Липса пьеса звучит невероятно сказочно! Баба-Яга кажется страшно угловатой, неповоротливой и убогой... Эта пьеса выделяется еще и тем, что в ней использован новый приём звукоизвлечения – тремоло, переходящее в вибрато (Рисунок 12, с. 198).

Наибольшую трансформацию образа и новое оригинальное звучание приобретает сама тема «Прогулки». По словам Марии Юдиной, знаменитой исполнительницы фортепианного цикла Мусоргского, «без этой загадочной сущности «прогулок» «Картинки» потеряли бы значительную долю своего величия, чисто музыкального, композиционного и смыслового. С одной стороны, мы почти точно изобразительно слышим и видим, как ступают по выставке посетители её, как сходятся, расходятся, останавливаются, проходят мимо, недоумевают, иронизируют, смеются, восхваляют! С другой стороны, мы слышим в «прогулках» своеобразную, характерную ладовую интонацию. Она явственно говорит нам о своем ближайшем родстве – духовном и музыкальном – с величайшим сокровищем русской культуры – со знаменным распевом...» [200].

Тема «Прогулки» в «баянной одежде» приобретает особенный размах, широту и напевность. В письме М. П. Мусоргского В. В. Никольскому мы читаем: «Как меня тянуло и тянет к этим родным полям... Недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил» [Цит. по: 1, 14]. У Липса «Прогулка», проходя через весь цикл, выполняет несколько другую драматургическую функцию, нежели в фортепианном оригинале. Тембр баяна, близкий звучанию духовых, придаёт ей совершенно

новые краски, новый колорит. Изменения также касаются темпа, динамики и штрихов.

Так, *второе* проведение «Прогулки» (между «Гномом» и «Старым замком») звучит особенно нежно, робко и наивно: Липс пользуется регистром «концертина». В *третьем* проведении интерпретатор использует регистр «баян», показывая всю красоту тембра этого инструмента. Воздушные верха как раз и создают то невероятное ощущение «смысловой двухмирности»: с одной стороны, распевности в народном духе, с другой – строгой хоральности. Тема-рефрен, как бы перестаёт выполнять свою главную функцию – мерной поступи, «прогулки» по выставке картин и проектов Виктора Гартмана. Она теряет свою буквальную характеристику – «мы почти точно изобразительно слышим и видим, как ступают по выставке посетители её». *Четвёртое* проведение (после пьесы «Быдло») отличают яркая красочность в стилизации народного эпоса и глубокое созерцательное раздумье. В этом проведении проявляется великолепное мастерство нюансировки Липса, имеющее свой неповторимый почерк. *Пятое* проведение (между пьесами «Два еврея» и «Лимож») звучит, можно сказать, внезапно, неожиданно и как-то особенно по-русски – размашисто, уверенно и нарочито открыто. Здесь, на наш взгляд, особую роль выполняет мелодические басовые ходы, которые на баяне звучат очень конкретно и напористо, в отличие от гулкого фортепианного баса.

«Прогулка» оттеняет разнохарактерность пьес цикла. Обретая новые краски, она рождает новые смыслы. Такая интерпретация соответствует замыслу композитора, выраженного великолепным по своей остроумной образности эпистолярным языком Мусоргского: «Звуки и мысль в воздухе повисли, глотаю и объедаюсь, едва успеваю царапать на бумаге...» [Цит. по 1, 5]. Образы «Картинок» в баянной транскрипции яркие, неожиданные, иногда просто неузнаваемые!

Заключительная Тема «Богатырских ворот» своё помпезное торжественное оркестровое звучание, меняет на строгое и аскетичное. В

интонациях баянного тембра темы обнажается какая-то особенная простота высказывания и даже странная надломленность. В этой пьесе Липс использует соответствующий регистр «тутти», удваивает басы, добавляет аккорды (Рисунок 13, с. 199). Всеми средствами баяна интерпретатор стремится передать «богатырский размах» пьесы. Порой фактура в правой клавиатуре превышает диапазон 2-х октав. Хочется особенно подчеркнуть, что баянный тембр очень украшает «Прогулку», она как бы попадает в свою «родную стихию» – народную среду, при этом сохраняет особую утончённость, изысканность «надмирности» духового звучания.

На наш взгляд, именно в транскрипции и интерпретации Ф. Липса «Картинки с выставки» Мусоргского приобретают новые звуковые идеи и символы, которые можно назвать русской импрессионистской трактовкой или «русским импрессионизмом». Это доказывает и расширение трактовки привычного образа «Прогулки»; выпуклость, яркость самих «Картинок» в новой «тембральной одежде», а также «неузнаваемость» некоторых пьес цикла в связи с авторским переосмыслением транскриптора-новатора, которому принадлежат слова: «сама история доказала значительность и жизненность переложений и транскрипций как особого вида творчества» [119, 12].

В созданных Липсом переложениях органных и фортепианных сочинений обозначены главные подходы музыканта-транскриптора к передаче основной идеи произведения, его стиливых особенностей. «Тембро-гармония» О. Мессиана у Липса выступает наравне с мелодико-тематическим началом, оформленным в строгую чёткость, линейность, геометричность звучания. Создавая свою версию «Картинок», Липс подчеркнул, прежде всего, колористику баянной интерпретации, создающую ту палитру необычных звуковых решений, которые можно соотнести с определением «русский импрессионизм».

Создавая органные и клавирные переложения, Липс широко использует разнообразную регистровку, допускает противоположное использование штрихов, изменяет фактуру, великолепно продумывает динамику. Справедливо замечание Липса и о том, что нельзя требовать от баяна масштабности звучания органа, равно как и рояля. Фридрих Робертович считает, прежде всего, нужно понять и осмыслить *«божественность замысла композитора»*. Липс постигает эту «божественность» удивительным образом, начиная от произведений эпохи барокко вплоть до сочинений современных авторов.

В переложениях и транскрипциях Липс широко использует новаторские приёмы звукоизвлечения. Перечислим некоторые из них. В Токкате А. Хачатуряна, а также «Танце белого индейца» Э. Вилла Лобоса впервые используется «меховой приём ритма румбы». В транскрипции польки И. Штрауса «Трик-трак» – рикошет. В «Трёх прелюдиях» Дж. Гершвина применён приём нетемперированного глиссандо, а в «Русском трепаке» А. Рубинштейна музыкант переосмысляет фактурную ткань в сторону симфоничности – использует тремоло с изменением фактуры.

В заключение можно привести слова Липса о том, что если художественный образ сочинения передаётся *«сугубо специфическими средствами этих инструментов»*, то передача этого же образа звуковыразительными средствами другого инструмента может повлечь *«искажение образного содержания»*. Если транскриптор может найти *«адекватные формы звуковыражения»* на своём инструменте, то идейно-эмоциональная сторона переложения может, по словам Липса, *«что-то и потерять, но взамен что-то и приобрести»!* [119, 28].

Глава 3.

**Фридрих Липс – в соавторстве с современными композиторами:
новаторские направления в трактовке инструмента,
новая концепция выразительных средств баяна,
реформа музыкального языка**

Мне очень нравится эта ПЕРСОНА – баян, и персонажи исполнителей. Хотелось бы с ними побольше музицировать...

С. Губайдулина

§ 1. Краткий исторический экскурс в область баянного композиторского творчества

Ф. Р. Липс всегда работал и продолжает работать в тесном контакте с композиторами, пишущими музыку для баяна. Именно он явился идейным вдохновителем многих крупных произведений для баяна; благодаря Липсу родились и укрепились многие новаторские направления в трактовке этого инструмента. Музыкант отмечает, что когда у него, студента IV курса ГМПИ им. Гнесиных, оказалась в руках рукопись Сонаты № 2 Владислава Золотарёва, – именно с этого момента, работа с композиторами, открытие новых высокохудожественных произведений для баяна и процесс работы над ними стали для него «самыми счастливыми мгновениями в творческой жизни» [115, 58]. Это высказывание говорит о том, что, будучи ещё студентом, Фридрих Липс был творчески-инициативным, фантастически увлечённым музыкантом, отдавшем впоследствии баянному исполнительству все свои силы, всю свою энергию, весь свой потенциал.

Начать данную главу целесообразно с цитаты самого исполнителя: «Сегодня мы обладаем инструментом, который позволяет нам решать самые сложные художественно-выразительные задачи, позволяет высказываться практически во всех музыкальных стилях очень полноценно, полнокровно, и, что очень важно, новые возможности этого инструмента привлекают современных композиторов» [117, 22]. В «Беседе о современном баяне» Липс подчёркивает ещё одну мысль: «...если раньше для баяна писали в основном композиторы-баянисты, то сегодня для этого инструмента пишут крупнейшие композиторы нашей страны, да и не только нашей. И опять же очень важно, когда для инструмента пишут те композиторы, которые на сегодняшний день являются лидерами – те, кто сочиняют для симфонического оркестра, хоровую музыку, вокальную, инструментальную, то есть, они пишут свои произведения для баяна без всяких скидок на инструмент. Это очень важно» [165].

Интерес композиторов XX столетия к баяну возникал постепенно. Как отмечает М. И. Имханицкий в «Кратком хронографе важнейших дат в истории баянного и аккордеонного искусства» [76, 496], в 1927 году немецкий композитор Хуго Герман создаёт первое в истории профессиональной баянной музыки сочинение – «Семь новых пьес для баяна». Родоначальниками жанра концерта для баяна с оркестром считаются: московский композитор Ф. И. Климентов (Концерт для баяна с оркестром, 1935); ленинградский композитор и фольклорист Ф. А. Рубцов (Концерт № 1 для баяна с оркестром народных инструментов, 1937); ростовский композитор Т. И. Сотников (Первый концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром, 1938). В 1944 году появляется первый образец жанра **сонаты** – композитор Н. Я. Чайкин создаёт Сонату *h-moll* для баяна. В 1951-м А. Н. Холминов сочиняет первую Сюиту *d-moll* для баяна.

В последующие десятилетия жанровая сфера сочинений для баяна существенно расширяется: «Диветисмент *in F*» немецкого композитора Г. Бреме (1956), Симфоническая фантазия и Аллегро для баяна с оркестром и

Токката № 1 датского композитора О. Шмидта (1958-59), «Каприччио» А. Репникова (1960), «Партита пиккола», «Метаморфозы» (1965) и пьеса «Дуэль» для баяна и ударных (1966) шведского композитора Т. Лунквиста. В 60-е и 70-е к баяну обращаются отечественные и зарубежные музыканты: В. Золотарёв, А. Кусяков, В. Зубицкий, К. Волков, Г. Банщиков, А. Нагаев, А. Журбин, В. Подгорный, Н. Богословский, датские композиторы П. Нёргорд и Л. Кайзер. Вершиной, подытоживающей этот этап, стало произведение выдающегося композитора современности Софии Губайдулиной – пьеса для баяна «De profundis» (1978).

Но до этого знакового события Фридрих Липс уже начал свою уникальную, если можно так выразиться, просветительско-концертную деятельность, которая в последующие годы представила широкой публике десятки российских и мировых премьер сочинений для баяна. Его деятельность стала удивительным ключом к открытию новой палитры звуковых возможностей инструмента, вдохновивших многих композиторов к созданию интереснейших сочинений.

§ 2. Процесс сотворчества в понимании Липса – инициатора создания баянных сочинений современных авторов. Новые жанры, темы и образы, национальные традиции баянных сочинений последних десятилетий

В *Приложении №2* к данному исследованию приводим полный список российских и мировых премьер, состоявшихся благодаря Фридриху Робертовичу Липсу. Сам музыкант говорит так: «Мной сыграно (как бы не ошибиться!) семьдесят восемь премьер. Здесь и сольные произведения, и ансамблевые, и с оркестром...» [*Приложение*, С. 183-191]. На основании этого перечня можно составить обширную панораму исполнительского «багажа» музыканта, а также изучить, своего рода, «энциклопедию»

рождения новых образов, идей, тем и жанров в творческой лаборатории российских и зарубежных композиторов конца XX – начала XXI столетия.

Фридрих Липс является первым исполнителем более 70 произведений для баяна, половина из которых посвящена ему. Ефрем Подгайц своё посвящение вынес даже в название произведения – «Липс-концерт». А история создания сочинения Сергея Беринского «Апокалипсис» (о ней будет рассказано далее) также опосредованно связана с именем исполнителя – АпокаЛИПСис». В вышеизложенном списке представлены российские и мировые премьеры, состоявшиеся в России, в Норвегии и Финляндии, Бельгии и Голландии, Германии и Италии, США и Швеции.

За четыре десятилетия Липс сыграл премьеры произведений многих выдающихся композиторов, проявивших живой интерес к баяну. Это – Вл. Золотарёв, А. Журбин, К. Волков, В. Подгорный, Н. Богословский, П. Лондонов, Т. Мадсен, Е. Дербенко, В. Беляев, С. Беринский, А. Розенблат, Б. Преч, В. Кобекин, Б. Таренскен, А. Ларин, А. Вустин, В. Рябов, М. Броннер, Т. Сергеева, Р. Леденёв, Е. Подгайц, А. Холминов, А. Гагнидзе, Е. Яанаи⁹, Г. Канчели. Многие из этих композиторов в своём творчестве обращались к баяну несколько раз. Липс исполнил десять премьер Вл. Золотарёва, семь – С. Беринского, шесть – Е. Подгайца, пять – М. Броннера, четыре – А. Журбина, четыре – Т. Сергеевой, три – К. Волкова, три – Р. Леденёва, три – А. Холминова. Это поистине беспрецедентный факт в баянной истории и уникальный в музыкальной культуре вообще.

И, конечно же, нельзя не выделить, то, что Липс сыграл семь премьер сочинений Софии Губайдулиной и две – Эдисона Денисова. Добавим, что в своё время София Губайдулина разрешила также создать баянную версию известного произведения для виолончели и органа *In croce*, тем самым как бы дав ему новое дыхание. Эта пьеса всё чаще звучит в исполнении известных российских и зарубежных виолончелистов и баянистов, в записях на CD. *In*

⁹ Порядок имён составлен в соответствии с хронологией премьер.

croce – «В кресте». В основе произведения лежит идея, которая получила впоследствии своё глубокое воплощение в Партите «Семь слов»...

Гений XX столетия Альфред Шнитке не написал ни одного сочинения для баяна, тем не менее, в своей книге «Кажется, это было вчера» Липс констатирует: «Отсутствие результата, как говорят учёные, тоже результат: в данном случае для меня был очень интересен и поучителен сам процесс общения» [115, 189]. Липс рассказывает интереснейшую историю возникновения идеи создания баянного концерта в процессе общения с великим композитором.

Первая творческая встреча Шнитке и Липса произошла в 1974 году. По словам Фридриха Робертовича, композитор хотел подробнее ознакомиться с возможностями современного баяна. Кроме того, как замечает Липс, «Шнитке обычно писал для определенного музыканта и должен был хорошо знать манеру конкретного солиста, ансамбля или дирижёра» [Там же]. Липс и Шнитке не единожды говорили о предполагаемом произведении для баяна. И однажды Альфред Гарриевич произнёс, обращаясь к исполнителю: «Знаете что, у меня есть лист, где расписана очередность заказов, над которыми я должен работать. Здесь в конце стоит Альтовый концерт для Юры Башмета, запланированный на 1983 год. Чтобы от разговоров перейти к делу, я вписываю Вас на 1984 год с Баянным концертом. Кстати, когда Юра меня видит, он уже издали мне напоминает: восемьдесят третий год!» [115, 193]. Но, к большому сожалению, в 1984 году у Альфреда Гарриевича резко ухудшилось здоровье – случился первый инсульт и, по словам Липса, «с этого момента он работал на Вечность... к идее с баяном он уже не вернулся. В его жизни наступил период, когда «нужно успеть» [115, 194].

Необходимо привести и ещё один рассказ Липса, связанный с общением со Шнитке на «баянную тему». Это дополняет тему того самогосоавторства, сотворчества – это, как прикосновение к процессу. В

вышеописанном случае момент соединения исполнителя и композитора не состоялся по объективным причинам, но если бы всё-таки это произошло...

Как вспоминает Фридрих Липс, «продолжая наш многолетний разговор», Шнитке однажды выразился так: «Понимаете, почти всё, что звучит на баяне, звучит *бытово*. Вот, единственно, Соне Губайдулиной удалось достичь нового качества, у неё *бытовизм* совершенно не ощущается». После этого заявления Фридрих Робертович (по его же словам) стал «отчаянно защищаться»: «Баян – инструмент разноплановый. Да, на нём часто звучит бытовая музыка, но он может звучать и как орган, и как клавесин, как квинтет деревянных духовых, как бандонеон... Он многолик!» Но Шнитке возразил: «...Меня пугает отсутствие своего лица у баяна». Композитор стал продолжать свои размышления, и вдруг они приняли совершенно неожиданный поворот: «А быть может, отсутствие своего лица у баяна и есть его собственное лицо?! Знаете что, пока у меня идея не рождается, возьмите мои «Две маленькие пьесы» для органа и сделайте их переложение для баяна» [115, 195].

Спустя несколько лет Липс в качестве премьеры исполнил редакции этих пьес для баяна в Амстердаме, а вскоре по просьбе австрийского издательства «Universal Edition» подготовил переложение для издания и послал Шнитке для авторизации. В конце главы, посвящённой Альфреду Гарриевичу, Липс восклицает: «Мне бесконечно жаль, я даже чувствую определенную степень вины в том, что моя, вероятно, недостаточная активность не привела к результату; порой охватывает отчаяние и бессилие перед очевидным, ставшим достоянием истории фактом: гений XX столетия Альфред Шнитке не написал ни одного сочинения для баяна!» [115, 197]. Т.е. исполнитель, как это ни парадоксально звучит, в каком-то смысле «брал» на себя всю ответственность за создание полноценного, полнокровного баянного репертуара.

Этот рассказ Липса ещё раз подтверждает, как он защищал, отстаивал своё главное дело жизни; горел идеями нового современного подхода к

инструменту, стремился доказать его «полноправность» в устоявшемся академическом ряду «коллег», постоянно расширял репертуар, – т.е. воплощал судьбоносные идеи, связанные с коренным изменением представления о нём. По словам самого мастера: «Много лет назад я на двух листочках с обеих сторон кратко описал возможности баяна, перечислил основные сведения о нём, и всем композиторам, с кем приходилось сотрудничать, давал их для ознакомления» [115, 183].

Создавая произведения для баяна, современные композиторы используют традиционные и новые жанры, разнообразные составы инструментов; находясь в постоянном поиске, проводят интересные эксперименты.

Поражает, прежде всего, жанровый охват. Наряду с отдельными пьесами – вальс, тарантелла, танго – композиторы часто используют двухчастные циклы: прелюдия и токката, фантазия и fuga, а также сюиты, партиты, циклы пьес. Произведения крупной формы представлены как одночастными – фантазия, токката, скерцо-токката, каприччио, – так и многочастными – вариации, соната, концерт для баяна и большого симфонического оркестра, для баяна и камерного оркестра; двойной концерт для баяна и фортепиано, концертный диптих, концертная симфония для баяна. Для этого инструмента написаны также «Requiem», «Страсти», «Miserere» и даже «Стихира».

Композиторы используют баян и как солирующий инструмент, и как солирующий в составе ансамбля или оркестра. В современной музыке он звучит в сочетании со струнными, со струнным квартетом, с фортепиано и ударными; с фортепиано, ударными и скрипкой; с сопрано и фортепиано; с кларнетом, скрипкой и контрабасом; со скрипкой, виолончелью, фортепиано и ударными. Чаще всего среди новых сочинений встречается – дуэт баяна и виолончели. В «Татарском танце» С. Губайдулиной звучит баян и два

контрабаса. Сочинение «Eclipse» М. Броннера написано для баяна и электронной записи.

Темы и образы этих произведений – самые разные. Закономерное подытоживание XX столетия, осмысление происходящего повлекли за собой обращение к философским вопросам бытия (С. Губайдулина «Семь слов», Э. Денисов «От сумрака к свету», М. Броннер «Так записано», С. Беринский «Волны света», «Так говорил Заратустра»); образов Апокалипсиса (С. Беринский. Симфония № 3 «И небо скрылось» [Апокалипсис, глава 6]), «Страстей» (М. Броннер. «Страсти по Иуде») и глобальных катаклизмов (М. Бронер «Eclipse»).

Можно особо отметить широчайший культурный охват и использование российскими композиторами разнообразных национальных традиций: «Вечерние страдания» Р. Леденёва и «Испаниада» Вл. Золотарёва, танго «Жасмин» Т. Сергеевой и «Блюз для двоих» А. Розенבלата, «Татарский танец» С. Губайдулиной и Фантазия на темы советских песен 30-х годов Э. Денисова; «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия» Вл. Золотарёва, две «Ave Maria» Р. Леденёва и Е. Подгайца.

Фридрих Липс, представляя общую характеристику новых баянных сочинений в статье «Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX-XXI веков» [117], подчёркивает *необычную образно-эмоциональную сферу* (сдержанность лирики, обострённость конфликтной ситуации), а также *усложнённость всех средств музыкальной выразительности*, проявляющуюся в экспрессии, изощрённости интонационного развития, речитативности мелодических линий; в ослаблении функциональных тяготений вертикали и усилении горизонтали, в сложности метроритмической организации. Липс отмечает новые приёмы нотной записи, свободное использование агогики.

§ 3. Реформа музыкального языка: новые исполнительские приёмы

«...От бесформенно-наплывающего, зловещего по колориту *tremolo* мехом на плотно сцеплённом кластере низких тонов правой клавиатуры и вплоть до отчаянных «метаний» кластерных пятен, сменяющихся «вздохами» учащённого движения воздуха...», – так описывает М. Имханицкий *De profundis* С. Губайдулиной [76, 342]. Липс, как и многие исследователи, отмечает, что в современных баянных сочинениях наряду с усложнением музыкального языка появляются неиспользованные ранее исполнительские приёмы, что, по его мнению, является вполне закономерным: «новаторство художественных образов обуславливает существенное расширение арсенала всех интонационных средств» [117, 22-23].

Прежде всего, Липс непосредственно связывает формирование новых исполнительских приёмов с совершенствованием конструкции баяна. В связи с этим явлением в середине 60-х гг. начался «настоящий бум» в баянном композиторском творчестве: появились талантливые авторы, сочиняющие для готово-выборного инструмента – Н. Чайкин и А. Репников, К. Мясков и В. Подгорный, Г. Шендерёв и В. Золотарёв, А. Журбин и А. Тимошенко. В это же время начинает формироваться совершенно новый взгляд на баянное исполнительство.

В центре внимания – новые формы и типы баянной техники, новые сонорные возможности инструмента, новые типы ансамблевого диалога и т.п. Все эти нововведения (в большинстве), что подтверждается и многочисленными авторскими экспериментами, и плодотворным творческим общением со многими выдающимися композиторами, фактически подсказаны и «смоделированы» во многом Фридрихом Липсом.

В своей книге «Искусство игры на баяне», в главе «Звукоизвлечение» Липс подробно описывает технику игры на баяне. Уделяя первостепенное

значение средствам артикуляции, различным штрихам и способам их исполнения, известный исполнитель детально описывает новейшие приёмы игры на баяне, приводя примеры из произведений Г. Шендерёва, К. Мяскова, А. Репникова, Вл. Золотарёва, А. Журбина, А. Кусякова, К. Волкова, Г. Банщикова, А. Хачатуряна, С. Губайдулиной и мн. др.

Липс останавливается на следующих приёмах и техниках:

1. Претерпевает ряд изменений техника обычного приёма *glissando*. Рассматривая современное баянное *glissando*, Липс указывает на то, что если раньше выполнялось скольжение только по одному ряду (звучание по уменьшённому септаккорду), то в настоящее время широко используется *glissando* по трём рядам (звучит как хроматическое). При использовании восходящего *glissando* Липс считает, для того чтобы добиться неслучайного скольжения, а именно хроматического, «пальцы рекомендуется располагать не параллельно косым рядам клавиатуры, а несколько под углом, с опережающей позицией указательного пальца» [110, 18].

Для достижения наибольшего эффекта при нисходящем *glissando* – Липс советует использовать большой палец, расположенный поперёк клавиатуры, причём «опережающую позицию» должна занимать первая фаланга этого пальца. «Аккорд в данном случае нажимается 2, 3, 4-ым пальцами, затем большой палец скользит по трём рядам, а в конце вновь берётся минорное трезвучие с прежней аппликатурой» [Там же]. Таким образом, Липс даёт ценные указания для исполнителя не только чисто технического толка, он концептуально теоретически обосновывает новые сонорные возможности инструмента.

Липс отмечает, что широкое использование кластеров в современной музыке, повлекло за собой появление и кластерного *glissando*, которое исполняется либо кулаком, либо тыльной стороной кисти, развёрнутой к клавиатуре. Существует также совершенно новая модификация – *нетемперированное glissando* (термин введен Ф. Липсом). Впервые *нетемперированное glissando* было использовано Софией Губайдулиной по

рекомендации Липса. По его словам, «она чутко уловила баянную фактуру, акустические возможности этого инструмента, который зазвучал по-новому и очень свежо» [117, 24].

Для Липса баян – экспериментальная лаборатория, где все рекомендации имеют своё точное последовательное описание: «Нажимается нужная клавиша (как правило, в диапазоне большой или малой октавы при одноголосном регистре), затем с одновременным натяжением меха клавиша постепенно отпускается, при этом высота тона будет понижаться. Это понижение прямо зависит от интенсивности ведения меха и постепенности отпускания клавиши. Для возвращения к исходной точке необходимо, напротив, ослабить натяжение меха с одновременным плавным нажатием клавиши до дна. Понижение звука во время исполнения этого приема объясняется тем, что сильное натяжение меха при почти опущенном клапане резко увеличивает давление воздуха на голос, вследствие чего он начинает детонировать. Наилучшие результаты достигаются при исполнении нетемперированного *glissando* в нижнем диапазоне. Используя данный приём на регистре «баян», мы получим своеобразный эффект «расщепления» звука: один из голосов всегда будет более сильным и останется на прежней высоте, в то время как более слабый «поплывет» вниз». Унисонное звучание как бы расслоится [110, 22].

Далее Липс характеризует звучание как «волнистую линию» и неоднократно «скольжение звука вниз-вверх, рекомендует создавать тремя способами: «1) усиливая и ослабляя натяжение меха при полуоткрытом клапане; 2) не полностью открывая и затем, почти прикрывая клапан при равномерном сильном натяжении меха; 3) используя первый и второй способы в сочетании, то есть, работая мехом и клавишей одновременно» [Там же]. Во всех случаях Липс советует исходить из главного – авторского замысла композитора.

Подробно анализируя все типы *glissando*, Липс предупреждает, что такого рода эффектные приёмы должны органично вписываться в

музыкальное содержание произведения, а не являться для исполнителя самоцелью.

2. Большое внимание Липс уделяет такому современному приёму как игра мехом, а именно *тремоло*. Автор подчёркивает, что «баянистам, надо активнее стимулировать композиторов к написанию инструктивного материала, а также различных пьес, где учащиеся могли бы постепенно овладеть необходимыми навыками меховой игры. Разумеется, нельзя отделять работу мехом от пальцевой артикуляции. Это глубоко взаимосвязанный, единый комплекс средств, направленный на достижение звукового результата» [110, 26].

Новатором в переосмыслении приёма мехового *тремоло* Липс считает Владислава Золотарёва: «Совершенно в новом свете преподносит приёмы игры мехом Вл. Золотарёв; скажем, тремоло мехом во второй части Сонаты № 3 уже само по себе несет важнейшую смысловую нагрузку, создавая образ зловещих мрачных сил» [110, 25]. В современной баянной литературе приём *тремоло* встречается очень часто. Он производится быстрым равномерным чередованием разжима и сжима меха. Липс выделяет немаловажный момент в исполнении *тремоло*: «Наилучший эффект достигается движениями левой руки не влево-вправо (разжим-сжим), как кажется на первый взгляд, а влево-вниз (разжим) и вправо-вверх (сжим), то есть по диагонали» [110, 26].

3. Отдельного описания требует такой необычный приём игры мехом как *рикошет*. Фридрих Липс стоял у истоков открытия этого замечательного приёма при очень необычных обстоятельствах...

В 1971 году Липс, будучи студентом IV курса ГМПИ им. Гнесиных, готовил премьеру сочинения. (Это сочинение, Соната № 2 Владислава Золотарёва – «Детская симфония в духе Гайдна» – было посвящено именно ему.) Когда музыкант репетировал, один из его друзей рассказал ему о концерте аккордеонистов из США, где кто-то из исполнителей «как-то интересно тряс мехом – был очень необычный эффект». По словам Липса, он «начал пробовать различные движения мехом, вращая левым полукорпусом

вверх, вниз, вперед, назад... Наконец, через несколько минут моих экспериментов у меня извлеклось что-то необычное и довольно эффектное, чего доселе не существовало. <...> Наутро я разложил новый приём на «молекулы и атомы» и решил назвать его «рикошет» по аналогии со скрипичным рикошетом: там смычок отскакивает от струн, а у нас этот прием извлекается ударами верхней и нижней частей меха» [115, 59].

Затем Липс решил использовать этот новый приём игры в заключительном разделе финала Сонаты № 2: «У Золотарёва этот «аккордовый фрагмент выписан шестнадцатыми на тремоло мехом. Я решил тремоло заменить на рикошет. С непривычки это оказалось не так просто. Технология еще не была отработана, не хватало ловкости, выносливости. Порой казалось, что это неисполнимо, и хотелось оставить эту затею. Однако вскоре весь каскад рикошетов стал получаться довольно легко, и я решился продемонстрировать этот эффектный меховой прием Владиславу. Тот был в восторге: «Только так надо играть это место в финале!» [Там же].

Подробно описывая все нюансы исполнения трёхдольного и четырёхдольного рикошетов, Липс обращает особое внимание на сложные разновидности этого приёма – *пятидольный рикошет* и *рикошет nonstop* – непрерывный, ставшие популярными в современной исполнительской практике.

Пятидольный рикошет был предложен Липсом С. Губайдулиной во время работы над Сонатой для баяна «Et exspecto». Разбирая технику исполнения этих приёмов, Липс замечает: «Как известно, характерной особенностью при исполнении трёх- и четырёхдольного рикошета являются удары верхней и нижней частями меха. При пятидольном или непрерывном рикошете используется также удар тыльной стороной меха. Важная деталь для освоения пятидольного рикошета: при всех сложных манипуляциях мехом следует помнить, что первая и пятая доли исполняются на разжим, а вторая, третья и четвертая доли – общим движением меха на сжим» [110, 30].

При исполнении Рикошета *non stop* при помощи движений левого полукорпуса баяна пальцы не снимаются с клавиш.

4. Важное место в современной исполнительской практике имеет необычайно выразительный, красочный звуковой приём ***вибрато***. Являющийся одним из главных исполнительских приёмов струнных, в настоящее время он широко используется и на баяне. Характерное отличие во звукоизвлечении: *вибрато* у струнных производится путем колебаний пальца вдоль прижатой им струны, т.е. это повышение или понижение тона. У баяна – это динамическое колебание звука. «Мелкими толчками воздействуя на мех, добиваются изменения интенсивности подачи воздуха в резонаторные отверстия. В результате при непрерывном движении меха звучат как бы пульсирующие акценты, причем в зависимости от художественных намерений самого исполнителя частота пульсации может быть крупной или мелкой», – считает Липс [110, 33].

Характерно, что Липс констатирует, «каждый баянист, конечно же, будет применять этот прием, пользуясь своими внутренними ощущениями. Кроме того, каждый может найти какой-либо иной способ извлечения вибрато, приемлемый именно для него [110, 35].

Фридрих Робертович Липс явился, прежде всего, настоящим **новатором** в использовании различных техник и приёмов игры на инструменте. Более того, Липс – новатор, виртуозно владеющий всеми изобретёнными им новшествами, к тому же, постоянно открытый к разъяснению всех нюансов их исполнения и использования. Он теоретически описал все тонкости практического применения сложнейших звуковых эффектов. Благодаря Липсу появились и стали широко использоваться: современное баянное *glissando*, новаторский приём мехового *тремоло*, *рикошет* и *вибрато*.

Хочется отметить, что именно эти приёмы и техники, как раз и стали очень притягательными и интересными для творческих экспериментов

современных композиторов. Здесь же хочется подчеркнуть, что, несмотря на сильную загруженность, связанную с педагогической деятельностью, а также напряжённую концертную жизнь и музыкально-общественную работу Липс всё-таки находит время для создания теоретических и методических трудов в этой области. Фридриха Липса можно поставить в один ряд с выдающимися музыкантами, написавшими теоретические работы по различным Школам инструментального исполнительства.

Глава 4.

Аналитические очерки

Создавая уникальную ауру звуков, баян Фридриха Липса рождает особую притягательную силу, пленяющую слушателей и превращающую их в поклонников этого жанра. Для композиторов, пишущих и баянную музыку, – это творческий импульс, благословляющий на новые полотна для Маэстро.

А. Стороженко

§ 1. Владислав Золотарёв – Фридрих Липс: у истоков «нового видения» и «нового слышания» баяна

*Сколько цветов разбросано в мироздании!
Сколько солнц согревает эти
цветосплетенья!
А жизнь человеческая одна,
неповторимая своим страданием!
Смертна и невечна!
Вечен только дух! Вечен и бессмертен!
Вечна только любовь! Земная и
мучительная!
Вечна Музыка!..*

Вл. Золотарёв

Среди современных композиторов, создавших баянные сочинения, сам Липс особо выделяет два «исторических имени»: это Владислав Золотарёв и

София Губайдулина: «Золотарёв своим творчеством приподнял баян и вытолкнул его из сферы сугубо баянной музыки в мир камерно-академического искусства, а Губайдулина с высоты своего авторитета и положения приняла баян из рук Золотарёва и помогла ему обрести своё достойное место на высокой академической сцене» [115, 76].

Первые яркие творческие эксперименты Фридриха Липса как исполнителя (1976-1981) были вдохновлены мощнейшим импульсом – дружбой с композитором Владиславом Золотарёвым. По словам профессора С. Найко, «для Липса – исполнителя, ищущего новые пути в баянном искусстве, как нельзя кстати оказалось присутствие рядом на протяжении нескольких лет (1970-1975) неординарного композитора-новатора. Думается, и для Владислава Золотарёва важным было продвижение его музыки в баянном цехе и, что существенно, за его пределами, именно Ф. Липсом. Ведь собственно в творческом тандеме Золотарёв – Липс (пусть не обижаются исполнители, также игравшие в те годы сочинения Вл. Золотарёва) стало утверждаться *новое видение и слышание баяна*, возник новый его образ, с энтузиазмом воспринятый прогрессивной музыкальной общественностью, что дало начало целой, продолжающейся и сейчас, эпохе композиторского творчества и исполнительства» [145, 45].

В своей книге «Кажется, это было вчера» Фридрих Липс, вспоминает, что Золотарёва можно было бы назвать «пришельцем с другой планеты: какой-то странный, непредсказуемый, независимый, никак не вписывающийся в тогдашнюю народническую элиту и, вместе с тем, он был талантлив необычайно и популярен на зависть многим. <...> Это был человек-космос; он был одарён гениально, просто как гений не смог себя реализовать полностью» [115, 81-83]. Кроме музыкальной одарённости Золотарёв обладал незаурядным литературным талантом:

Серебрится пепел в полночь,

при свече...

Золотится пламя

словно бы извне,
 Листьев шорох...
 тайный
 и печальный.
 Слышишь?..
 Осыпаются мечты...

Необычность мирозерцания Золотарёва подчёркнута его проникновенными высказываниями в прозаических текстах:

Уже 5 января... 4 часа утра... Открыл форточку, и прохладная струя прошла сквозь меня, как твой единственный и, кажется, далекий, далекий поцелуй...

Ищу глазами свою далекую звезду... звучат прелюдии Чюрлениса... а я плачу...

Ответь, Боже! Где моя планета ? Где моя настоящая Родина ? Зачем ты так жестоко наказал меня, опустив на эту пустынную Землю?

Зачем мне не дали переплыть море времени и пристать к родным берегам?..

Липс посвящает Владиславу Золотарёву целую главу в своей книге «Кажется это было вчера». В ней он представляет оригинальный портрет композитора и даёт общую характеристику его творчества. Интересным является тот факт, что композицией Золотарёв занимался самостоятельно. Сочинял для различных инструментов – фортепиано, скрипки; писал вокальную музыку. Но к баяну композитор относился особенно. Липс отмечает, что уже в его первых сочинениях формировались главные творческие принципы: «отношение к баяну как к серьёзному академическому инструменту, стремление к глубине художественного воплощения, к динамизации и драматизации образного содержания, к выявлению новых выразительных средств баяна». Липс также приводит строки Золотарёва из его рукописных дневников: «Баян! Какое счастье, что я начал учиться на этом инструменте... Я чувствую в себе необъятные силы, но надо много трудиться...» [115, 97].

Исследователи баянного исполнительского искусства отмечают, что благодаря творческому тандему Золотарёв – Липс возникали и шлифовались следующие приёмы игры: кластерное *glissando*, исполняемое пучком пальцев

или тыльной стороной ладони, *vibrato* правой и левой рукой, а также множество своеобразных способов игры при помощи новшеств в ведении меха – длительное фоновое тремолирование мехом, квартольный рикошет мехом. Все эти новаторские приёмы тут же внедрялись и представлялись в премьерах: Вторая и Третья сонаты, «Испаниада», «Детские сюиты» (4-я, 5-я, 6-я), «Пять композиций», Две концертные симфонии для баяна с оркестром.

Особняком стоит пьеса «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия». Она интересна тем, что вначале была создана композитором для фортепиано. Липс самолично решил (по его же выражению) «обаянить» её и издать в сборнике как оригинальную пьесу для этого инструмента. В данном случае опыт Липса как соавтора и интерпретатора особенно интересен, потому что это произведение представляет собой нечто иное, нежели транскрипцию. Транскрипция подразумевает как бы «вторую жизнь» произведения, новый взгляд на него или его новое прочтение в переложении для другого инструмента. В данном случае (и что особенно ценно) произведение изначально написанное для фортепиано увидело свет только в баянном звучании.

Фридрих Липс настолько проникся этой музыкой, что, обладая незаурядным композиторским видением, уже «услышал» его, изначально исполняя на фортепиано: «Вот передо мной лежит фортепианная пьеса «Ферапонтов монастырь. Размышления у фресок Дионисия». Начинаю играть, и... слезы потекли по щекам: невозможно красивая пьеса. Какая сила, какая мощь, каким могучим русским духом веет от этой строгой красивой мелодии!.. Решение пришло уже во время игры: у пианистов литература неохватна, вряд ли они бросятся на это сочинение, а я, сделав определенную редакцию, «обаяню» её и издам в сборнике как оригинальную пьесу для баяна» [115, 85-86].

Анализируя саму пьесу, Липс слышит в ней через фортепианную фактуру древнерусскую традицию колокольного звона: «Сочинение небольшое, очень хорошо выстроенное. Могучий, неотвратимый и

неспешный мелодический ход вверх в первой половине пьесы и такой же неспешный, но уже печальный – во второй. Обрамляется пьеса его излюбленным большим мажорным септаккордом, звучащим как колокол». Резюме Липса совершенно неожиданно: «пьеса отзвучала... глаза полны слез...»! [Там же].

Известно, что Золотарёв вынашивал замысел цикла лирико-философских опер о Древней Руси: «Андрей Рублев», «Сергий Радонежский», «Дионисий», «Феофан Грек», «Нил Сорский», «Аввакум». В своё время композитор рассказывал Липсу, что он увлечён живописью одного из самых выдающихся русских художников **Дионисия**, олицетворяющего Золотой век древнерусской средневековой иконописи. Для этого он специально ездил в город Кириллов Вологодской области, чтобы посмотреть знаменитые фрески Ферапонтова монастыря.

Архитектура монастыря уникальна. Среди построек – самый древний каменный храм русского Севера – собор Рождества Богородицы (1490). Площадь стенописи – 600 квадратных метров. Исключительным фактом является то, что фрески сохранились в первозданном виде. Имеется документально подтвержденная роспись мастера на софите северной двери Ферапонтова монастыря: «Деонисие иконник со своими чады» [Цит. по 41, 85].

Современники называли Дионисия «*мудрым*», «*пресловущим паче всех*», «*началохудожником*» на Руси [Там же]. По замечанию В. Георгиевского, «главное достоинство Ферапонтовской росписи, которое сразу бросается в глаза всякому, даже поверхностному наблюдателю: это необычайный общий тон всех фресок, делающий их *воздушными*, как бы подернутыми легкой дымкой» [Там же]. Следует заметить, что подчёркивается именно не цвет, не композиция, а «*свето-воздушная среда архитектурного пространства*» [выражение В. Георгиевского].

Пьесу «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия» можно назвать оригинальной баянной миниатюрой, отличающуюся

простотой и безыскусностью. Небольшие размеры – развивающаяся одночастная форма со вступлением и заключением – содержит несколько тем, очень похожих между собой (исключая речитатив вступления).

Пьесу открывает излюбленная композитором гармония – большой мажорный септаккорд от звука *c* (тональность сочинения *g-moll*). Данный аккорд, как считает Липс, точно соответствует музыкальному вкусу композитора: «Большая септима на *ff* звучит напряженно, на *pp* – печально. В этом интервале всегда заключен какой-то вопрос, который так и не получает полного ответа». Кроме того, как подчеркивает Липс, «в большом мажорном септаккорде одновременно звучат светлое мажорное трезвучие и более печальное – минорное. Вот это одновременное звучание мажора и минора и создаёт ощущение неустойчивости, напряжения, предвосхищает появление «конфликтных ситуаций...» [115, 105].

Большой мажорный септаккорд повторяется четырежды в начале пьесы и один раз в конце (здесь Липс использует регистр «орган»). Такое обрамление придаёт *g-moll*-минорной композиции неожиданный характер. Вслед за аккордом – подчёркнуто акцентированный, пронзительный речитатив с преобладанием малосекундовых интонаций в духе Мусоргского (регистр «тутти»). Возникают ассоциации с речитативно-декламационными вокальными партиями его опер, интонациями романсов и песен. Этот момент сильного и эмоционально-взвинченного высказывания особенно контрастирует с началом темы (Рисунок 14, с. 200).

Первая тема (12 тактов) интонационно очень напоминает детскую песенку «Птичка» из сборника М. А. Мамонтовой «Детские песни на русские и малороссийские напевы» под редакцией П. И. Чайковского (сл. Э. Эльген). Начало песенки – поступенное восхождение от *T* к *D* – у Золотарёва повторяется дважды. Печальное настроение подчёркнуто редко используемым регистром «фагот с кларнетом». (Рисунок 14, с. 200). Тема звучит в нижнем голосе на фоне триолей шестнадцатыми, что создаёт ощущение звуковых волн, очерчивающих лёгкое воздушное пространство.

Приглушенный тембр, неторопливый темп, спокойная динамика создают ощущение созерцательного покоя, глубоких размышлений: «Мое естественное состояние – одиночество», – записал композитор в своём дневнике [Там же].

Вторая тема вначале воспринимается как развитие первой; она представляет собой постоянное «секвенцирование» небольшого мелодического отрезка, что создаёт полное ощущение восхождения (30 тактов). Восхождение, и даже, может быть, преодоление подчёркнуто оригинальной динамикой – нарастающие звуковые волны: *росоаросо* (Рисунок 15, с. 201).

В интерпретации Липса такая волнообразная динамика звучит мастерски. Вообще он считает, что нюансы в произведениях Золотарёва часто преувеличены и даже приводит пример использования пяти форте! Тем не менее, драматургию этого произведения Липс видит именно как контрастное сопоставление динамических пластов. В следующем разделе (29 тактов), вторая тема звучит на октаву ниже в регистре «орган». Краски сгущаются... Здесь Липс создаёт потрясающий эффект «эха» в повторах (Рисунок 16, 202).

Третья тема – совсем небольшая (всего 9 тактов). Она звучит в высоком регистре и интонационно напоминает былинные напевы. В ней ощущается некая «сказочность», нереальность. Чувствуется опосредованная связь с фольклором. Все темы этой миниатюры напевны, мелодии красивы и выразительны; ощутимо сильное влияние русского мелоса (Рисунок 17, с. 203).

Интерпретацию Ф. Липса отличает очень тонкий и вдумчивый подход. Чувствуется, что исполнение именно этого сочинения Золотарёва особенно дорого музыканту. Он пропускает его через себя настолько, что, порой, кажется, это сочинение самого Фридриха Липса. Этот эффект усиливается, когда обращаешься к книге «Кажется, это было вчера», где автор подробно анализирует музыкальный язык композитора (мелодику, ладо-гармонические

и метроритмические особенности, фактуру и тембровое мышление) и затем точно следует его принципам, создавая образ Ферапонтова монастыря. Такое замечательное соавторство, сотворчество единит Липса со многими выдающимися композиторами современности. Но Золотарёв занимает особую нишу. Ведь для Липса он стал *первым* композитором, заставившим задуматься о многом в баянном исполнительском искусстве.

В исполнении данной пьесы Липс больше всего «завораживает» раскрытием динамических возможностей баяна. Инструмент буквально дышит, создавая объёмные пласты звуковых нарастаний и прозрачных воздушных сияющих красок. Как известно именно это качество инструмента больше всего удивляло Софию Губайдулину, создавшую для баяна, а в общем-то и для Липса свои шедевры (*De profundis*, «Семь слов», «*Et exspecto*» и др.). Именно это качество как нельзя больше соответствует передаче колорита монументальной фресковой живописи Дионисия. Многие искусствоведы выделяют в его творчестве неповторимое тональное богатство приглушённых красок, ритмическую гармонию разнообразных сюжетов (Акафист Богородице, Вселенские соборы, Страшный суд и другие) в сочетании с архитектурными членениями собора. Всё это применимо и для музыки Золотарёва. Небольшая миниатюра «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия», «вновь рождённая» для баяна, в интерпретации исполнителя потрясает своей яркой «живописностью».

Если рассматривать вклад композитора Владислава Золотарёва в баянное искусство, следует подчеркнуть следующие моменты.

Композитор совершенно по-новому преподносит характерные приёмы игры мехом: По словам Липса, «у Золотарёва этот эффект коренным образом переосмысливается. Тремоло у него связано со множеством определенных художественных образов-настроений. Здесь и тревога, и трепет, и надвигающаяся буря... Заслуга Вл. Золотарёва в том, что он по-новому применил художественно-выразительные средства современного баяна и тем самым указал композиторам пути для творческих поисков» [115, 108].

Поначалу для некоторых творческое сотрудничество Золотарёва и Липса казалось даже парадоксальным. По словам М. Имханицкого, «если творческая мысль Золотарёва была спонтанна, импровизационна, то мышление Липса всегда конструктивно завершено, логически последовательно. Если у Золотарёва эмоциональное видение мира обострено, чувства хрупки и порывисты, а порою и экспрессионистически взвинчены, то манера высказывания Липса – будь то в музыке или в повседневной жизни – несравненно более уравновешенная, сдержанная и ровная» [82, 228-229]. Но этот творческий союз оказался на редкость органичным и плодотворным, и подтверждением этому служит множество интерпретаций сочинений Владислава Золотарёва выдающимся исполнителем Фридрихом Липсом.

§ 2. Сергей Беринский – Фридрих Липс: союз композитора и исполнителя как экспериментальная творческая лаборатория

Музыка как модель души не может ни устареть, ни закончиться, доколе жив Человек. А средства – да, они устаревают, и достаточно быстро...

Сергей Беринский

Перед тем как подойти к обзору интерпретаций Ф. Р. Липсом баянных сочинений Эдисона Денисова и Софии Губайдулиной необходимо остановиться на творчестве одного очень своеобразного, и к тому же малоизученного композитора – Сергея Беринского, создавшего для баяна, как солирующего инструмента и как участника ансамбля, девять замечательных сочинений. Почти все эти премьеры были исполнены Фридрихом Липсом. Сергея Беринского можно назвать композитором,

создавшим из совместной с Липсом работы над баянными сочинениями настоящую экспериментальную творческую лабораторию.

Содружество двух музыкантов началось в 1990 году со случайного телефонного звонка, когда композитор сам позвонил Липсу, для того чтобы передать ему баянное сочинение композитора из Астрахани. (По словам Липса, такая практика широко применялась: во время его гастрольной деятельности многие авторы предлагали или присылали ему по почте свои сочинения.) Как выразился сам Липс, в первой же беседе с Беринским он неожиданно предложил Сергею Самуиловичу («прямо в лоб спросил») подумать о создании баянного сочинения. Эта идея пришлась по душе композитору. Ведь он был натурой страстной, увлекающейся, молниеносно реагировал на всё новое, интересное и необычное [115].

Липс особо подчёркивает, что личность этого музыканта была для него на редкость яркой и масштабной: «Художественные задачи он ставил перед собой всегда крупные – об этом свидетельствуют и названия: «Колокола Варшавы», «Псалмы Давида», «И небо скрылось» (Апокалипсис, гл. 6), «Так говорил Заратустра»... Ему были близки библейские сюжеты. Да и сам композитор своим внешним обликом напоминал персонаж из Библии» [115, 205].

Уже в первом баянном сочинении – Партите для баяна в четырех частях «Так говорил Заратустра» (1990) – Липс отмечает следующее: «...Меня поразило, насколько точно Беринский «попал в инструмент»: фактура инструментально удобная, звучание баяна полнокровное» [Там же]. Первая совместная работа также поразила Липса понятной близостью «звуковых миров» Беринского: «Мысль у него всегда выражена мускулисто, интонационно ярко. Развитие музыкальной идеи идёт практически всегда с широким размахом, с обнаженным нервом. Если страсть – то без остатка, если скорбь – то вселенская. Его образы заставляют на сцене «умирать не в шутку, а всерьез» [Там же]. Наряду с библейскими сюжетами яркой стороной

творчества композитора Липс считает явно выраженное императивное, мужское начало.

Для Липса общение с Беринским было само по себе интересным, содержательным, дающим новые импульсы к исполнительскому творчеству: «Его монологи искрились свежими идеями, неординарными мыслями, перемежаемыми спонтанным юмором... Он мог вызвать собеседника на откровенный неформальный разговор, и его вопросы были не менее оригинальны, чем ответы, а порой и превращались в небольшие монологи-высказывания, где ему трудно было «скрыть» свой интеллект» [Там же].

Вот одно из таких откровений композитора: «Для меня творчество – экстатическое состояние духа, являющегося частью Вселенной, которое подсказывает сознанию наиболее нетрадиционные решения, но ни в коем случае не наоборот. Если мы будем соответствовать законам мироздания, каждая нота будет на своем месте, возникнут новые взаимоотношения звука, времени, фактуры, тембра и многое, многое из того другого, что объяснить невозможно, – то, что в каждом творческом акте принимает несказанные формы...» [20, 73].

Липс всегда особо обращал внимание на то, что Беринский изначально нестандартно подходил к баяну. Фридрих Робертович приводит слова композитора из интервью в журнале «Народник» (1997, № 3), где композитор называл баян «марсианским» инструментом. «У него отстраненный, неземной тембр, но при этом живое дыхание. Как будто существо из другого мира. О баяне можно сказать, что он своего рода «Квазимодо», трагическая душа, в полной мере негармоничная: у него человеческое дыхание, но нечеловеческий голос. И это должно принимать и как особенность, и как достоинство» [Цит. по 115, 211].

Иногда совместные работы Липса и Беринского возникали по инициативе самого композитора: «Il dolce dolore», 1991; «Drei Stücke in «mauvais» Stil» («Три пьесы в дурном стиле») для баяна с микрофоном, 1992. А Трио для сопрано, баяна и фортепиано – «Miserere» (Помилуй мя, Боже),

(1993) –исполнитель назвал «неожиданным подарком» с посвящением ему и его сыну, Святославу Липсу.

Часто инициатором новых творений для своего любимого инструмента выступал сам Липс. Например, произведение «*Sempre majore!*» для гобоя и баяна в стиле индийской раги возникло благодаря работе Липса в качестве члена жюри Международного конкурса имени Хуго Хермана (Виттен, Германия). В конкурсной программе потребовалось сочинение для баяна в сочетании с инструментом симфонического оркестра, и Липс предложил сочинение такой пьесы Сергею Беринскому. Такая же история повторилась в 1996 году в испанском городе Аррасате. Организаторы Международного конкурса баянистов и аккордеонистов в качестве обязательного решили сделать новое произведение для баяна композитора из России. Они обратились к Липсу – так появилась сочинение Беринского под названием «*Cinema*» (Кинематограф), 1997, перекликающееся с творчеством итальянского композитора Нино Рота.

Здесь нужно ещё раз отметить, что дружба двух музыкантов дала действительно весьма плодотворные результаты, и часто они исходили из неординарных и оригинальных идей, предложенных Фридрихом Робертовичем. Когда Липс сказал Беринскому, что думает о произведении для баяна с симфоническим оркестром под названием «Апокалипсис», композитор страшно удивился, почему именно «Апокалипсис»? На что последовал странный и дерзкий ответ музыканта: «Ну, хотя бы потому, что в этом слове есть моя фамилия!..» [115, 206]. Именно так Липс озвучил идею нового сочинения, а закончилось это тем, что размышляя над ним, Беринский был так увлечен, что, переходя улицу, не заметил идущего трамвая и чуть не попал под него... Симфония № 3 для баяна и симфонического оркестра «И небо скрылось» (Апокалипсис, гл. 6) была написана им в 1993 году. Премьера состоялась в Екатеринбурге с Уральским симфоническим оркестром под управлением Дмитрия Лисса.

Ещё одним необычным примером сотворчества, на наш взгляд, явилась пьеса для двух баянов «Волны света», написанная в 1996 году. Всё придумал сам исполнитель, а композитор с невероятным энтузиазмом принялся за идею воплощения. Липс пожелал, чтобы он, сидя на сцене один, начинал пьесу. И вдруг на публику должна сзади обрушиться звуковая масса второго инструмента, т.е. партнёру необходимо незаметно устроиться в конце зала напротив Липса. Этот неожиданный и шокирующий приём по задумке музыканта должен был быть очень эффектным. И, как всегда, Сергей Беринский в кратчайший срок сотворил задуманное баянистом. Премьера сочинения состоялась в Нидерландах с известной голландской аккордеонисткой Мини Деккерс.¹⁰ Беринский любил делать посвящения; здесь оно тоже присутствует – в нём указаны оба исполнителя.

Символичным в этом творческом союзе оказалось и проведение совместного авторского вечера, оказавшегося для композитора единственным и последним в его жизни. В начале концерт планировался как большой авторский, и Липс был приглашён в качестве исполнителя одного из сочинений для баяна. Однако ближе к событию стало выясняться, что многие музыканты, давшие согласие на участие в концерте, стали по разным причинам отказываться. Конечно же, Беринский был страшно расстроен и вдруг Липс предложил сделать свой собственный сольный концерт из его произведений, запланированный в Зале РАМ им. Гнесиных в абонементе «Гнесинцы представляют». Это был выход из положения, и Беринский с радостью его поддержал.

Липс посчитал, что в этой идее был, конечно же, заложен определенный риск: «Пианисты играют иногда монографические программы из произведений Ф. Шопена, Ф. Листа, Л. Бетховена... А тут концерт баяниста, да ещё с музыкой современного автора, которая ещё недостаточно

¹⁰Российская премьера состоялась на юбилейном концерте Ф. Р. Липса в декабре 1998 года, в Концертном зале РАМ им. Гнесиных, с его учеником Александром Севастьяном.

хорошо знакома, а кое-что вообще прозвучит впервые... В таких случаях уповаешь только на доверие слушателей к тебе и к композитору» [115,210].

В этом концерте прозвучали: Партита «Так говорил Заратустра» (соло), «Il dolce dolore» (виолончель и баян), «Miserere» (сопрано, баян и фортепиано); «Drei Stucke in mauvais Stil» (соло), «Морской пейзаж» (скрипка и баян) и «Cinema» (соло). Концерт имел ошеломляющий успех. Беринский даже пошутил: «Фридрих, на вашем концерте публики было больше, чем на всех моих предыдущих концертах, вместе взятых!». К этому времени композитор был уже неизлечимо болен, Фридрих Робертович это знал, он стремился своим выступлением поддержать музыканта и морально и в творческом союзе.

Мысль о создании поэмы для скрипки и баяна родилась у Беринского после посещения музыкального фестиваля в Одессе. Липс приводит следующие слова композитора: «Фридрих, Вы знаете, в Одессе есть прекрасный дуэт Лена и Ваня Ергиевы. Они мне очень понравились. Я им обещал что-нибудь написать». Так появился новый опус под названием «Морской пейзаж» (1996).

Но что интересно, как отмечает Фридрих Робертович партию баяна в этом сочинении они редактировали вместе, поскольку, по словам Липса звукоизобразительная неуёмная фантазия Беринского требовала «некоторого упорядочивания»: «Я предлагал ему с инструментом в руках варианты редакции, а он выбирал наилучший» [115,208].

Прежде чем приступить к анализу данного произведения хочется отметить очень важные грани портрета композитора, названные исследователем его творчества Т. Левой: Это «эсхатологическая предельность переживаний» и «вечная спутница конца эпох – обострённая культурная и человеческая память» [Цит. по 98, 243].

На переломном этапе эпох, смене столетий композитору Беринскому присущ удивительно неожиданный «романтический подход» в решении проблем творческого процесса. Его идеалы: Шуберт и Малер. Во всех

сохранившихся высказываниях на тему творчества композитор отстаивает такие категории как *Откровение* и *Любовь*. Его стремление к возвращению в музыку эмоционального начала стала своеобразным манифестом композитора.

По словам Т. Левой, «подобно Малеру, Беринский являл собой тип романтика-идеалиста, остро ощущающего трагическую расколотость бытия и одновременно стремящегося к высотам Гармонии и Любви, к слиянию с природой и космосом» [Там же]. К середине 90-х Беринский пришёл к созданию совершенно новой пантеистической концепции восприятия мира – и первым переломным произведением в этом ключе стала поэма «*Морской пейзаж*».

Романтическая традиция прослеживается уже в обращении к жанру *Поэма*. А программность, связанная с темой пейзажа – одна из излюбленных в творчестве романтиков. Достаточно привести полотна таких художников как Эжен Делакруа, Уильям Тёрнер, Фредерик Эдвин Чёрч, Фрэнсис Гойя, создавших в своё время новый тип пейзажа, посредством которого раскрывались глубокие внутренние переживания художника. Внимательно и с любовью изображая человека, художники-романтики подчёркивали его несовершенство, его бессилие перед законами мироздания, а природа на их живописных полотнах представлена то умиротворённо спокойной, то фантастически таинственной, то даже ужасающе грозной... В изображение морских пейзажей художники-романтики привнесли совершенно новую струю, достаточно назвать картины Уильяма Тёрнера «Последний рейс корабля „Отважный“» (*Рисунок 1*) и полотно «Похороны в море» (*Рисунок 2*). И это не только буйство колорита, метущиеся формы, оригинальные композиционные решения, световые эффекты...



Рисунок 1. Уильям Тёрнер «Последний рейс корабля „Отважный“»



Рисунок 2. Уильям Тёрнер «Похороны в море»

Одна из знаковых картин романтизма – картина немецкого художника-романтика Каспара Давида Фридриха «Странник над морем тумана» (Рисунок 3)



Рисунок 3. Каспар Давид Фридрих «Странник над морем тумана»

В данном случае странник – это сам художник, стоящий над развёргнутой пропастью. Он стоит спиной к зрителю, созерцающий море тумана. Образ моря здесь неоднозначен, это не водная стихия морских глубин, это скорее философское понятие всеобъемлющей глубины космоса, мироздания; *близкого и далёкого, конечного и бесконечного*. Природа как

внешнее выражение внутреннего состояния, настроение героя байронического образа, всё это является частью души художника.

«Морской пейзаж» Беринского – это удивительное по звуковой красоте колористическое произведение, напоминающее живопись французских художников-импрессионистов. Сочинение имеет подзаголовок: «Марина в духе Моне» (Марина – морской пейзаж) и эпиграф автора: «*Море дарует Жизнь, Жизнь дарует Радость*». Картина Клода Моне с конкретным названием «Морской пейзаж» (*Рисунок 4*), на наш взгляд, по своей атмосфере не совсем соответствует эпиграфу Беринского:



Рисунок 4. Клод Моне «Морской пейзаж»

Скорее композитор ориентировался на общие впечатления, от произведений художника, посвящённых морю (*Рисунок 5*):

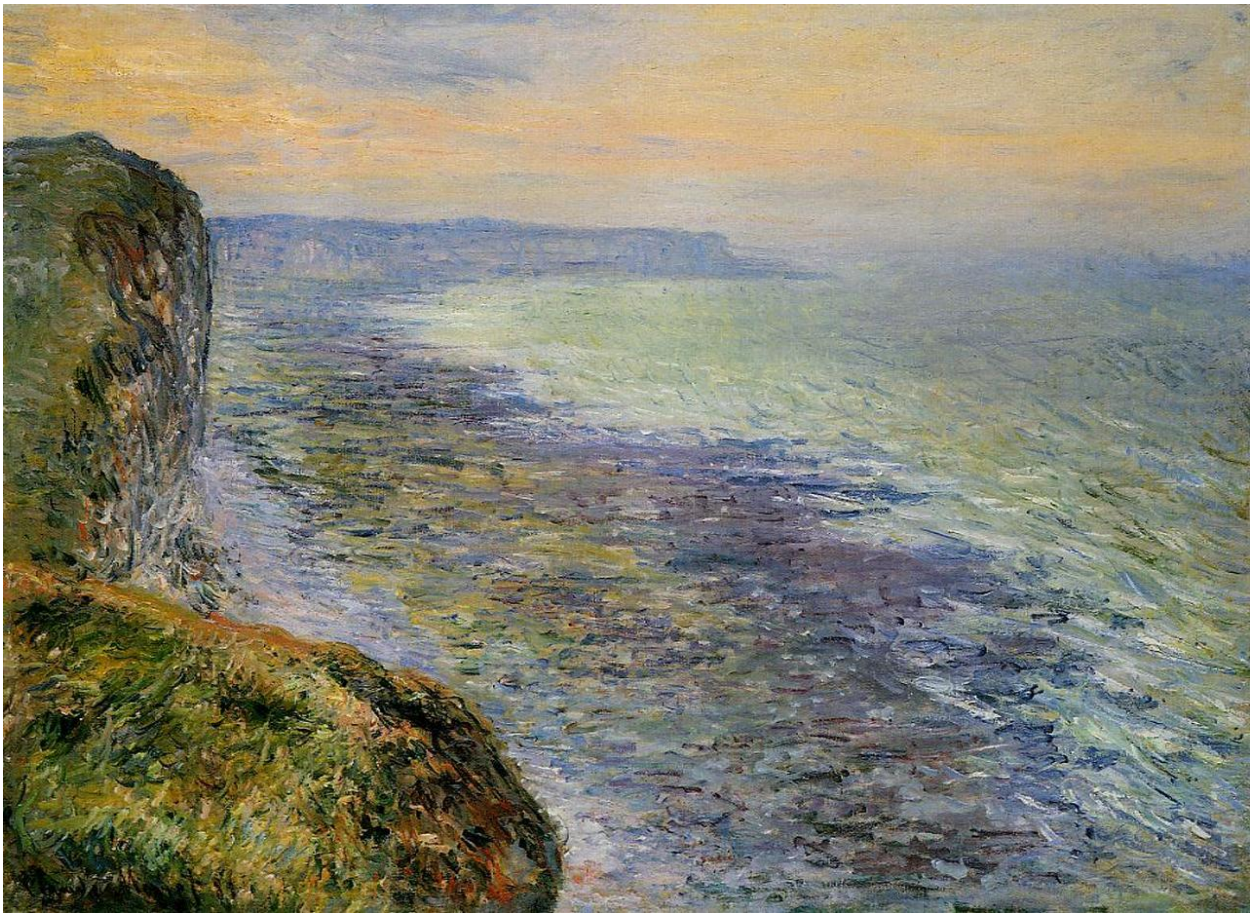


Рисунок 5. Клод Моне. «Морской пейзаж близ Фекама»

Беринский, создавая романтическую поэму «Морской пейзаж», скорее всего, думал о Вечном, о Времени, проживаемом в созерцании *пейзажа*. Здесь нужно отметить подчёркиваемую исследователями творчества Беринского склонность композитора к народным инструментальным импровизациям в стиле индийской раги с пантеистическим ощущением гармонии всего сущего. Но при этом, как признавался сам композитор, на первом месте у него всегда была «собака-интуиция»: «Импровизационное начало проявляется на уровне поиска материала, образа, состояния. Но далее все это подвергается тщательной огранке. Я – композитор законченных музыкальных форм. Для меня очень важна компоновка материала по определенным законам драматургии» [20, 73]. И действительно форма поэмы

«Морской пейзаж» – сводная, развивающаяся, но чётко структурированная по разделам, соответствующим определённой эмоциональной сфере, определённому состоянию:

I раздел – тт.1-80 (80)

II раздел *Menomosso* – тт.81-141 (60)

III раздел *Vivo* – тт.142-212 (70)

IV раздел *Sostenuto* – тт.213-219 (6)

V раздел *Adagio* – 220-252 (32)

Постоянно меняющаяся картина моря в поэме выражена разнообразными по темпу и динамике разделами: «Естественно... Моя музыка движима экстатическим переживанием. Я не могу искусственно тянуть время. Оно сжато и сконцентрировано до предела. Пять минут для меня – гигантский промежуток. Есть, впрочем, и другая музыка – «нефизиологическая»; я как бы слушаю музыкальную ткань со стороны, отсчитывая время», так переживает Беринский протяжённость музыкальной формы во Времени и Пространстве.

Внутри каждого раздела развивается определённый тип фактуры (что указывает на родство с минималистическими тенденциями), каждому присуща своя интонационная сфера. Есть две ярких кульминации – раздел *Vivo* и смысловая кульминация в конце всего произведения. Гармонический язык предельно прост: в партии баяна использованы многотерцовые наложения, как и основные излюбленные Беринским интонации восходящих диссонирующих интервалов: большая септима, увеличенная октава, нона и т.п. (Рисунок 18, 204). Восходящее мелодическое движение по «широким» интервалам с задержаниями у скрипки «компенсируется» сжатым в виде тремоло аккорда тех же интервалов в подвижную вертикаль у баяна.

Необходимо отметить следующее: т.к. в изображении моря, если сделать небольшой экскурс в историю музыкального искусства, у композиторов XIX-XX столетия преобладало стремление к передаче красочной звукоизобразительности (Н. А. Римский-Корсаков, а затем

К. Дебюсси), выраженное великолепием тембральных роскошеств оркестра, то Беринский, создавая «свой» морской пейзаж, на первый взгляд, выбирает странное сочетание тембров: *скрипка* и *баян*.

Скрипка – со своим изменчивым, гибким и фантастически подвижным «голосом», может быть данью традиции «сказок Шехеразады» Римского-Корсакова, с его удивительно тонким прочтением морской символики (Море, Корабль, Синбад-Мореход), а вот «марсианский» инструмент баян должен, казалось бы, нарушать привычные представления, вносить некую смятённость в передаче плещущих накатывающихся волн, чисто звуковых эффектов переливов и плавного скольжения. У Дебюсси, например, Море – это все краски оркестра; это и колористические возможности фортепиано с его педализацией, нюасировкой, обертоновым рядом... Но Беринский мастерски справляется с этой непростой задачей сочетания несочетаемого! Тем более, что оба музыканта, и Липс, и Беринский работают в тесном творческом тандеме, превращая весь процесс создания произведения в своеобразный творческий эксперимент. В партитуре, в заглавии – прямое указание автора: «Редакция партии баяна Фридриха Липса».

Баян даёт перспективное расслоение музыкальной ткани на яркие колоритические «модули» терцовой структуры (многотерцовые наслоения – традиция Дебюсси), а способность инструмента – долго тянуть один или несколько звуков, не меняя гармонии, здесь, даёт удивительные результаты: звучание скрипки иногда совершенно сливается с тембром баяна, её флажолеты настолько естественно «вписываются» в красочные баянные расслоения фактуры, что в итоге поэма, не только действительно гимнически воспекает море, она передаёт весь океан безумств и сомнений художника.

Приводим ремарку Фридриха Робертовича: «Сочинение получилось очень живописным, изысканная звукопись словно бы рисует нам картину роскошного морского пейзажа. В партии баяна – зыбкость и исполинская мощь бескрайней водной глади, а скрипка привносит элементы жизни в этот пейзаж: к примеру, курлыканье чаек...» [115, 208].

Премьера сочинения состоялась дважды: в Италии на Международном музыкальном фестивале в городе Портогруаро, где Фридрих Липс исполнил «Морской пейзаж» с замечательной скрипачкой, дочерью Сергея Беринского Юлией, и в Одессе, где сочинение исполнили те, кто вдохновил композитора: Елена и Иван Ергиевы.

К большому сожалению, творческий союз, доставлявший обоим музыкантам столько плодотворного и интересного общения, по словам Липса, так же внезапно закончился, как и начался. Сергея Беринского не стало в феврале 1998 года... Их философские споры об искусстве, как выразился сам Липс, у Беринского «был профессорский размах мысли, масса ассоциативных размышлений; он ощущал себя лидером и, вероятно, мессией» [115, 211]; эксперименты, связанные с возможностями инструмента баяна, а также рождение новых идей, образов сочинений, несомненно привели к весьма ощутимым результатам. Как подчёркивает Фридрих Робертович, дело не только в появлении большого количества новых интересных произведений для баяна: «Появился новый круг образов и совершенно свежий для нас язык, и это главное» [Там же].

Заметный вклад композитора в отечественную камерно-симфоническую музыку позволил включить его сочинения в концерт одного из фестивалей в Москве, «посвященного творчеству выдающихся композиторов России, ушедших из жизни». Так было написано в прессе и перечислены три имени: Дмитрий Шостакович, Альфред Шнитке и Сергей Беринский. По словам Липса, безвременный уход из жизни не позволил Сергею Самуиловичу утвердиться в широком общественном признании, в том числе международном. «Что говорить, художнику в нынешние времена надо жить долго, особенно в России. Вместе с тем есть уверенность, что творчество Беринского в будущем займет свое достойное место в музыкальной культуре. Залогом тому – достаточно постоянное обращение к

нему известных музыкантов: дирижеров, ансамблистов и солистов», – так считает его друг и соратник по творческому цеху Фридрих Липс.

Приводим слова самого Сергея Самуиловича из письма Ф. Липсу [Цит. по 115]: «Фридрих! Мне очень приятно с Вами общаться, от Вас всегда исходят какие-то положительные импульсы» [Там же]. Эти положительные импульсы дали новые победы и новые ростки не только в развитии искусства игры на баяне, эти «положительные импульсы» создали новый имидж, открыли новую историю в восприятии этого инструмента.

§ 3. Эдисон Денисов – Фридрих Липс: совместные открытия в области звука и новых возможностей инструмента

Идут годы. Время неумолимо перелистывает страницы жизни. Некоторые из них насыщены интересным содержанием. Я горжусь тем, что одна из этих страниц посвящена творческому и очень для меня памятного общению с выдающимся мастером второй половины XX столетия – композитором Эдисоном Васильевичем Денисовым...

Ф. Липс

Творческое общение и сотрудничество Липса с Эдисоном Васильевичем Денисовым началось в 1973 году. По воспоминаниям Фридриха Робертовича, Владислав Золотарёв попросил Денисова прослушать его Третью сонату. Тот любезно согласился и пригласил их обоих к себе домой. Липс отмечает, что все суждения композитора были «кратки, точны, как правило, безапелляционны». Во время исполнения Денисов внимательно следил по нотам, а по окончании стал высказывать свои впечатления и замечания. «Я был восхищен той профессиональной цепкостью, с которой он ухватил всё сочинение буквально постранично. Помню, ему понравилась первая часть, вторая менее, очень высоко оценил

третью (фугато), а по поводу финала произнёс буквально следующее: «Как вы можете после такой замечательной музыки третьей части писать такую муру»? Однако заключительное резюме было неожиданно положительным: «Ничего не исправляйте. Соната имеет очень законченный вид, хорошо слушается. А ошибки, например, в своих сочинениях я предпочитаю, по совету Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, исправлять в последующих опусах. И Вам советую так же поступать», – так комментирует Липс эту удивительную встречу. Исполнителю было приятно услышать из уст уже тогда известного композитора хорошие слова и в свой адрес: «слова неподдельного восхищения возможностями баяна». А на прощание Эдисон Васильевич произнес фразу, ставшую «лейтмотивом» отношений композитора и исполнителя в течение многих лет: «Звоните! Я Вам обязательно напишу сольную пьесу!» [115, 179-180].

Впоследствии композитор и исполнитель довольно часто встречались и на концертах в Союзе композиторов, и в консерватории. Встречались, когда Липс исполнял сочинения Губайдулиной. Как отмечает Фридрих Робертович, каждый год он неоднократно «осмеливался набрать» номер телефона композитора. И разговор всегда заканчивался вышеупомянутой фразой: «Я для Вас обязательно напишу!». Липс пробовал заказать Денисову баянное сочинение через Министерство культуры Франции, но композитор отговорил его, ссылаясь на то, что всё-таки обязательно выполнит просьбу исполнителя.

Был интересный случай, который опосредованно можно назвать элементом сотворчества двух музыкантов. Весной 1976 года на концерте памяти Владислава Золотарёва впервые прозвучала «Испаниада» в исполнении Фридриха Липса. Он чувствовал, что некоторые места в этом произведении (каденции во второй половине пьесы) затянуты, что, по его мнению, разрушало форму. Липс подготовил вариант с купюрами, и, когда встал вопрос о публикации, не взял на себя ответственность издавать свой вариант, а решил посоветоваться именно с Денисовым. Когда музыкант

сыграл два варианта: авторский и свой с купюрами, Эдисон Васильевич мгновенно отреагировал – сделать намеченные сокращения.

В 1987 году 1 апреля в концертном зале ГМПИ им. Гнесиных был организован юмористический концерт. Специально для него Эдисон Денисов написал Фантазию на темы советских песен 20-30-х годов «Пароход плывет мимо пристани» для баяна, фортепиано и ансамбля ударных инструментов под управлением Марка Пекарского. Эта пьеса была с элементами театрализации, воспроизводящими атмосферу массовых представлений того времени: группа пионеров под музыку делала различные спортивные упражнения и пирамиды.

«У Марка была тогда идея сделать пьесу, в которой бы возрождалась вся эта шумовая музыка, связанная с эстетикой русского авангарда 20-х годов... И меня, кстати, эта идея очень заинтересовала тогда... Он дал мне целую кучу книжек по шумовой музыке (да я и сам кое-что достал), ну я и начал придумывать материал... Марк очень хотел, чтобы здесь был и оркестр соответствующий: организованный из совершенно как бы случайных шумовых инструментов. Он вообще такой человек: не только очень талантливый, но и с большой фантазией. Сам, например, специально придумал для спектакля некоторые инструменты, в частности вот «сковородофон» – такой набор сковородок, на котором играют все двенадцать нот хроматической гаммы. <...> Причем в его оркестре играли сразу шесть ударников, которые должны были одеваться в разноцветные рубашки, затем баянист и один пианист. К тому же предполагалось, что часть исполнителей будет всё время двигаться по сцене, то есть мне нужно было продумать и какие-то отдельные как бы стереофонические эффекты музыкальные», – так вспоминает Эдисон Васильевич создание это опуса [198, 186].

По словам Липса, это сочинение написано «с изысканным юмором и рафинированной композиторской техникой» [115, 181]. Исполнение пьесы

произвело настоящий фурор. Но всё же Фридрих Робертович ожидал нечто иное...

Летом 1994 года в газетах появилось известие о том, что на Минском шоссе, в районе Кубинки, будучи за рулем собственной машины, Эдисон Васильевич попал в страшную аварию. Липс очень сильно переживает эти события, следит за появлением новой информации о состоянии здоровья композитора: «Первое ощущение – шок: Эдисон Васильевич в тяжелейшем состоянии на грани жизни и смерти... Затем в одном из номеров «Известий» читаю, что состояние Денисова стабилизировалось, но реального улучшения нет. Французские друзья композитора договорились о размещении Денисова в военном госпитале близ Парижа и организовали за ним спецсамолет. Спустя какое-то время узнаю, что здоровье Денисова медленно идет на поправку, и он готов начать работать над каким-нибудь небольшим камерным сочинением. Тут меня осеняет!..» [115, 182].

Фридрих Робертович решил обратиться к известному французскому баянисту Максу Боннэ, который помог и Липсу связаться с композитором. Ответ Эдисона Денисова был следующим:

«Дорогой Фридрих, я был очень рад Вашему письму из Испании. Я в ноябре начал понемногу писать музыку и сейчас могу работать почти как раньше. Я очень хотел написать пьесу для баяна в январе-феврале, но отложил эту идею по глупой и странной причине – у меня кончилась нотная бумага, и пока я ждал, когда мои друзья мне ее купят, навалился Любимов с огромным количеством музыки к «Медее» (на Таганке). Мне пришлось потратить на эту работу ровно полтора месяца, чего со мной никогда не было. Я писал музыку максимум за 10 дней (иногда – за 5 дней). А сейчас я начал писать сочинение для 16 медных инструментов (для Франкфурта)... <...> Поскольку почти вся моя недавняя музыка – тихая и нежная, мне приходится менять эстетику. Макс мне дал основные сведения о баяне, но мне их не хватает. Жаль, что Катя забыла в Москве Ваши сведения – они

были замечательными. Так что, поскольку я когда-то всё-таки напишу пьесу для баяна, мне это очень нужно. Всего Вам самого доброго.

Ваш вечный «должник»
/Денисов/ [Цит. по 115,183].

Желание иметь баянное сочинение такого мастера как Эдисон Денисов для Фридриха Робертовича было огромным. Он тут же исправил ситуацию и выслал все сведения о технических и колористических возможностях инструмента. А уже в сентябре 1995 года он получил письмо, в котором композитор сообщает о том, что сочинение готово:

«...Я наконец выполнил свой многолетний долг и написал пьесу для Вас. Должен Вам сразу сказать, что мне это было очень интересно. Пьеса – не быстрая и весьма полифоническая. Название – «От сумрака к свету». Идет она, по-моему, минут 10-12... Мне, конечно, очень важно знать Ваше мнение. Я подписал на издание договор с самым солидным французским издательством «Leduc», и они её будут издавать. <...> Я не слишком хорошо себя чувствую – эта катастрофа меня окончательно подкосила, и я даже не уверен, правильно ли сделала Катя, вытащив меня из могилы... Я совершенно не привык чувствовать себя больным. <...> У меня теперь – и я думаю, это нормально – появилось желание что-то ещё написать для баяна. Инструмент хороший и почти совсем ещё не исследованный... [Цит. по 115, 185].

Липс, получив рукопись, был безмерно счастлив: «В моей душе – тихое торжество и радость: наконец-то, спустя столько лет ожиданий! И гордость за баян: если у нас в багаже музыка композиторов такого ранга, то мы действительно становимся полнокровной частью всей музыкально-академической культуры» [Там же]. Это высказывание Фридриха Робертовича говорит об очень многом. Кроме того, что совершенно естественно, музыкант истово борется за признание инструмента баяна полнокровным для всей музыкально-академической культуры, он общается, живёт в постоянном творческом контакте с великими музыкантами современности, внимательно анализирует современные техники и приёмы,

стремится сквозь призму своего исполнительского ощущения и восприятия создать творческий портрет современного автора.

В процессе работы над сочинением «От сумрака к свету», Липс делает интересные наблюдения: «Почерк Денисова – очень ровный, мелкий, но чёткий. Читается вроде не так трудно для современной музыки, но *ритм!*.. В каждом такте свои ритмические сложности. Пришлось некоторые такты буквально расшифровывать, как в той притче о сороконожке: что делает 27-я нога, когда 18-я поднята? Я не раз вспоминал, что перед консерваторией Денисов окончил механико-математический факультет Томского государственного университета. Склад его ума впоследствии впечатывался и в его творчество» [Там же].

Многие исследователи творчества Эдисона Денисова подчёркивают его особые отношения с таким видом искусств как живопись. Само по себе отношение к этому виду искусства композитор заявил в произведении, посвящённом художнику Борису Биргеру, которое явилось своего рода его стилистической декларацией: «Живопись». Далее последовали: «Жизнь в красном цвете», «Зимний пейзаж», «Знаки на белом», «Точки и линии», «Акварель», «Свет и тени», «Пейзаж при свете луны», «Три картины Пауля Клее»... Эти названия настолько музыкально живописны, что невозможно уже представить логику мышления композитора вне взаимодействия этих двух видов искусства.

Само название пьесы предполагает постепенное развитие музыкально-интонационного материала – восхождение от сумрака к свету – стремление достичь наивысшей точки, вершины, апогея, совершенства. Липс так комментирует своё видение этого сочинения: «Неспешное развитие пьесы проходит в основном в нюансе *piano*, *pianissimo*. Когда впоследствии я стал исполнять её в концертах, мне всегда хотелось почему-то создать образ тихого струящегося света (то, что музыка Денисова как бы излучает свет – это не только мое впечатление...)» [115, 186]. Одночастная развивающаяся форма произведения состоит из нескольких разделов, внутри каждого из

которых своё преодоление, своё восхождение. Создается ощущение накатывающихся волн света: свет – то приближается, то удаляется. Он словно манит путника, завораживает его своим нереальным свечением.

Липс делает интересную ремарку: «Кстати, в словосочетании «Эдисон Денисов» в обоих словах в центре буква «с», – с неё же и начинается само слово «свет» [Там же]. Интерпретатор указывает на использование монограммы: «В своих сочинениях Денисов использует монограмму из нот *E, D, ES*– EDISON DENISOV. Баянная пьеса «От сумрака к свету» также построена на этих секундовых интонациях-опеваниях». Ю. Н. Холопов в своём исследовании статье «Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова» обозначает интонацию *EDS*, как основополагающую микромелодическую структуру музыкально-интонационного материала многих произведений композитора. Добавим, что в этой микромелодической структуре основной тон *E* приобретает глубокое символическое значение. *E* – первая буква имени композитора Эдисон (*Edison*) (Рисунок 19, с. 205).

В пьесе всего 110 тактов. Каждый раздел – своего рода «преодоление сумрака», выраженного в постоянном противоборстве «разнонаправленных» мелодических комплексов-образований, построенных на интонациях опевания, мелизмах, трелях, подчёркнутых разными сочетаниями тембров и регистров. Создаётся ощущение блуждания в темноте или поиска выхода из темноты. Здесь совершенно естественно напрашивается сравнение каждого этапа «прохождения мелодических структур» с кругами *лабиринта*, поиска выхода из него. Ощущение блуждания в *лабиринте* возникает чисто на ассоциативном уровне и в связи с полифоничностью развития музыкального материала, где световые пятна возникают то виде проблесков высокого регистра, то напротив – яркие вспышки света возникают как сочные гармонические комплексы, то искрятся мелизмами и трелями, то загораются назойливыми слепящими «маяками» в виде однообразного кружения квинтолей и секстолей. Сумрак при этом присутствует постоянно: низкий регистр, глубокие, затаённые, «ирреальные» органные пункты не дают

рассеяться темноте. Интересно окончание пьесы: органнй пункт *E* как бы не даёт возможности рассеяться сумраку, но Свет становится таким явным и осязаемым – это вершина и одновременно «тихая» кульминация всего произведения.

Приводим наблюдение самого исполнителя: «Если в подавляющем большинстве произведений тематика «от хаоса к свету» раскрывается через борьбу с препятствиями, то у Денисова нечто совершенно иное. Здесь умиротворенность присутствует от начала и до конца пьесы. Это просветление разума, спокойное размышление убеленного сединами человека на склоне лет. Преобладают нюансы *p*, *pp*; характерные ремарки – *dolce*, *dolcissimo*, *espressivo*. Усложнённая ритмика не привносит никакой суеты, а, напротив, способствует плавному течению мысли. Изредка появляющиеся красивые гармонии создают пряный аромат»[115, 319].

Таким образом, совместный процесс работы над этим сочинением выявил новые формы динамического ощущения пространства в баянном сочинении, «приобщил» баянную фактуру к передаче музыкально живописных образов, без которых невозможно представить творчество композитора.

Липс скрупулёзно изучал партитуру сочинения, о чём свидетельствует следующая его мысль, характеризующая некоторые новые моменты сотворчества исполнителя и композитора: «В процессе всё более близкого знакомства с сочинением я обнаружил некоторые (на мой взгляд) неточности в изложении ритмической записи на бумаге. Об этом сразу написал Эдисону Васильевичу с предложением кое-что подредактировать. Из его ответа можно сделать вывод, что кое с чем он согласен, а кое с чем – нет»:

«Дорогой Фридрих! Вчера получил Ваше письмо, и я очень рад, что пьеса Вам нравится. Мне, когда я закончил эту пьесу, почему-то захотелось написать еще что-то для баяна. Надеюсь, что на этот раз это будет скорее. <...>Я прекрасно помню и Владика Золотарёва, и ваш визит ко мне. Жаль, что его жизнь оборвалась так рано и так трагически: он был талантливым и

очень добрым человеком, но ему никак было нельзя учиться у Хренникова. Относительно премьеры моей пьесы решайте сами. Если будете играть на «Осени» (Фестиваль «Московская осень». – Ф. Л.) – я буду рад. После издания в «Leduc» (они уже начали работать) её можно – никого не спрашивая – издавать в России. Спасибо за регистрацию: это очень важно, я думаю, для издания. Я предложу её «Leduc». И спасибо, что заметили некоторые мои ошибки, особенно в ранжире. Но некоторые Ваши корректуры ошибочны! (далее идет спор по некоторым ритмическим сложностям с нотными примерами. – Ф. Л.)» [115, 186-187].

Далее очень ценное замечание композитора: «Все эти несовпадающие ритмы имеют не «математический» характер, а свободу и независимость полифонических линий подчеркивают. В некотором смысле это – «quasi-импровизация... Все остальные Ваши исправления верны, только в т. 16 (левая рука) должно быть: 5:6 (то есть квинтоль занимает три четверти и содержит 5 единиц вместо шести)» [Там же].

Позже, при встрече, Денисов отмечал, что трактовка этого сочинения Липсом отличается от трактовки французского баяниста, ученика Липса Макса Боннэ. Он даже подчёркивал то, что ему нравятся совершенно разные интерпретации его сочинения: «Если Макс будет играть это в декабре на фестивале – это будет, по-моему, интересно (две разные интерпретации). Мне почему-то хочется теперь написать для баяна что-нибудь токкатное. Не знаю, почему...» [115, 188].

Интерес к баяну у Денисова всё больше усиливался. Липс приглашает композитора на фестиваль «Баян и баянисты». Хочется привести цитату ещё одну цитату Денисова, говорящую о том, насколько тесным и плодотворным был этот творческий тандем, который дал жизнь этому замечательному сочинению: «Спасибо, что Вы уже запланировали мировую премьеру моей пьесы. Сколько она длится? Мне было бы интересно это знать. То, что Вы мне предложили в Москве (регистрация, темпы, характер), меня очень устраивает. Я в «Leduc» уже сделал две корректуры. Издание будет очень

красивым. Партитура, я думаю, выйдет уже летом (я Вам пришлю десяток экземпляров издания сразу же)»[Там же].

Как и было запланировано, в декабре 1996 года в рамках Международного фестиваля «Баян и баянисты» с разницей всего лишь в один день состоялись две мировые премьеры произведения для баяна «От сумрака к свету» Эдисона Денисова в сольном концерте Липса и в концерте Макса Боннэ. Но за две недели до фестиваля из Парижа пришло горестное сообщение о смерти композитора.

§ 4. София Губайдулина – Фридрих Липс: новая «баянная эра» в современном академическом искусстве

Меня очень привлекают свойства некоторых инструментов, которые позволяют совершать переход из одного измерения звукового пространства в другое, не меняя позиции пальцев на струне или клавиатуре...

С. Губайдулина

Гений современности София Губайдулина всегда очень горячо отзывалась об уникальности российских исполнителей. Работая в тесном творческом контакте с Фридрихом Липсом, она как-то сказала: «...только на этой, российской земле рождаются музыканты, способные так тонко чувствовать боль. Например, такие музыканты, как Олег Каган и Наташа Гутман, могли только у нас родиться!» [Цит. по 115,172]. Глубоко чувствующая природу российского музыкального исполнительского менталитета, она стала соратником Липса по многим творческим вопросам, благодаря чему и возникло это новое «видение и слышание» баяна в конце XX – нач. XXI столетия.

Липс подчёркивает, что Губайдулина создавала свои произведения чаще, исходя из личных симпатий и по просьбам самих исполнителей. С переездом в Германию она заключила контракт с немецким издательством «Hans Sikorski», который определён жесткими временными и финансовыми условиями. Но, тем не менее, София Асгатовна всегда помнила о новых идеях и предложениях Фридриха Робертовича, чему служат подтверждения многолетней переписки композитора и исполнителя: «Дорогой Фридрих! Спасибо Вам за Ваше письмо и важные сообщения о сроках поездки в Осло 12-15 февраля 1998 и о нашем будущем произведении для баяна и оркестра (Здесь речь идёт о произведении «Под знаком Скорпиона» – прим. А. Г.). Всё это я пока держу в памяти. Хотя надо признаться, что до реального сочинительства я должна сделать ещё несколько работ. Но буду стараться и постепенно накапливать материал.» [Цит. по 115, 175].

Напомним (как отмечает и М. И. Имханицкий), для Софии Асгатовны Губайдулиной впервые толчком к созданию сочинения для баяна послужило знакомство с Третьей сонатой Владислава Золотарёва в исполнении Фридриха Липса [76,341]. Премьера *De profundis* («1978) для баяна с посвящением Фридриху Липсу состоялась в 1980 году.

Эта первая совместная творческая работа композитора и исполнителя дала потрясающие результаты. Уже стало хрестоматийным утверждение этой одночастной пьесы для баяна-соло как революционной в области применения таких новых средств выразительности второй половины XX столетия, как микрохроматика. Более того, как подчёркивает В. Н. Холопова, «в интерпретации Софии Губайдулиной баян – потенциальный носитель религиозно-символических идей, связанных с Западом и католичеством. Знаменитый псалом № 129 («Из глубины взываю к Тебе, Господи»), давший название её баянному сочинению, взят ею в латинском текстовом варианте. <...> Баян, подобно органу имеющий меха, Губайдулина воспринимает отчасти как микроорган, но не только. Как раз те новшества, которые внёс

Липс, позволили расширить шкалу экспрессии вплоть до извлечения натуралистических интонаций – стоны, вздоха, дыхания. Баян стал как бы живым человеком, живым существом» [182, 214]. Помимо новых выразительных приёмов в этом сочинении Губайдулиной, которая всегда соотносит замысел каждого сочинения с особенностями избранного музыкального инструмента, достигается совершенно новый уровень символического духовного содержания. «Бездонное страдание, мучительное восхождение и сияние милости» (выражение В. Н. Холоповой), воплощается в устремлённости всего сочинения из глубинных слоёв низкого регистра – к просветлённому высокому, к сиянию света в конце.

В декабре 81-го у Липса было запланировано сольное выступление в Концертном зале ГМПИ им. Гнесиных. По словам музыканта, именно к этому концерту София Асгатовна специально начала писать новое сочинение для баяна. И оно получилось действительно совершенно новым во всех смыслах! Это был совместный заказ Липса и выдающегося виолончелиста Владимира Тонха. В 1979 году Губайдулина посвятила своё сочинение *In croce* (варианты перевода: «В кресте», «На кресте», «Крест-накрест») для виолончели и органа этому замечательному музыканту.¹¹ Теперь два известных музыканта решили объединиться в дуэте. Им заранее был известен замысел автора – библейский сюжет – «Семь последних слов Иисуса Христа на кресте». По воспоминаниям Липса, ему сразу захотелось «освежить в памяти главы из Библии, где Христос произносит известные фразы»:

Господи, прости им: ибо не ведают, что творят.

Жена! Се сын твой! Иоганн! Се мать твоя!

Истинно говорю тебе, ныне же будешь со мною в раю.

Мой Бог, мой Бог, почему Ты меня оставил?

Жажду.

Свершилось.

¹¹ Впоследствии, в творческом контакте с С. А. Губайдулиной Липсом был создан вариант этого произведения для виолончели и баяна. Несколько иную трактовку сделала и видная немецкая баянистка Элизабет Мозер.

Отче! В руки Твои предаю дух мой [Цит. по 115, 168].

Липс и Тонха с нетерпением жаждали поскорее увидеть партитуру, начать репетиции. Когда до концерта оставался всего месяц, София Асгатовна разрешила включить произведение в программу. Но, спустя неделю, она объявила исполнителям, что тема сочинения оказалась очень масштабной и ей недостаточно двух инструментов: «Я поняла, что необходим оркестр...», – эти слова композитора Липс приводит в книге «Кажется, это было вчера» [Там же]. *Семь слов* – практически первое сочинение для баяна в составе камерного ансамбля.

Музыканты готовы были ждать сколько угодно. И, через несколько месяцев, получив долгожданные ноты от автора, они прочли на титульном листе партитуры: *Семь слов. Партита для виолончели, баяна и струнного оркестра в семи частях. Посвящается Владимиру Тонха и Фридриху Липсу.*

Это сочинение – яркий пример того, как глубоко и серьёзно уже тогда исполнитель Липс проникал в творческую лабораторию композитора: «В партитуре много символов, каждому инструменту отведена своя роль: баян – Бог-Отец, виолончель – Бог-Сын, оркестр – Бог-Дух Святой. Символ креста пронизывает всю пьесу, начиная с первой ноты *ля* у виолончели, тянущейся, условно говоря, по горизонтали, и нетемперированное глиссандо у баяна от *си-бемоль* до *соль-диез*, которое как бы перечеркивает этот звук по вертикали сверху вниз...» [115, 169].

В. Холопова отмечает, что Фридрих Липс и Владимир Тонха выступили не только «как заказчики и первые исполнители», а также «по признанию автора музыки, в определённой мере, и сотворцами» [182, 193]. По мнению авторитетнейшего исследователя творчества Губайдулиной, для слушателя *Семь слов* – «одно из самых впечатляющих её произведений». И, важное резюме: в этом произведении, «если представить крайние границы стиля композитора в исторической перспективе, можно увидеть альфу и омегу европейской музыки – от григорианики до новаций XX века. <...> Полюсы стиля – микрохроматический контраст «мотив распятия» и

диатоническое «пение» темы струнных – объединяет производность тем от одного и того же источника – фразы-цитаты из «Семи слов Генриха Шютца...» Особо отмечено Холоповой дальнейшее обогащение «параметра экспрессии», открытие целого ряда новых выразительных эффектов в уникальном сочетании тембров виолончели и баяна» [182, 196].

В процессе репетиций Липс также отмечал большую важность и полезность работы в камерном ансамбле: «У нас сформировалась замечательная баянная школа, вырастившая немало прекрасных баянистов-солистов, но к камерному музицированию мы не приучены. Здесь ведь важно не только умение «играть вместе», но чтобы совпадали художественные намерения, чтобы на сцене ощущался единый творческий организм» [Там же].

Так бесценный творческий опыт общения двух прекрасных музыкантов перерастает в настоящее творческое содружество, а результат – появление нового оригинального репертуара для виолончели и баяна. *Семь слов* стало одним из самых исполняемых сочинений конца XX столетия. Липс сыграл его со многими выдающимися дирижёрами современности, среди которых Г. Рождественский, В. Гергиев, В. Спиваков, Ю. Башмет, А. Кац, Л. Пфафф (Швейцария), Л. Маркиз (Нидерланды), Д. Хьюз (США), Т. Мынбаев. Среди исполнителей этого сочинения виолончелисты и баянисты из многих стран: Б. Пергаменщиков, Д. Герингас, К. Георгиан, А. Шифф, М. Клигель, М. Брунелло, Э. Мозер, М. Рантанен, М. Мики, О. Шаров, Ю. Шишкин, О. Мюррэй, И. Альберди, Г. Драугсвол, Д. Грэбб.

В 1985 году Липс обратился к Софии Губайдулиной с просьбой написать сонату. Она сразу же загорелась новой идеей и решила ещё более основательно ознакомиться с возможностями баяна. По словам Липса, Губайдулина перед каждой новой пьесой заново открывала для себя многие вещи: «Ее пытливости не было предела. В каждом новом сочинении она хотела использовать какую-то новую грань баяна, новый приём, желательно ранее никем не использованный. Идеи у неё очень часто тесно увязывались с

возможностями конкретных инструментов. На этот раз я показал ей все виды рикошетов, включая ранее не использованные пятидольный и непрерывный. После моих манипуляций рикошетами в обеих руках она воскликнула: «Да ведь это же готовая музыка!» Особенно она была в восторге от пятидольного рикошета и обещала их все использовать». После долгих обсуждений и размышлений автор решила написать сонату, «где центральное место займут аккорды, тяжелая поступь, как траурный марш».. Сам Липс предложил Софии Асгатовне после марша добавить небольшую виртуозную часть – типа «ветра над могилами», как в си-бемоль-минорной сонате Шопена [Цит. по 115, 171].

Через несколько месяцев Липс получил первый вариант Сонаты для баяна в 5-ти частях с названием *Et exspecto* («В ожидании»). (Сам исполнитель называет эту сонату «В ожидании второго пришествия Иисуса Христа».) В новом произведении он почувствовал всё, что ему хотелось услышать, всё как задумывалось изначально: «IV часть – скорбный марш, длинная цепь аккордовых построений, напоминающих древнегреческие колонны (мерная поступь вызывает ассоциации с шествием на Голгофу). Финал – лёгкий ветер, зимняя поземка... А вся II часть построена на пятидольном рикошете». После того, как выученная Соната была представлена автору, вторая часть Губайдулину не устроила. Как замечает Липс, «требовался рикошет на *pianissimo*, а при тихом звучании стук меха был громче звука. Сколько я ни старался удовлетворить её требования – ничего не получалось. В итоге она сказала, что вторую часть напишет заново!» [Там же]. Так и случилось, а премьера, которая состоялась в Концертном зале Гнесинского института в присутствии автора, имела большой успех.

Как отмечают многие исследователи баянного исполнительского репертуара, это сочинение стало не только, своего рода, вехой в развитии баянного искусства, оно великолепно вписалось в современную камерно-инструментальную музыку. Интонационно-фактурные решения этого

произведения, говоря современным языком, можно смело назвать музыкальной инновацией, настоящим прорывом.

Добавим, что история создания *Et exspecto* имеет неожиданное продолжение в следующем рассказе Фридриха Робертовича. Осенью 1991 года он получил приглашение в Турин на фестиваль, посвящённый 60-летию Софии Губайдулиной. В рамках этого фестиваля должна была звучать недавно написанная Симфония *Stimmen... Verstummen...* («Слышу... умолкло...») для оркестра в 12-ти частях. На концерте Липс и Губайдулина сидели рядом: «Начинается Симфония... скрипки играют рикошет: один раз, другой, третий... Практически зазвучал первоначальный вариант II части Сонаты *Et exspecto*, который потом был заменен. Я повернул голову к автору. Она, тут же повернувшись ко мне, шепотом среагировала: «Ну, Вы же тоже даёте мне интересные идеи!» [115,172]. Это замечание композитора позволяет сделать вывод: таким необычным способом иногда переплетаются фантазии и замыслы, новые идеи и техники двух авторов – композитора и интерпретатора-исполнителя. Неслучайно на титульном листе книги В. Холоповой и Э. Рестаньо, полученной Липсом в подарок от Губайдулиной, стоит её автограф: «Дорогому Фридриху С глубочайшей любовью Никогда не забуду тех музыкальных встреч, которые неизменно давали мне всё новые и новые импульсы» (Все фразы без точек. – Ф. Л.)» [Цит. по 115,173].

«Под знаком Скорпиона». Вариации на шесть гексахордов для баяна и большого симфонического оркестра (2003)

Упоминание Липса о своём предложении Софии Губайдулиной написать Концерт для баяна с симфоническим оркестром относится ещё к 1988 году. Тогда она имела огромный успех у американской публики на музыкальном фестивале «Создаём музыку вместе» в Бостоне (США). По условиям этого форума каждый композитор мог пригласить на него двух исполнителей. Губайдулина отдала предпочтение Фридриху Липсу и

Владимиру Тонха. Именно в это время у музыкантов сложился крепкий творческий союз.

В последствии, мысль о написании Концерта не оставляла Фридриха Робертовича на протяжении почти пятнадцати лет! Так, в 1994 году, на фестивале Гидона Кремера в Локенхаузе (Австрия) композитор обратилась к Липсу (на этом фестивале он исполнял сразу три сочинения Софии Асгатовны: *De profundis*, *In croce*, *Silenzio*) с просьбой «освежить» в её памяти возможности инструмента баяна, т.к., по её выражению, для работы над Концертом ей нужны новые импульсы. [Цит. по 115, 174]. Как вспоминает Фридрих Робертович, он «заранее подготовил целый список новых исполнительских красок, приёмов, которые раньше никто не использовал. Когда же я продемонстрировал ей совершенно новую «фишку»: нетемперированное глиссандо кластером на регистре «тутти», она в восторге даже подпрыгнула чуть не до потолка: «Здорово! Вот это мне пригодится! Только никому больше это не показывайте!» [Там же].

После этого события прошло пять лет. В 1999 году Губайдулина сообщила Липсу о том, что ей будет вручаться Премия Королевы Дании, и на этой церемонии должна обязательно прозвучать премьера нового сочинения. Липс приводит следующие слова композитора: «Я предложила организаторам премьеру Концерта для баяна и оркестра и Вас в качестве солиста. Вы согласны?» [Цит. по 115, 176]. Что мог ответить Фридрих Робертович? Он был «на седьмом небе от счастья» в связи с таким известием! Через какое-то время Липс получил контракт, в котором уточнялось время и место проведения концерта. В нём должен был принимать участие симфонический оркестр Датского радио под управлением А. Лазарева. Но премьера не состоялась в назначенный срок, т.к. Губайдулина, по словам Липса, «не справляясь с предыдущими заказами, не успевала даже приступить к новому сочинению, и на вручении премии Концерт для баяна был заменен на одно из более ранних её произведений». Разочарованию исполнителя не было предела. Постоянное ожидание

желаемого произведения перешло, по его словам, в смирение, ведь Губайдулина, уехав в Германию, стала «почти недостижимой для частого общения», и мечта о Концерте становилась для Липса «всё более призрачной» [Там же].

Осенью 2002 года в телефонном разговоре композитор сообщила Липсу, о готовящемся фестивале Валерия Гергиева в Роттердаме (Нидерланды). Организаторы заказали ей сочинение, при этом она сама вправе определить состав исполнителей нового сочинения. Композитор решила выбрать Концерт для баяна, струнных и ударных. (Липс мечтал о Концерте для баяна с симфоническим оркестром, но был всё равно очень доволен и таким составом.) Премьера была назначена на ноябрь 2003 года. В этом телефонном разговоре была запланирована и встреча в Москве, чтобы освежить «баянное мышление» с инструментом в руках.

Далее приводим удивительный рассказ Фридриха Робертовича, из которого следует, насколько близкими, искренними и фантастически увлечёнными являются эти две творческие натуры: «Мы встретились у меня дома. София Асгатовна в очередной раз меня удивила: я просто не ожидал, что она так дотошно станет меня расспрашивать о возможностях инструмента. Ведь позади уже целый ряд написанных и фактурно и инструментально абсолютно удобных для баяна произведений, но она решила словно рентгеновскими лучами вновь просветить его насквозь. Ее вопросы были из разряда тех, которые мне ещё никто не задавал: «А вот когда вы на выборной клавиатуре нажимаете ми-бемоль 1-й октавы, что будет звучать при нажатии этой кнопки на готовой клавиатуре?». И так по всему диапазону выборной и готовой клавиатур. И ведь она использовала это в Концерте, где одни и те же кнопки извлекают или звуки выборной клавиатуры, или аккорды готовой! В качестве кульминации нашей встречи я усадил её на стул, поставил ей на колени баян, и она как молодая девчонка стала озорничать с ним: то медитативно, то эмоционально импульсивно нажимая на первые попавшиеся клавиши. Я, сидя рядом, получал свою долю

восторга, а моя жена нас фотографировала. Это был незабываемый вечер!» [115,176-178].

София Асгатовна во время общения решила добавить к струнным и ударным деревянные духовые. Организация исполнения премьеры была связана с небольшими трудностями, которые Фридрих Робертович с лёгкостью преодолел, связавшись с Симфоническим оркестром Шведского радио, ставшего участником премьеры.

В процессе работы над Концертом Губайдулина присылала Липсу ноты, он вносил редакторские правки и тут же отправлял партитуру назад. К тому же, замысел сочинения оказался более масштабным – автор настолько увлеклась идеей, что в итоге партитура уже писалась для баяна и большого симфонического оркестра, включая «вагнеровские тубы». Липс сообщает, что изначально планировалось название: «Под знаком Скорпиона рожденный», (далее цитата): «...поскольку Губайдулина сочиняла Концерт конкретно для меня, но потом это название она слегка сократила: «Под знаком Скорпиона», что мне понравилось больше. Кстати говоря, мы оба с ней «Скорпионы» [115, 177]. В аннотации к этому сочинению Губайдулина указывает: Имя этой вещи – «Под знаком Скорпиона» – связано с посвящением одному из самых глубоких музыкантов нашего времени, Фридриху Липсу, который родился под этим знаком (в скобках могу сказать, что это также и мой знак)» [Цит. по 182,325].

Перечислим композиторов и исполнителей, рожденных под знаком Скорпиона: Доменико Скарлатти и Франсуа Куперен, Имры Кальман и Иоганн Штраус-сын, Винченцо Беллини и Карл Мария фон Вебер, Жорж Бизе и Пауль Хиндемит, а также Николо Паганини!.. Если брать шире, в истории культуры – это такие фигуры как Михаил Ломоносов, Иоганн Фридрих Шиллер, Фёдор Достоевский, Иван Тургенев, Андрей Белый, Велимир Хлебников, Огюст Роден, Василий Верещагин, Поль Валери, Зинаида Гиппиус, Альбер Камю, Пабло Пикассо...

«Скорпионы»-музыканты в истории мировой художественной культуры – это, если можно так выразиться, определённая творческая каста, с присущим ей исключительным свойством, объединяющим натур дерзких, пламенных и даже демонических. Приведём любопытный факт: в настоящее время существует астрологический анализ разных сфер культуры, подразумевающий исследование того, как в творчестве выдающихся личностей: философов и музыкантов, художников и писателей, учёных и исторических личностей отражается их гороскоп и знак Зодиака. Такое изучение получило название *астрологическое искусствоведение*, оно позволяет по-новому увидеть мировых творцов через архетип их души, апофеоз творческого самовыражения.

София Асгатовна Губайдулина назвала своё сочинение ярко и оригинально – именем зодиакального созвездия. Что она хотела этим сказать, кроме того, что и композитор, и исполнитель – оба рождены под знаком Скорпиона? Как замечает В. Н. Холопова, «первозданность в искусстве тяготеет к широчайшим пространственным и временным субстанциям – к космическому и вечному, к растворению в них индивидуально-единичного» [183, 314]. Отсюда проистекает новый вопрос: как в космическом и вечном претворяется столь индивидуально-единичное, исключительное, свойственное знаку Зодиака Скорпиона?

С позиции архетипического значения (согласно порядку формирования мифологических образов) астрологи Семира и В. Веташ¹² так характеризуют знак Скорпиона, являющегося фундаментом для раскрытия глубинных творческих сторон личности: «Это образ подземного мира, куда уходит всё, что исчезло с лица земли: хранящего несметные богатства её потенциала. Это скрытая истина страстей, которые обозначает планета Плутон. Знаку

¹² Семира (литературный псевдоним) – кандидат философских наук, закончила филологический факультет ЛГУ (знает английский, французский. и японский. языки). Писатель, переводчик, член Союза писателей Петербурга. Астро-мифолог, преподаватель авторского курса по архетипам мировой мифологии, автор астрологических стихов и песен, гид по Индии.

В. Веташ (творческий псевдоним) – художник по первой профессии. Астролог-натурфилософ, синестет (исследователь связи цвета-звука-формы и психо-образа), автор международного алфавита, астро-этнолог. Среди астрологов ведущий специалист по работе с астероидами, афетикой и именованию по гороскопу.

Скорпиона также свойственны: «выносливость и страсть», «внутреннее напряжение и затаенные инстинкты», «магия и магнетизм»; «запредельное и сокровенное»; «трансформация и разрушение», «смерть и возрождение из пепла»...[163]. Приведённые характеристики этого знака зодиакального созвездия мы ни в коей мере не стремимся соотнести с личностями композитора и исполнителя, т.к. гороскоп каждого человека очень индивидуален. В данном случае наши рассуждения касаются только названия сочинения.

Как отмечают многие исследователи, творчество Софии Губайдулиной буквально пронизано мистикой и ритуальностью. Её особое отношение к числовой символике, к рядам Фибоначчи, Люка, «Евангельским числам» подробно проанализированы в книге В. Ценовой «Числовые тайны Софии Губайдулиной». В подзаголовке данного сочинения – Вариации на шесть гексахордов – присутствует число 6. Подчеркнём, что гексахорд – это звукоряд, также состоящий из 6-ти звуков.

В эпоху античности, согласно Филону, 6 – «самое плодovitое из всех чисел». В «Энциклопедии знаков и символов» 6 символизирует гармонию, единство полярных сил, союз и равновесие [93]. Важнейший символ, соотносимый с числом 6 – его геометрическое воплощение – гексаграмма (звезда Давида, печать Соломона). Это шестиугольник, образованный слиянием двух треугольников: одного – вершиной вверх, олицетворяющего мужское начало, огонь и небо, другого – вершиной вниз, являющего женское начало, воду и землю. (Из объёмных тел число 6 соотносится с кубом, имеющим шесть граней и символизирующим устойчивость и истину.)

Число 6 – совершенное число в пределах десятки: $1 + 2 + 3 = 6$. Это число символизирует 6 дней (этапов) сотворения мира в шумеро-семитской, иранской, иудео-христианской, исламской традициях. Оно рассматривается как одно из высших чисел, поскольку задействовано в космогонических построениях и связывается с «высшими существами» от Демиурга до

Антихриста. Это также знак везения, удачи или счастья (этот смысл сохранился до сих пор для игральных костей).

Символические ряды и группы, представляющие символику этого числа: 6 проявлений Бога – сила, величие, мудрость, любовь, милость и справедливость; 6 лучей солнечного колеса; 6 основных направлений трёхмерной ориентации – пространственный крест; 6 материков Земли; 6 цветов – синий, желтый, красный (3 основных), зеленый, оранжевый и фиолетовый.

В китайской традиции, наряду с преобладавшим порядком, основанным на числе 5, использовалась и шестеричная система организации: 6 частей тела – голова, туловище, по две руки и ноги; 6 чувств – гнев, боль, ненависть, радость, удовольствие, любовь; 6 рек; 6 великих князей. А помимо пяти «небесных направлений неба» (сторон света) использовалась система 6 направлений, включавшая в себя вертикальную ось (верх-низ), численное воплощение вселенной.

Основу философско-пророческой «И-Цзин» – «Книги перемен» составляет система из 64 линейных гексаграмм. Как известно, Губайдулина в 80-е годы создала своё знаменитое действо «Чёт и нечет». Она назвала его не произведением, а поступком! Оно представляет собой импровизацию по «И-Цзин». По словам В. Ценовой, гексаграммы по «Книге перемен», определявшие психологическую форму этого действия исполнители находили при помощи кидания монетки. Роль композитора сводилась к сочинению материала» [Цит. по 190,10].

Липс сразу же почувствовал космический размах сочинения «Под знаком Скорпиона». Он приступил к работе с невероятным энтузиазмом. Наконец-то столь долгожданный Концерт у него в руках! Нужно отметить, что в данном случае Липс особенно тонко подошёл к интерпретации, вдохновлённый сильными впечатлениями от великолепной музыки: «Я был поражен, насколько досконально Губайдулина изучила баянную фактуру, технические возможности самого инструмента. Но наряду с гениальными

фактурными находками я бы в первую очередь отметил необыкновенную глубину и содержательность, просто фантастическую ирреальность музыки Концерта»[115,177]. Буквально с первых тактов возникает ощущение, что мы оказываемся во вселенской стихии космоса, в созвездии Скорпиона – во власти Вечности мироздания. Таким образом, приведённое выше высказывание ещё раз указывает на глубинные смыслы и неслучайный выбор числа 6, определяющего всю структуру и драматургию этого сочинения.

Приведём очень важный комментарий композитора, помогающий раскрыть основную идею этого опуса: «...Главной для меня оказалась такая возможность готовой клавиатуры: если нажать две кнопки (соответствующие мажорному и минорному трезвучиям) и идти постепенно вверх или вниз по всему диапазону инструмента, не меняя позиции пальцев, то мы получаем шесть различных гексахордов» [182,324]. Это своего рода открытие стало началом работы над сочинением Концерта для баяна с оркестром, о чём автор указывает в подзаголовке: Вариации на шесть гексахордов¹³ «Шесть гексахордов дали всей вещи структурное обоснование материала и формы» [Там же].

Гексахорд – диатонический шестиступенный звукоряд, применявшийся в музыкальной практике Средневековья. Теоретическое обоснование системы гексахордов, объединявшей 20 звуков от *G* большой октавы до *e* второй, было сделано Гвидо Аретинским. В пределах этой системы строилось семь гексахордов различной высоты, причём структурная формула каждого не изменялась: 1 1 ½ 1 1. Гвидо Аретинский различал 3 «твёрдых» (с си-бекарром), 3 «мягких» (с си-бемолем) и 2 натуральных гексахорда. Система допускала мутации и переходы из одного гексахорда в другой.

Система Губайдулиной основана на сцеплении близлежащих мажорного и минорного трезвучий («две кнопки, соответствующие

¹³ Гексахорд – диатонический шестиступенный звукоряд, применявшийся в музыкальной практике Средневековья.

мажорному и минорному трезвучиям»), в результате чего возникает шесть гексахордов:

Трезвучия: *F-A-C* и *es-ges-b*

1-й гексахорд: *es-f-ges-a-b-c*

Трезвучия: *as-c-es* и *B-d-f*

2-й гексахорд: *as-b-ces-d-es-f*

Трезвучия: *Es-g-b* и *cis-e-gis*

3-й гексахорд: *cis-es(dis)-e-g-gis-b(ais)*

Трезвучия: *As-c-* и *fis-a-cis*

4-й гексахорд: *fis-as(gis)-a-c-cis-es(dis)*

Трезвучия: *Des-f-as* и *h-d-fis*

5-й гексахорд: *h-des(cis)-d-f-fis-as(gis)*

Трезвучия: *e-g-h* и *fis-ais-cis*

6-й гексахорд: *e-fis-g-(ais)-h-cis*

Интервальный состав каждого гексахорда неизменен. Он представляет собой симметричную структуру, центр которой – полуторатоновое соотношение, обрамлённое с двух сторон полутонами и тонами:

$$1-1\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-1$$

Эти аккордовые комплексы – гексахорды в вертикальном отображении, будто бы скрученные в спираль – открывают партию баяна после таинственного приглушённого вступления струнных (Рисунок 20, с. 206). Ударные создают эффект траурного шествия, но в необычном сочетании с вибратоном «траурность» разрушается. Создаётся какой-то совершенно необычный «астральный» образ созвездия Скорпиона. Это Тема вариаций, представляющая собой гармоническое остинато.

В процессе вариативного развития Тема прорастает и в вертикаль оркестрового звучания, и «разворачивается» по горизонтали. В партии баяна много звуковых и колористических эффектов, но самое потрясающее то, что его тембр удивительно органично вписывается в «ирреальный», «звёздный»

колорит оркестра, создающий ощущение настоящей «гармонии сфер» космоса Губайдулиной с его музыкально-математическим устройством.

Мы позволили себе метафоры «ирреальный», «звёздный» колорит оркестра», т.к. в этом сочинении звучание оркестра действительно необычно. Понятие оркестровки здесь перерастает рамки тембрового звучания голосов. Оркестр чётко подразделяется на группы, краски тембров этих групп не смешиваются. Такой простой, на первый взгляд, приём как бы расслаивает оркестровую ткань, делает более «воздушным», объёмным пространство звучания. Все голоса оркестра становятся словно осязаемыми, видимыми. Внутри каждой группы идёт подразделение на подгруппы: например, у струнных – это скрипки, альты и виолончели, контрабасы. В каждой из подгрупп Губайдулина использует приём *divizi*. Самая эффектная по тембральному разнообразию группа ударных. Оркестровые группы, представляющие определённые краски, сопровождаются «закреплёнными» за ними тембрами ударных. Это усиливает тембры каждой из групп, делая их более выпуклыми, а иногда просто неузнаваемыми: партии скрипок и арфы сочетаются с челестой, альтов и виолончелей с колоколами или гонгами, контрабасы завуалированы литаврами и там-тамом. Особая роль отведена медным духовым инструментам: «Временами абсолютно фантастический колорит приносят «вагнеровские тубы» (выражение Липса). Они звучат крайне напряженно, напоминая возгласы, стоны и вздохи. А тембр тубы ещё более сгущает краски, создавая какой-то совершенно ужасающий колорит, ассоциирующийся с Царством Аида.

Следует особо отметить, что именно в этом сочинении тембр баяна приобретает совершенно новые краски звучания как в соло, так и в новых сочетаниях с различными группами инструментов. Поэтому мы никаким образом не согласны с утверждением У. Мироновой, которая анализируя это сочинение в своей диссертации «Произведения Софии Губайдулиной для баяна», приходит к следующему заключению: «Партия солирующего баяна дублируется с некоторым запозданием вибративным эхо, что акустически

обосновано «бедным» обертонами звучанием солирующего баяна, который обогащается отзвуками вибрафона» [137, 10]. «Бедным обертонами звучанием» – само по себе выражение не совсем удачное. Тем более, что отзвуки вибрафона никаким образом обертоновый ряд баянного тембра обогатить не могут. Скорее всего, автор имела ввиду нечто другое, может быть эффект «эха» когда звуковая ткань расслаивается по горизонтали и создаётся ощущение многомерного пространства. Мы в данном случае придерживаемся следующей позиции: именно в этом сочинении баян привлекает особым, ярким звуковым колоритом. Уже само использование гексахорда в вертикали придаёт звучанию необычный характерный оттенок, отличный от стереотипных моделей восприятия этого инструмента. Временами кажется, что действительно в развитие сюжета включается необыкновенный голос, голос некоего «чудовища», как однажды назвала его Губайдулина.

Губайдулину очень привлекают особенности некоторых инструментов, которые «позволяют совершать переход из одного измерения звукового пространства в другое, не меняя позиции пальцев на струне или клавиатуре». По словам композитора, когда «мы извлекаем терцовый флажолет при легком прикосновении пальца к струне. Но стоит только это легкое прикосновение сменить на экспрессивное *vibrato*, как мы попадаем в совершенно другой звуковой мир. Палец на струне остался на том же месте. Изменилось лишь наше отношение к этому месту, наше прикосновение. У баяна это свойство – превращать одно измерение в другое – существует при переключении выборной клавиатуры, где каждая кнопка соответствует одному звуку, на готовую клавиатуру, где каждой кнопке соответствует аккорд. Это свойство инструмента я использовала в центральной части сочинения: три мелодических звука выборной клавиатуры при переключении оказываются семи- или пятизвучными аккордовыми комплексами» [46].

Губайдулина совершенно потрясающе раскрывает возможности баяна в каденциях. Особую роль выполняют эффекты вздохов, достигающиеся при

работе мехом инструмента, бесконечные гирлянды и цепочки кластеров, глиссандо и тремоло, создающие просто электрическое напряжение! На фоне вертикальных комплексов – «скрученных» в спирали гексахордов – в партии баяна звучит пронзительной красоты мелодия, состоящая из звуков этих же гексахордов (Рисунок 21, с. 207-209). После каденции в последних разделах – круговорот пассажей, охватывающих постепенно всю правую клавиатуру. По словам Липса (он приводит высказывание Софии Асгатовны) «скорпион в момент гнева начинает гоняться по кругу за собственным хвостом и этот круг – символ вечности». Вселенская стихия Космоса музыки Губайдулиной – в созвездии Скорпиона, во власти Вечности мироздания.

Совместная работа над этим сочинением исполнителя и композитора дала произведение масштабное, написанное поистине с космическим, вселенским размахом, открывающее действительно новую эру в баянном искусстве. Премьеры состоялись в Стокгольме с симфоническим оркестром Шведского радио (дирижер Манфред Хонек) и в Роттердаме (дирижер Владимир Юровский). После этого концерт «Под знаком Скорпиона» звучал в одном из самых престижных залов Лондона в «Барбикане» с симфоническим оркестром Радио Би-Би-Си, в Концертном зале РАМ им. Гнесиных с оркестром «Русская филармония» и в Концертном зале м. П. И. Чайковского и Симфонической капеллой В. Полянского.

Аналитические очерки, помещённые в заключительной главе диссертации позволяют сделать вывод о том, что композиторы – Владислав Золотарёв, Сергей Беринский, Эдисон Денисов и София Губайдулина – знаковые фигуры времени, повлиявшие на развитие баянного искусства (а где-то и полностью поменявшие представление об инструменте) в результате процесса сотворчества с выдающимся исполнителем Фридрихом Липсом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исполнительское творчество Фридриха Липса подразделяется на несколько этапов: в начале пути музыкант отдавал предпочтение переложениям и транскрипциям. Здесь он уже постепенно, исподволь начал претворять новаторство, выраженное не только в использовании новых техник и приемов игры. Липс совершенно по-новому трактует авторский замысел композитора, применяя новые звуковые идеи и символы сообразно возможностям инструмента в данном стилистическом контексте. В авторском переосмыслении транскриптора-новатора «Картинки с выставки» Мусоргского в новой «тембральной одежде» приобретают черты своеобразного «русского импрессионизма», где основополагающую «звукописную идею» произведения полноценно берет на себя инструмент баян.

Создавая органные транскрипции, музыкант смог в полной мере показать перспективы воплощения на баяне великих произведений эпохи барокко и бессмертных творений И. С. Баха. В своей новаторской транскрипции сочинения О. Мессиана «Бог среди нас» (в то время воспринятой как «смелый решительный шаг», «вызов» существующему отношению к такого рода музыке) Липс стремился к воплощению «божественного замысла» композитора. Он создал собственную концепцию, свое видение этого «фундаментального символа христианской веры», сумев не нарушить «космическую тембро-гармонию» О. Мессиана в этой евангельской «иллюстрации», сопровождающей «Рождество Христово».

В 80-е годы в репертуарном багаже исполнителя появилось стремление играть оригинальную современную музыку. (Ведь тогда никто не мог и представить насколько серьезно и прочно инструмент баян войдет камерно-инструментальную область современного музыкального искусства.) Это

стремление оказалось сильным, превалирующим, можно сказать, даже переломным для репертуарной политики и других известных музыкантов-исполнителей. Липс всегда стремился убедить своих коллег в том, что современный композитор, постигнувший все нюансы и особенности инструмента, полюбив его, заинтересовавшись им, сможет создать действительно выдающееся произведение для баяна.

90-е годы у Липса были уже ознаменованы совершенно новыми подходами к баянному репертуару: в его концертную практику входят сочинения, уже написанные конкретно для него. По словам М. Имханицкого, «в расчете на интеллект и личность Художника»[82, 246].

Таким образом, благодаря мощнейшей просветительской деятельности музыканта, его исключительной совершенной игре, его стремлению к постоянному поиску, экспериментам с техникой звукоизвлечения, с самим звуком, было создано огромное количество произведений для баяна.

Композиторы конца XX – нач. XXI столетия, пишущие музыку для баяна, обращаются к традиционным жанрам, малым (прелюдия, вальс, тарантелла, танго) и крупным формам (токатта, вариации, соната, концерт, фантазия и fuga, сюиты, партиты). И всегда находят новые решения, используются самые разнообразные составы инструментов (двойной концерт для баяна и фортепиано, концертный диптих, концертная симфония для баяна). Оригинальность в составах – одна из приметных черт звучания нынешнего современного баяна: баян – в сочетании со струнными инструментами, с фортепиано и ударными; с сопрано и фортепиано; с кларнетом, скрипкой и контрабасом. Возникает даже «устоявшийся» состав, используемый несколькими композиторами: это дуэт баяна и виолончели. Темы и образы сочинений для баяна, подытоживают XX столетие с его особой «данностью» – философско-трагедийной, апокалиптической темой; открывают новые горизонты осмысления происходящего.

В диссертации сделаны следующие выводы:

1. Одно из главных достижений Липса создание, «изобретение» новых техник и приёмов игры. Не менее важным является и то, что Липс, виртуозно владеющий новыми яркими приемами игры, стал неутомимым пропагандистом в использовании всего самого нового, передового, поэтому его по праву можно назвать создателем новой Школы инструментального исполнительства.
2. Четыре знаковые фигуры в творчестве Липса-исполнителя – композиторы Вл. Золотарёв, С. Беринский, Э. Денисов и С. Губайдулина – их произведения стали показательными в плане достижений музыканта, как участника процесса сотворчества, а также повлияли на дальнейшее развитие баянного искусства. Владислав Золотарёв – первый в истории баянного искусства стал по-новому воспринимать художественно-выразительную сторону игры на инструменте. Тем, самым, как подчеркивает Липс, он направил взоры композиторов к баяну, стимулировал поиски новых интересных подходов к нему. Творческий союз Сергей Беринский – Фридрих Липс – можно воспринимать как экспериментальную творческую лабораторию, где все, начиная от жарких споров об искусстве, до гениальных находок, связанных с возможностями инструмента привели к появлению большого количества новых интересных сочинений для баяна. Совместные открытия в области звука и новых возможностей инструмента ознаменованы творческим содружеством Липса с Эдисоном Денисовым. И этот пример, основанный на живом обсуждении всех важнейших моментов звуковоплощения, ещё раз доказывает авторитет Липса-исполнителя, которым он пользовался среди композиторов современности. София Губайдулина – Фридрих Липс именно этот союз, на наш взгляд открыл совершенно новую «баянную эру» в современном академическом искусстве.

3. Исследуя многочисленные публикации, а также методические, аналитические и литературные работы Фридриха Робертовича Липса, можно сделать следующий вывод: сложные художественно-выразительные задачи, позволяющие полноценно «высказываться» баяну практически во всех музыкальных стилях, а главное, – новые возможности этого инструмента, Липс всегда непосредственно связывает с личностью композитора.

Фридрих Липс открыл «эру» фантастически сложного, интересного, новаторского во всех смыслах баянного репертуара. Он также явился первым исполнителем всех этих замечательных сочинений. «Инструмент, вырастающий из своего «зачаточного состояния», вливался в музыкальную культуру, соединялся с другими солистами в ансамбле, баян стал звучать в составе камерного и симфонического оркестров», – так говорит музыкант в своём интервью автору диссертации (см. Приложение 1, с. 167). Работа Липса в составе жюри многих конкурсов и фестивалей, богатая концертная и гастрольная жизнь, и, наконец, мировая известность как исполнителя способствуют укреплению статуса инструмента баяна в области современной академической музыки.

В историю музыкальной культуры Фридрих Липс вошел как настоящий подвижник; инициативный, фантастически увлечённый музыкант, без остатка преданный баянному исполнительскому искусству. В заключении диссертации приводим высказывание Фридриха Липса из его интервью (Приложение, 183): «Мне всегда хотелось, чтобы «по-настоящему» академические исполнители не опускались на какой-то другой, более приземлённый уровень... Поэтому своё направление в искусстве я отстаиваю всю жизнь!».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абызова, Е.Н. Картинки с выставки Мусоргского /Е. Н. Абызова. – М. : Музыка, 1987. – 46 с.
2. Аверинцев, С.С. Символ / С. С. Аверинцев // БСЭ. – М. : Советская энциклопедия, 1969-1978. – Т. 23. – С. 142-145.
3. Акимов, Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне / Ю. Т. Акимов. – М. : Сов. композитор, 1960. – 112 с.
4. Акопян, Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 255 с.
5. Алексеев, А.Д. Музыка для русских народных инструментов / А. Д. Алексеев // История русской советской музыки. Т. I. – М. : Гос. музыкальное издательство, 1956. – С. 297-331.
6. Алексеев, И.Д. Методика преподавания игры на баяне / И. Д. Алексеев. – М. : Музгиз, 1961. – 156 с.
7. Арановский, М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М.Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 344 с.
8. Бакеева, Н. Орган. / Н. Бакеева. – М.Музыка, 1977.
9. Басурманов, А.П. Баянное и аккордеонное искусство. Справочник / А. П. Басурманов. – М. : Кифара, 2003. – 557 с.
10. Баян и баянисты : Сборник методических статей // Сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М. : Сов. композитор, 1970 – Вып. 1. – 151 с.
11. Баян и баянисты : Сборник методических статей // Сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М. : Сов. композитор, 1974. – Вып. 2. – 129 с.
12. Баян и баянисты : Сборник методических статей. // Сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М. : Сов. композитор, 1977. – Вып. 3. – 176 с.
13. Баян и баянисты : Сборник методических статей // Сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М. : Сов. композитор, 1978. – Вып. 4. – 119 с.
14. Баян и баянисты : Сборник методических статей. // Сост. и общ. ред. Ю. Т. Акимова. – М. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 5. – 135 с.

15. Баян и баянисты : Сборник методических статей. // Сост. и общ. ред. С. М. Колобкова и Б. М. Егорова. – М. : Сов. композитор, 1984. – Вып. 6. – 128 с.
16. Баян и баянисты : Сборник методических статей. // Сост. и общ. ред. С. М. Колобкова и Б. М. Егорова. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 7. – 80 с.
17. Беляев, А. Настоящее и будущее народных инструментов / А. Беляев // Сов. музыка. – 1973. – № 2. – С. 94-96.
18. Беляев, А. Неисчерпаемы возможности баяна / А. Беляев // Культура и жизнь – 1979. – № 9. – С. 22.
19. Беляков, В., Стативкин Г. Аппликатура готово-выборного баяна В. Беляков, Г. Стативкин. – М. : Сов. Композитор, 1978. – 85 с.
20. Беринский, С.С. Живой материал всегда сопротивляется (беседа с Мариной Ефремовой) / С. С. Беринский // Музыкальная академия. – 1999. – № 3. – С. 70-75.
21. Беринский, С.С. Мысли вслух / С. С. Беринский // Советская музыка. – 1987. – № 6. – С. 25-26.
22. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. В. Ивашкин. – М. : Культура, 1994. – 302 с.
23. Борев, Ю.Б. Эстетика. 3-е изд. / Ю. Б. Борев – М. : Политиздат, 1981. – 400с.
24. Буданова, Т.А. Стилиевые тенденции в музыке для баяна композиторов Сибири и Дальнего Востока (вторая половина 1970-х – 2000-е гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Буданова Татьяна Анатольевна – Владивосток, 2009. – 24 с.
25. Бурлаков, М.С. Клавирная и органная музыка эпохи барокко в баянной интерпретации / М. С. Бурлаков // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. трудов. РАМ им. Гнесиных. – М., 2010. – Вып. 178. – С. 54-78.

26. Бычков, В.В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы Кн. 1. : Баянная музыка России. / В. В. Бычков. – Челябинск, 1997. – 216 с.
27. Бычков, В.В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы Кн. 2. : Аккордеонная музыка Европы. / В. В. Бычков. – Челябинск, 1997. – 290 с.
28. Бычков, В.В. Творчество Н. Я. Чайкина и актуальные проблемы советской баянной музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Бычков Владимир Васильевич. – Л., 1986. – 17 с.
29. Васильев, В.В. Личность и судьба инструмента (к вопросу современного исполнительства на баяне) / В. В. Васильев // Музыкант. – 2002. – № 1. – С. 18-20.
30. Васильев, В.В. Музыка отечественных композиторов для баяна конца 1970-90-х годов и основные тенденции ее исполнительской интерпретации : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Василий Васильевич Васильев. – М., 2004. – 27 с.
31. Васильев, В.В. Формирование современного камерно-академического репертуара для баяна / В. В. Васильев // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства. Сб. трудов. РАМ им. Гнесиных. – М., 2010. – Вып. 178. – С. 78-191.
32. Васильев, В.В. Штрихи к портрету Липса Дипл. реф. / В. В. Васильев. – М., 1999. 24 с.
33. Воинова, М. Музыкальное пространство Софии Губайдулиной / М. Воинова // Муз. академия. – 2011. – №1. – С.15-16.
34. Гадамер, Г.Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
35. Движение меха в работе баяниста / В. Галактионов. – М. : Метод, кабинет М-ва культуры РСФСР, 1990. – 61 с.
36. Гатауллин, А.А. Баянная транскрипция «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского : «Русский импрессионизм» в интерпретации Фридриха Липса / А. А. Гатауллин // Исследование молодых музыковедов : межвузовский сб. науч. трудов аспирантов. – М., 2011. – Вып. 5. – С. 48-61.

- 36а. Гатауллин, А.А. Интервью с Фридрихом Липсом / А. А. Гатауллин // Аккорд. – 2013. – М. : Изд. Дом Самохина. – С. 45-47.
37. Гатауллин, А.А. «Новая баянная эра» в академическом искусстве : Фридрих Липс в соавторстве с композиторами современниками / А. А. Гатауллин // Музыкаведение. – 2013, – № 4. – С. 1-13.
38. Гатауллин, А.А. О принципах переложений и транскрипций для баяна в исполнительском искусстве Фридриха Липса / А. А. Гатауллин // Сб. «Гнесинская научная школа». – М., 2012. – Вып. 3 (184). – С. 183-199.
39. Гатауллин, А.А. Фридрих Липс – соавтор и интерпретатор современных сочинений для баяна : Вл. Золотарев. «Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия» / А. А. Гатауллин // Исследование молодых музыковедов : межвузовский сб. науч. трудов аспирантов. – М., 2012. – С. 169-176.
40. Гвоздев, П. Принципы образования звука на баяне и его извлечения / П. Гвоздев // Баян и баянисты. – М : Советский композитор, 1970. – С. 12-23.
41. Георгиевский, В. Фрески Ферапонтова монастыря – СПб., 1911. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.booksite.ru/fulltext/geo/rgi/evs/kyf/resks/>
42. Гецелев, Е. Драматургия крупных инструментальных форм во второй половине XX века /Е. Гецелев // Проблемы музыкальной драматургии XX века : сб. науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., – 1998. – Вып. 69. С. 5-48.
43. Голубева, Е.Б. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Евгения Борисовна Голубева. – М., 2009. – 26 с.
44. Григорьева, Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. В. Григорьева. – М : Советский композитор, 1985. – 208 с.
45. Грум-Гржимайло, Т. «Лондонская симфония» Ефрема Подгайца / Т. Грум-Гржимайло // Мелодия / классика. – 2006. – № 3. – С. 27-30.

46. Губайдулина, С. Аннотация «Под знаком Скорпиона» (вариации на шесть гексахордов для баяна и большого симфонического оркестра) (2003). [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00409200.htm>
47. Губайдулина, С. «Дано» и «задано» : Интервью О. Бугровой / С. Губайдулина // Муз. академия. – 1994. – № 3. – С. 1-7.
48. Губайдулина, С. Есть музыка над нами... : Интервью Д. Каданцева /С. Губайдулина // Огонек. – 1989. – № 9. С. 25.
49. Губайдулина, С. «Ноты существуют, чтобы они звучали...» : Интервью А. Варгафтика /С. Губайдулина // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 11. – С. 16-18.
50. Губайдулина, С. О музыке, о себе : Интервью Д. Смирнова / С. Губайдулина. // Муз. академия. – 2001. – № 4. – С. 10-12.
51. Губайдулина, С. Об учителях, коллегах и самой себе : Интервью В. Юзефовича /С. Губайдулина. // Муз. академия. – 1994. – № 3. – С. 8-9.
52. Губайдулина, С. «Они ненавидели меня до того, как слышали мою музыку» : Интервью А. Цибульской /С. Губайдулина // Муз. академия. – 2004. – № 1. – С. 39-41.
53. Гуляницкая, Н.С. Русская музыка : становление тональной системы XI-XII вв. / Н. С. Гуляницкая. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 232 с.
54. Давыдов, Н.А. Методика переложения инструментальных произведений для баяна / Н. А. Давыдов. – М. : Музыка, 1982. – 216 с.
55. Давыдов, Н.А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста / Н. А. Давыдов. – Киев : Волинска обласна друкарня, 2006. – 308 с.
56. Дельсон, В. Святослав Рихтер [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Delson/14php>.
57. Демешко, Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко,

- А. Шнитке, С. Губайдулиной) / Г. Демешко // Советская музыка 70-80-х годов. Эстетика, теория, практика. – Л., 1989. – С. 32-51.
58. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 208 с.
59. Дьячкова, Л.С. Гармония в музыке XX века : Учебное пособие / Л. С. Дьячкова – М., 2003. – 296 с.
60. Дьячкова, Л.С. Парадигма как научный метод познания / Л. С. Дьячкова // Музыкаведение к началу века : прошлое и настоящее. Материалы межд. научн. конференции. – М., 2002. – С. 24-41.
61. Дьячкова, Л.С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения / Л. С. Дьячкова // Интерпретация музыкального текста в контексте культуры. Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 129. – С. 55-72.
62. Егоров, Б.М. О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне / Б. М. Егоров // Баян и баянисты. Ред.-сост. Ю. Т. Акимов. – Вып. 5. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 57-84.
63. Егоров, Б.М. О некоторых задачах исследования процесса звукообразования на баяне / Б. М. Егоров // Технические средства в музыкальном образовании : межвузовский сборник трудов. – М., 1978. – Вып. 39. – С. 195-214.
64. Егоров, Б.М. Средства артикуляции и штрихи на баяне. / Б. М. Егоров // Вопросы профессионального воспитания баяниста : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1980. – Вып. 48. – С. 86-112.
65. Екимовский, В. Оливье Мессиа́н : Жизнь и творчество / В. Екимовский. – М. : Сов. композитор, 1987. – 322 с.
66. Ефимова, Б. Играет Фридрих Липс / Б. Ефимова / Муз. жизнь. – 1973. – № 8. – С.4.
67. Еще один взгляд на баян. Интервью композитора Сергея Беринского / С. С. Беринский // Информационный бюллетень «Народник». – 1997. – № 3. С. 18-20.

68. Жабинский, К.А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры : Избранные статьи / К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. – Ростов-на-Дону: МП «Книга», 2001. – 232 с.
69. Завьялов, В.Р. Баян и вопросы педагогики / В. Р. Завьялов. – М.: Музыка, 1971. – 56 с.
70. Завьялов, В.Р. Баянное искусство / В. Р. Завьялов. – Воронеж: Изд-во Воронеж, 1995. – 126 с.
71. Завьялов, В.Р. Пути формирования баянного исполнительства и педагогики в условиях влияния развитых инструментальных культур : Дис. канд. искусствоведения / В. Р. Завьялов. – М., 1978. – 167 с.
72. Задерацкий, В.В. Сонористическое претворение принципа остинантности в творчестве Оливье Мессиаана / В. В. Задерацкий // Проблемы музыкальной науки. – М. : Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 283-317.
73. Затонский, Д.В. Художественные ориентиры XX века / Д. В. Затонский. – М. : Сов. Писатель, 1988. – 416 с.
74. Золотарев, Вл. Экспромты и стихи. /Вл. Золотарев // Информационный бюллетень «Народник» – 1998. – № 1. – С. 17-20.
75. Имханицкий, М.И. Артикуляция и штрихи в интонировании на баяне (по прочтении книги И. А. Браудо» Артикуляция) // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. трудов. РАМ им. Гнесиных. – М., 2010. – Вып. 178. С. 78-191.
76. Имханицкий, М.И. История баянного и аккордеонного искусства : учебное пособие / М.И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 506 с.
77. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах : уч. пособие для муз. вузов и уч-щ /М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
78. Имханицкий, М.И. Музыка Владислава Золотарева / М. И. Имханицкий // Муз. жизнь. – 1976. – № 17. С. 17.

79. Имханицкий, М.И. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона : Учебное пособие для муз. вузов и уч-щ. / М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2004. – 376 с.
80. Имханицкий, М.И. Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. И. Имханицкий. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
81. Имханицкий, М.И. О сущности русских народных инструментов и закономерности их эволюции /М. И. Имханицкий // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах : труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987. – Вып. 95. – С. 6-40.
82. Имханицкий, М.И. Фридрих Липс / М. И. Имханицкий // Портреты баянистов : Сборник статей. Сост. М. И. Имханицкий, А. Н. Якупов. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2000. – С. 221-253.
83. Имханицкий, М.И., Мищенко А. В. Дуэт баянистов : вопросы теории и практики. Учебно-методическое пособие / М. И. Имханицкий, А. В. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2001. – Вып. 1. – 77 с.
84. Имханицкий, М.И., Мищенко А. В. Дуэт баянистов : вопросы теории и практики.– М. : РАМ им. Гнесиных, 2002. – Вып. 2. – 87 с.
85. Имханицкий, М.И., Мищенко А. В. Дуэт баянистов : вопросы теории и практики / М. И. Имханицкий, А. В. Мищенко. – М. : РАМ им. Гнесиных. – Вып. 3. – 82 с.
86. История современной отечественной музыки. (1960-1990) / Е. Б. Долинская, Л. Д. Никитина, А. А. Баева, Е. Н. Куриленко, И. В. Степанова, С. И. Савенко, Н. В. и Н. В. Парфентьевы, А. М. Цукер, А. И. Демченко, Ю. Н. Холопов. – М. : Изд-во : Московская консерватория Музыка, 2011. – Вып. 3. – 656 с.
87. Казаков, Ю. Настоящее и будущее народных инструментов / Ю. Казаков // Сов. музыка. – 1973. – № 2. С. 90-94.
88. Керн, Г. Лабиринты мира. Пер. с англ. А. Рудаковой, Л. Шведовой / Г. Керн – СПб : Азбука-классика, 2007. – 432 с.

89. Колобков, С., Казаков, Ю., Липс, Ф. Не умолкнет звук баяна / С. Колобков, Ю. Казаков, Ф. Липс // Сов. культура. – 1981. – 7 апреля.
90. Композиторы Российской Федерации. Сборник статей / Составитель В. Казенин. – М. : Сов. композитор, 1987. – Вып. 4. – 238 с.
91. Кон, Ю. Вопросы анализа современной музыки : Статьи и исследования / Ю. Кон. – Л. : Сов. композитор, 1982. – 152 с.
92. Кондратковская, Н. Играет Фридрих Липс / Н. Кондратковская // «Магнитогорский рабочий». – 1974 – 12 мая.
93. Краткая энциклопедия символов. PETER GREIF`S SYMBOLARIUM. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.symbolarium.ru/index.php/
94. Кривицкая, Е.Д. Мессиан и орган / Е. Д. Кривицкая // Буклет к 100-летию со дня рождения О. Мессиана : сб. ст. междунар. науч. конф., сост. Л. С. Аваев. – М. : Изд-во МГК, 2008. – С. 31 - 35.
95. Куницкая, Р.И. Французские композиторы XX века / Р. И. Куницкая. – М. : Сов. композитор, 1990. – 213 с.
96. Лаул, Р. Мотив и музыкальное формообразование / Р. Лаул. – Л. : Музыка, 1987. – 78 с.
97. Левая, Т.Н. Постигая секреты творчества / Т. Н. Левая // Муз. академия. – 1998. – № 1. – С. 140-141.
98. Левая, Т.Н. Путь Сергея Беринского /Т. Н. Левая // Музыка России от средних веков до современности. Сб. статей. – Вып. 1. – М. : Композитор, 2004. – С. 241-255.
99. Левая, Т.Н. Служение вневременным ценностям /Т. Н. Левая // Муз. академия. – 1999. – № 3. – С. 62-68.
100. Липс, Ф.Р. Азиатские ветры /Ф. Р. Липс // Народник. – 2002. – № 3.С. 16.
101. Липс, Ф.Р. Бенефис баяна / Ф. Р. Липс // Сов. музыка. – 1991. – № 5. – С. 91-92.
102. Липс, Ф.Р. Vivat, Валентина! / Ф. Р. Липс // Народник. – 2007. – № 4. – С. 27.

103. Липс, Ф.Р. Главное – в наш жанр пришли крупные композиторы / Ф. Р. Липс // Муз. академия. – 2000. – № 3. – С. 81-84.
104. Липс, Ф.Р. Дни гармонии /Ф. Р. Липс // Музыкальная жизнь. – 1983. – № 5. – С.21.
105. Липс, Ф.Р. Еще не вечер /Ф. Р. Липс // Народник. – 1997. – № 1. – С. 31-32.
106. Липс, Ф.Р. Журналу «Народник» – всероссийскую благодарность! /Ф. Р. Липс // Народник. – 2002. – № 4. – С. 15-16.
107. Липс, Ф.Р. Звук и звукоизвлечение на баяне /Ф. Р. Липс // Музыкальная педагогика и исполнительство на русских народных инструментах. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – Вып. 74. – С. 23-55.
108. Липс, Ф.Р. И опять Клингенталь /Ф. Р. Липс // Народник. – 2002. – № 2.
109. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне / Ф. Р. Липс. – М., 1985. – С. 3-4.
110. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне. Изд. 2-е, дополн. / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 1998.– 145 с.
111. Липс, Ф.Р. Искусство игры на баяне. Изд. 3-е. / Ф. Р. Липс. – М. : 2004. – 145 с.
112. Липс, Ф.Р. История одного сочинения. (Э. Денисов) / Ф. Р. Липс // Муз. академия. – 2003. – № 2. – С. 126-129.
113. Липс, Ф.Р. «...Источник моего вдохновения – это желание... желание сделать что-то на этой земле...» : Интервью А. Гатауллина / Ф. Р. Липс // Аккорд. – 2013. С. 44-47.
114. Липс, Ф.Р. К вопросу об исполнении современной музыки для баяна / Ф. Р. Липс // Вопросы профессионального воспитания баяниста : труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1980. – Вып. 48. – С. 52-73.
115. Липс, Ф.Р. Кажется, это было вчера... / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2008. – 336 с.
116. Липс, Ф.Р. Какая песня без баяна / Ф. Р. Липс // Сов. музыка. – 1988. – № 9. – С. 53-55.

117. Липс, Ф.Р. Новые тенденции в отечественной музыке для баяна на рубеже XX-XXI веков / Ф. Р. Липс // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства : сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – М., 2010. – Вып. 178. – С. 7-35.
118. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции / Ф. Р. Липс. – Курган : МирНот, 1999. – 96 с.
119. Липс, Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции : Теория и практика Изд. перераб. и дополн. / Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2007. – 136 с.
120. Липс, Ф.Р. Поговорим о баяне/ Ф. Р. Липс // Муз. жизнь. – 1976. – № 13. – С. 20-21.
121. Липс, Ф.Р. Последнее сочинение Эдисона Денисова ("От сумрака к свету" для баяна) / Ф. Р. Липс // Альфреду Шнитке посвящается. – М., 2006. – Вып. 5. с. 314-324.
122. Липс, Ф.Р. Русское народно-инструментальное искусство на рубеже веков / Ф. Р. Липс // Народник. – 1998. – № 2. С. 12-14.
123. Липс, Ф.Р. С благодарностью за подарок и за посвящение : [о композиторе Александре Николаевиче Холминове]/ Ф. Р. Липс // Музыкальная академия. – 2005. – № 3. С. 24-25.
124. Липс, Ф.Р. Слушая баянистов / Ф. Р. Липс // Музыкальная жизнь. – 1985. – № 8. – С. 17.
125. Липс, Ф.Р. Художнику надо жить долго... / Ф. Р. Липс // Муз. академия. – 2007. – № 2. – С. 50-53.
126. Лосев, А.Ф. Знак. Символ. Миф / А. Ф. Лосев. – М. : МГУ :, 1982. – 480 с.
127. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1991. – 527 с.
128. Лотман, Ю.М. Симиосфера : Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки / –Ю. М. Лотман. – СПб : Искусство, 2000. – 703 с.

129. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьева./ Ю. М. Лотман. – СПб. : Академический проект, 2002. – 543 с.
130. Мазель, Л.А. О природе и средствах музыки / Л. А. Мазель. – М. : Музыка, 1983. – 72 с.
131. Малкуш, А.С. Претворение национальных особенностей в стиле Владислава Золотарева (на примере сочинений для баяна) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Анна Сергеевна Малкуш. – Новосибирск, 2013. – 32 с.
132. Мартынов, В.И. Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 296 с.
133. Мелик-Пашаева, К.Л. Творчество Мессиана / К. Л. Мелик-Пашаева. – М., 1987. – 301 с.
134. Мессиан, О. Техника моего музыкального языка. Пер. с нем. и коммент. М. Чебуркиной. Науч. редакция Ю. Холопова. / О. Мессиан. – М. : Греко-Латинский кабинет, 1995. – 124 с.
135. Мирек, А.М. Из истории аккордеона и баяна. Возникновение, производство, усовершенствование и распространение гармоники / А. М. Мирек. – М. : Музыка, 1967. – 196 с.
136. Миронова, У.А. Авторский стиль и стилистика в произведениях С. А. Губайдулиной для баяна / У. А. Миронова // Музыкаведение. – 2008. – № 9. – С. 46-55.
137. Миронова, У.А. Произведения Софии Губайдулиной для баяна : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ульяна Александровна Миронова. – М., 2008. – 24 с.
138. Миронова, У.А. С. Губайдулина : Соната для баяна «Et expecto» / У. А. Миронова // Из наследия отечественных композиторов XX века. – М., 2005. – Вып.3. – С. 37-48
139. Митченко, Э. П. Баяну репертуар! / Э. П. Митченко // Сов. музыка. – 1972. – № 4. С.78-81.

140. Мотов, В.Н. О некоторых приемах звукоизвлечения на баяне / В. Н. Мотов // Вопросы профессионального воспитания баяниста : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1980. – Вып. 48. – С. 113-130.
141. Музыкальный Клуб Сергея Беринского [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://berinsky-club.sdelan.ru/>
142. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. – М. : Практика, 2001. – 1095 с.
143. Музыкальный язык в контексте культуры. Сб. трудов. РАМ им. Гнесиных. – М., 1989. – Вып. 106. – 144 с.
144. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
145. Найко, С.Ф. «Преодолевая дистанцию...» / С. Ф. Найко // Народник. – 2008. – № 3 (63). С.45-46.
146. Новожилов, В.В. Претворение русского инструментального фольклора в современной музыке для баяна (конец 1950-х – 1980-е годы) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Владимир Викторович Новожилов. – М., 1996. – 24 с.
147. Паньков, О.С. О работе баяниста над ритмом /О. С. Паньков. – М., 1986. – 64 с.
148. Парфенова, И. Сквозь тернии к нотам : Интервью С. Губайдулиной / И. Парфенова // Литературная газета. – 2002. – № 22 (5879).
149. Платонова, С.М. Новые тенденции в современной советской музыке для баяна : 1960-е - I-я половина 1980-х : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Светлана Михайловна Платонова. – М., 1988.
150. Портреты баянистов : Сборник статей / Сост. М. И. Имханицкий. – М., 2000.
151. Поспелов, П. Фигуры времени : София Губайдулина – Арво Пярт – Валентин Сильвестров. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://musiccritics.ru/?readfull=3160>

152. Пространство Э. Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929-1996) : мат. науч. конф. – М. : Московская консерватория Редакционно-издательский отдел., 1999. Вып. 23. – 125 с.
153. Раабен, Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов /Л. Раабен. – СПб, 1998. – 351 с.
154. Раабен, Л. Советский инструментальный концерт. Кн.1. / Л. Раабен. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1967. – 308 с.
155. Рапацкая, Л. Сергей Беринский / Л. Рапацкая // Композиторы Москвы : сб. статей. – М., 1994. – Вып. 4. – С. 44-64.
156. Рикёр, П. Конфликт интерпретаций (Очерки о герменевтике) / Пер. с фр. / П. Рикёр. – М., 1995. 415 с.
157. Ройзман, Л.И. Орган в истории русской музыкальной культуры : в 2 т. – 2-е изд., перераб., доп. и расш. / Л. И. Ройзман. – Казань : Казанская консерватория, 2001. – Т. 1. – 244 с.
158. Ромашук, И. Портрет в стиле Es B / И. Ромашук // Муз. академия. – 2007 – № 2.
159. Савенко, С. Заметки о поэтике современной музыки / Савенко С. // Современное искусство музыкальной композиции : сб. научн. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып.79. – С.80-92.
160. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М. : Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 1999. – 487 с.
161. Свиридова, А. Гармония баяна и симфонического оркестра / А. Свиридова // Народник. – 2004. – №3. – С. 6.
162. Северина, И. Жизнь в творчестве / И. Северина // Музыкальная академия. – 2007. – № 2.
163. Семира, Веташ В. Астрология творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.astrolingua.spb.ru/KNIGI/isk_kult.htm
164. Серебрякова, Л. Тема Апокалипсиса в русской музыке XX века / Л. Серебрякова // Библейские образы в музыке. – СПб., 2004. – С. 152-165.

165. Современный баян : Беседа с профессором РАМ им. Гнесиных, народным артистом РФ Фридрихом Липсом. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://key-tools.ru/foto/bayan/istrument1.html>
166. Соколов, А. Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества. Исследование 2-е изд. – М. : Композитор, 2007. – 268 с.
167. Стороженко, А. Мастер-класс Фридриха Липса. (Педагогическая импровизация в Самаре) // Сб. «Урала немецкий характер» Том II. – Челябинск, 2013. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.rusdeutsch-panorama.ru/multimedia/files/2329/file_2329.pdf
168. Сурков, А., Плетнев, В. Переложение музыкальных произведений для готово-выборного баяна. – М. : Музыка, 1977. – 152 с.
169. Теория современной композиции : Учебное пособие / Отв. ред. В. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
170. Фридрих Липс – баянист, покоривший мир, – помнит родной Еманжелинск : Интервью Т. Марьиной [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://mediazavod.ru/articles/28606>
171. Холопов, Ю. Гармония. Теоретический курс / Ю. Холопов. – СПб. : Лань, 2003. – 544 с.
172. Холопов, Ю. Двенадцатитоновость у конца века : музыка Эдисона Денисова / Ю. Холопов // Музыка Эдисона Денисова : материалы науч. конф. (Москва, 14 окт. 1994 г.). Ред.-сост. В. Ценова. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1995. – С. 76-95.
173. Холопов, Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана / Ю. Холопов // Музыка и современность. – М., 1971. – Вып. 7. – С. 247-293.
174. Холопов, Ю., Ценова В. Эдисон Денисов / Ю. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 312 с.
175. Холопова, В. Время и вневремя. О творческом процессе Софии Губайдулиной / В. Холопова // Процессы музыкального творчества. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1999. – Вып. 3. – С. 99-113.

176. Холопова, В. Губайдулина София Асгатовна / В. Холопова // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 140-141.
177. Холопова, В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова – М. : Советский композитор, 1990. – 351 с.
178. Холопова, В. Концепция творчества Софии Губайдулиной / В. Холопова // Муз. академия. – 2001. – № 4. – С. 12-19.
179. Холопова, В. Музыкант-новатор. Концерт Фридриха Липса / В. Холопова // Народник. – 2001. – №1. С. 15-16.
180. Холопова, В. Николай Бердяев и София Губайдулина : в той же части Вселенной / В. Холопова // Сов. Музыка. – 1991. – № 10. – С. 11-15.
181. Холопова, В. Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдулиной / В. Холопова // Музыка XX века. Московский форум. МГК им. П. И. Чайковского : сб. трудов. – М., 1999. – Вып. 25. – С. 153-160.
182. Холопова, В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Холопова. – М. : Прест, 2002. – 32 с.
183. Холопова, В. София Губадулина 1990-х : сплетение духовных нитей / В. Холопова // Музыка России : от средних веков до современности : сборник статей. – М., 2004. – Вып. 1. – С. 300-325.
184. Холопова, В. София Губайдулина. Монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. Второе дополненное издание. / В. Холопова. – М. : Композитор, 2008. – 400 с.
185. Холопова, В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. – М. : Композитор, 2001. – 56 с.
186. Холопова, В. София Губайдулина (Сакральная символика в жанрах инструментального творчества) / В. Холопова // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб. : Композитор, 2005. – С. 410-428.
187. Холопова, В. Феномен Софии Губайдулиной / В. Холопова // Свободная мысль. – 2006. – № 3. – С.139-148.

188. Цареградская, Т.В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана / Т. В. Цареградская. – М. : Классика – XXI, 2002. – 374 с.
189. Ценова, В.О творчестве молодых композиторов 80-х годов. К проблеме языка / В. Ценова // Муз. язык в контексте культуры : сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989. – Вып. 106. – С. 132-142.
190. Ценова, В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной / В. Ценова. – М. : Московская гос. Консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. – 200 с.
191. Час души Софии Губайдулиной : Интервью А. Устинова / Устинова А. // Муз. обозрение. – 1994. – № 3.
192. Чинаев, В.П. Фактура «Картинок с выставки» Мусоргского : два принципа исполнительского толкования / В. П. Чинаев // Музыкальная фактура : сб. трудов РАМ им. Гнесиных. – М., 2001. – Вып. 146. – С. 59-67.
193. Чиняков, А. Преодоление технических трудностей на баяне / А. Чиняков. - М. : Музыка, – 1982. – 56 с.
194. Чухров, К. Интродукция / К. Чухров // Адорно Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. Б. Скуратова. – М. : Логос, 2001. – С. 7-36.
195. Шнитке, А.Г. Беседы, выступления, статьи / А. Г. Шнитке. – М., 1994.[Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://lib.web-malina.com/getbook.php?bid=5525&page=1>
196. Шнитке, А., Губайдулина С., Денисов Э. Партия на три голоса : Интервью Д. Каданцева / Д. Каданцев // Комсомольская правда. – 1990. – 16 февр.
197. Шубников, В., Копцык, М. Симметрия в науке и искусстве В. Шубников, М. Копцык. – М. : Наука, 1972. – 312 с.
198. Шульгин, Д.И. Признание Эдисона Денисова / Д. И. Шульгин – М. : Композитор, 1996. – 465 с.
199. Эволюционные процессы музыкального мышления : Сб. статей. – Л. : ЛГИТМиК, 1986. – 158 с.,
200. Юдина, М. «Картинки с выставки» Модеста Петровича Мусоргского / М. Юдина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://judina.ru/>

201. Юсфин, А. Фольклор и композиторское творчество / Юсфин А. // Сов. музыка. – 1967. – № 8. - С. 25-27.
202. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева и др. – М., 2002.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

Интервью с Ф. Р. Липсом

(специально для данного исследования), М., март, 2013

Фридрих Робертович, Вы имели счастье творческого общения с Альфредом Шнитке и Эдисоном Денисовым. Что больше всего запало в душу, осталось в памяти?

– По приглашению Золотарёва я был у Денисова дома, играл ему Третью сонату, он слушал, давал очень цепкие пожелания композитору. Он сразу же сказал, что напишет что-то для меня. И многие годы не получалось, потом он написал произведение «Пароход плывёт мимо пристани», и мы играли его с Марком Пекарским.

Сочинение для баяна «От сумрака к свету»... Мне запомнился абсолютно каллиграфический почерк, абсолютная выверенность структуры нотного материала. Запомнилось очень уважительное отношение Денисова ко мне, когда мы общались. К великому сожалению, после аварии он уехал лечиться во Францию, и мы стали меньше контактировать...

Альфред Шнитке... Он приходил в институт Гнесиных послушать меня, а я ему опять же играл Третью сонату. Это было в середине 70-х. Мы сидели в каком-то подвале... Выяснилось, что наши предки из одного города – Энгельса Саратовской области! У него там родители жили... в Республике «Немцев Поволжья».

Дружба и общение с Софией Асгатовной Губайдулиной вылилась в целый ряд знаменитых сочинений для баяна, некоторые из которых созданы композитором по вашей инициативе. Общаетесь ли вы сейчас?

– С Софией Асгатовной мы познакомились в 75-ом году, когда я играл Третью сонату Золотарёва в Союзе Композиторов на предмет его вступления в Союз. Члены Союза с восторгом приняли эту музыку. Для них соната Золотарёва стала открытием, и баян стал ОТКРЫТИЕМ на таком уровне. Губайдулина сразу заинтересовалась инструментом, потому пришла в институт Гнесиных ко мне в класс. Я ей показал какие-то приёмы игры мехом, показал все возможности баяна. В 78-м году появилась пьеса «De profundis» (она, там впервые использовала нетемперированное глиссандо по моей просьбе); в 82-м – «Семь слов Христа» для баяна, виолончели и камерного оркестра, в 86-м – Соната «Et exspecto», в 2003 – «Под знаком Скорпиона» – Вариации на шесть гексахордов для баяна и симфонического оркестра и так далее...

Несмотря на то, что она в 91-м уехала в Германию, на протяжении многих лет у нас с ней – интересное творческое общение: иногда по телефону созваниваемся, иногда встречаемся на фестивалях...

Вы исполняете много музыки, написанной композиторами, которых знали лично. В таких случаях, вам, наверное, гораздо проще доносить то, что хотел сказать автор... Что становится отправной точкой, когда вы играете музыку прошлых веков, музыку гениев?

– Опираюсь, прежде всего, на стиль композитора. Раньше до появления оригинальной музыки (когда её было мало), я играл много органной музыки, клавишинной. Мне нравится стиль эпохи барокко. Потом я открыл для себя Оливье Мессиаана, это была совершенно новая страница. Никто и никогда не играл Мессиаана на баяне! Когда я сыграл «Бог среди нас» это был тоже поворотный момент в баянном исполнительстве...

Случалось ли в вашей творческой судьбе, когда музыка какого-либо композитора для вас открывалась совершенно неожиданно?

– Открытий много было... Вот, например, Михаил Броннер, он оказывается слышал меня, будучи ещё студентом Мерзляковского училища, когда я играл Тихону Николаевичу Хренникову в классе Партиту Золотарёва. Спустя много лет, Броннер написал нам «Сад снов», а потом – «Страсти по Иуде». Настоящим открытием стал для меня Ефрем Подгайц. Мы с ним познакомились после моего концерта, впоследствии он также принёс мне свою музыку. Весьма отдалённо я представлял себе творчество Сергея Беринского, и вдруг он тоже стал сочинять музыку для баяна, и не просто для баяна – для меня...

В своей книге «Кажется, это было вчера», вы рассказали о многих музыкантах, с которыми вам довелось не только общаться, но и плодотворно сотрудничать. Не накопился ли у вас материал на новую книгу?

– На новую – нет, а на расширение – да. Надо эту книгу переиздать, потому что время идёт... Там есть у меня такой раздел «Гастрольные штучки», написано с юмором. Вот сейчас в марте выйдет журнал «Народник», там ровно столько же будет гастрольных штучек, материал подкапливается...

Следует предположить, что любое премьерное исполнение нового сочинения для баяна – незабываемое событие в вашей жизни. Но какую премьеру вы назвали бы самой яркой, самой запоминающейся, самой дорогой сердцу?

– Мной сыграно (как бы не ошибиться!) семьдесят восемь премьер. Здесь и сольные произведения, и ансамблевые, и с оркестром... Когда спрашивают, вот у вас одиннадцать детей, а какой самый любимый? Конечно, вряд ли можно однозначно ответить на такой вопрос. Но сердце всё равно может быть к кому-то ближе, к кому-то дальше, один хулиган, другой – гений...

Что же касается моих премьер, я бы выделил Третью сонату Владислава Золотарёва. Она, наверное, всё-таки самая памятная для меня и самая дорогая. Я бы назвал «De profundis» Губайдулиной – это совершенно новая веха в баянном репертуаре. Я бы выделил «Липс-концерт» Ефрема Подгайца. Недавно вышел мой компакт-диск с этим сочинением. Послушав его, Подгайц позвонил мне и сказал, что это лучшее, наверное, его произведение... Музыковед Татьяна Грум-Гржимайло совершенно восторженно написала об этом концерте в книге «Слава и Галина». Когда я сыграл премьеру в Союзе Композиторов на «Московской осени», она подошла к Подгайцу и сказала, что хотела бы, чтобы эта музыка прозвучала у неё на панихиде, такая она прекрасная. Музыка действительно замечательная! И это правда!

Ваше самое сильное впечатление от сотворчества на сцене.

– В памяти сразу же возникает фигура Геннадия Николаевича Рождественского, совершенно мощный музыкант, потрясающий дирижёр, интеллигент и эрудит. Я в последние годы много играю с оркестрами, по точности жестов с ним вряд ли может кто-то сравниться! Владимир Понькин, его ученик – у него тоже очень понятный дирижёрский жест.

Среди исполнителей, хочу назвать Владимира Тонха. Мы с ним очень много играем, практически всю жизнь. Немало премьер исполнили, и много музыки записали. Он был первым из академических музыкантов, с которым я стал играть. Губайдулина посвятила нам произведение «Семь слов»...

Я играл со многими выдающимися музыкантами, например, с Гидоном Кремером. С ним было всегда незабываемо! Когда репетируешь, хочется играть лучше, а когда на сцене, то хочется играть ещё лучше. Много зависит от личности, от её магнетизма что ли... По игре это всегда чувствуется, например, у невероятно одарённого виолончелиста Йо Йо Ма, да и у других замечательных музыкантов. Мне довелось музицировать с оркестром Владимира Спивакова, с оркестром Юрия Башмета «Солисты Москвы», с

оркестрами Александра Рудина и Валерия Гергиева... Это всегда было очень интересно. Сейчас у меня ансамбль, в составе которого Кирилл Родин, Владислав Иголинский и мой сын Святослав. Все музыканты – очень яркие...

В этом году Международный фестиваль «Баян и баянисты» отмечает своё 25-летие. Вы стояли у его истоков. Что послужило главным импульсом к его созданию? Какие задачи ставились двадцать пять лет назад и что становится приоритетным на сегодняшний день?

– Где-то в году 87-88-м мне позвонили из Московского Музыкального Общества – старейшей музыкально-просветительской организации, являющейся инициатором и организатором многих культурных мероприятий международного, федерального и городского уровней, проводимых в Москве – и предложили возглавить Комиссию по народным инструментам. К тому времени уже была создана Комиссия по народным инструментам Всесоюзного Музыкального Общества, которую возглавлял Юрий Иванович Казаков. А я собрал музыкантов Москвы: тут была вся наша кафедра и, конечно же, самые известные исполнители. Мы стали думать, что можно организовать здесь, в Москве... Я предложил сделать сразу два больших праздника: один баянный, другой – струнных народных инструментов. И уже в 1989 году, в декабре, состоялся наш Первый фестиваль «Баян и баянисты». Струнникам мы отдали весеннее время.

Фестиваль «Баян и баянисты» не сразу сформировался в том виде, в каком он существует сейчас, но, тем не менее, уже в первые годы форма его проведения была следующая: открытие Фестиваля, его первый концерт, – это всегда открытие новых талантов. Как правило, выступают молодые музыканты, лауреаты данного года. Закрытие Фестиваля больше рассчитано на широкую публику: это эстрада, джаз, французский мюзет... Что касается трёх концертов, которые проходят внутри форума, то тут у нас должна звучать музыка самого широкого диапазона: классика и современная академическая, камерная ансамблевая и оркестровая музыка. Баян, как

солирующий инструмент, представлен в составе с народным оркестром, и с камерным, и с симфоническим. На нашем Фестивале вы можете познакомиться практически со всеми жанрами баянного репертуара...

Ваш Фестиваль родился на свет в очень непростое время – конец восьмидесятых – это было начало «перестройки». Откуда брались средства для его проведения?

– С самого начала у нас абсолютно не было никаких средств, поэтому мы на свои же концерты сами покупали билеты, и на эти же средства проводили их. Но, буквально, уже в первые годы, у нас появились друзья, наши благотворители: это Альфред Карлович Гинзбург – тогда директор экспериментальной фабрики музыкальных инструментов; Сергей Леонидович Сперанский – президент, генеральный директор акционерного общества «Салон музыкальных инструментов «Аккорд». На протяжении всех этих лет они по мере возможностей всегда помогали проводить нам это мероприятие. Появились и другие спонсоры – баянные фабрики, такие как «Баян-Юпитер», Воронежская фабрика «АККО», «Тульская гармонь». Иногда нам помогают итальянские фабрики музыкальных инструментов. В общем, постепенно, если можно так выразиться, мы «вырулили» на очень неплохой уровень.

Как вы считаете, от помощи спонсоров как-то зависит уровень фестиваля?

– Уровень фестиваля, прежде всего, зависит от того, что звучит на сцене! И ещё могу сказать, что в 93-м году мы решили (это было моё предложение) как-то выделять, по-особому награждать ведущих музыкантов, сделать своего рода «баянный Оскар» – приз «Серебряный диск». Каждый год ведущие музыканты, как России, так и зарубежья, получают у нас на Фестивале по несколько таких призов. Надо сказать, что эта награда котируется. Многие известные музыканты указывают в своих биографиях,

что они являются Кавалерами «Серебряного диска» Фестиваля «Баян и баянисты».

Вы – главный генератор идей этого форума. Бывает ли, что не всё задуманное воплощается в жизнь?

– Как и вообще в жизни, у нас иногда что-то срывается, кто-то подводит, но такое случается редко. Могу со всей ответственностью сказать, что наш Фестиваль достиг такого авторитета, который пробуждает у исполнителей большую ответственность. К нам стремятся приехать! Хотя бывали случаи, когда в силу каких-то обстоятельств, исполнитель не мог принять участие, и об этом становилось известно в самый последний момент... Мы с достоинством выходили из положения, быстро что-то меняли, так что тут проблем нет.

Чем обусловлено разнообразие программы Фестиваля? Классика и джаз, «лёгкая музыка» и авангард – что пользуется большей популярностью у публики? Чем больше всего интересуется современный слушатель?

– С одной стороны, на эту тему говорить легко, потому что, конечно же, большей популярностью пользуется «цирк»; все лёгкие жанры пользуются большим спросом, и это – естественно. С другой стороны, не хочется говорить, о том, что для того чтобы «ребёнок съел кашу, ему дают потом конфетку...» Мы стараемся приучать публику к тому, чтобы они слушали все направления современной музыки. Увлечь слушателя серьёзной музыкой, в этом, пожалуй, наша главная задача.

Вы – в постоянном круговороте международной и российской конкурсной жизни. Что можете сказать о положении дел в этой области музыкального искусства? Ведь сейчас существует мнение, что появление такого большого количества конкурсов разного уровня и масштаба уничижает престиж участия в них.

– По поводу количества – пусть будут, почему бы нет?.. Все конкурсы разные: есть более престижные, есть менее значимые. У пианистов, например, Конкурс Чайковского – это «король» всех пианистических конкурсов, также, как и у скрипачей, конкурс в Бельгии. На крупных конкурсах должны быть высокие премии, жюри должно быть мощным, тогда авторитет такого конкурса будет весьма значимым. Ещё неплохо было бы часть конкурсных мероприятий трансформировать в широкое фестивальное движение по стране, которое стало бы хоть как-то компенсировать отсутствие гастрольной деятельности, повсеместно развитой раньше. Сейчас почти нет баянистов, играющих сольные концерты по городам. А раньше это было абсолютно нормальным явлением. Поэтому, мне кажется, что если есть средства – хорошо бы проводить такие фестивали, праздники по городам, приглашать не только молодых но и известных музыкантов... Тогда такое количество конкурсов компенсировалось бы тем, что появилась бы возможность играть концерты, а не только участвовать в соревнованиях...

Что думаете о детских конкурсах? Можно ли на них выявить настоящих музыкантов?

– Я думаю, что нужны самые разные по масштабу и значимости состязания, тем более, что они призваны стимулировать огромное количество молодых, а также совсем юных музыкантов, – то, чего раньше вообще не было. Например, когда я начинал, у нас были только взрослые конкурсы. А теперь, Конкурс, названный моим именем (Кубок Фридриха Липса в Челябинске), имеет номинации: от девяти до двенадцати лет, от двенадцати до пятнадцати и так далее... Это очень здорово! Именно на таком конкурсе я открыл абсолютно талантливого самородка. Девятилетний Олжас Нурланов из Казахстана приехал в Еманжелинск Челябинской области и сразу же взял Второе место. А спустя три года (в прошлом году), мы дали ему Гран-при, потому что, когда ему исполнилось 12 лет, он уже играл на уровне студента консерватории. Так что пусть будут все конкурсы, это привлекает ребят.

Как вы относитесь к тому, что сейчас звание лауреата конкурса имеет не такое весомое значение как раньше?

– Когда Лев Оборин и Давид Ойстрах приезжали с международных конкурсов победителями, их здесь, в Советском Союзе, на руках носили; они «звучали» почти каждый день по радио. Для того времени это была настолько «штучная продукция», звание лауреата международного конкурса являлось огромным достижением, и, действительно, звучало гордо. В 69-м году, когда мы приехали из Клингенталя с победой, нас приняла сама Фурцева! С той поры я имел минимум пятьдесят сольных концертов в год по всем республикам Советского Союза... Но как-то постепенно, особенно, в 90-е гг., конкурсов действительно сильно прибавилось. И в какой-то момент, и в какой-то степени звание лауреата девальвировалось. Не хочу говорить, что играют хуже. Я бы даже сказал, что искусство талантливых ребят всегда единично: и в то время, и в настоящий момент талантов было не много! Сейчас почти не играют слабо, средний уровень вырос до очень хорошего. Но звёзды, они для того и звёзды, чтобы сиять на музыкальном небосклоне!

Когда выступаете в качестве члена жюри какого-либо конкурса, и исполнительский уровень участников очень высок, какой критерий становится для вас главным при выборе «лучшего из лучших»?

– Главный критерий выработался у меня много лет назад... Я начинаю думать: вот он сейчас играет, а будет ли мне интересно послушать его не в конкурсной обстановке, а, скажем, завтра или через полгода с сольным концертом? Интересно ли будет слушать его два отделения?... Вот главный критерий. А для этого нужна ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ.

Если интерпретация конкурсанта совершенно не совпадает с вашим представлением о трактовке конкретного произведения, как вы поступаете?

– Я думаю, что «криминальных» исполнений сейчас нет, чтобы музыкант интерпретировал так, как вообще не принято играть (т.е. не в стиле и т.п.). Что касается трактовок – трактовать можно по-разному. Если это логично, если это вытекает из стиля и убедительно, мне интересно послушать, почему нет?

Как решаете проблему «спорных моментов» в оценке участников конкурса с коллегами?

– В основном на конкурсах ставятся баллы... Как правило, в последние годы члены жюри уважительно относятся друг к другу, и заведомо (как это встречалось раньше) не завышают и не занижают оценок. Но бывают такие случаи, когда мнение какого-то члена жюри резко отличается. Это такой, скажем, неприятный момент. Необъективность присутствовать не должна в работе жюри конкурса. В последние годы это встречается не так часто.

Что самое главное для педагога и какова конечная цель учителя?

– Есть такая хорошая фраза: «Учитель, воспитай ученика, чтобы было потом у кого учиться». В конце концов, для чего существует Учитель? Чтоб передать ученику то, что ты сам умеешь. Мой педагог Сергей Михайлович Колобков говорил: «Главное – не мешать!». «Не мешать» – это хорошая мысль, но я бы всё-таки её подредактировал. Да, надо не мешать, но нужно постараться вытянуть из ученика максимум того, что заложено в нём самом! Я часто замечаю, что когда занимаюсь с учеником, я стараюсь не то что бы гипнотизировать его, а как-то эмоционально воздействовать на него. В результате, он начинает играть ярче, лучше! Я это замечал, чувствовал, но я никогда не говорю и не говорил... Мне сказали об этом во Франции. Я вёл открытые уроки на публике. Там ко мне один за другим приходили ученики. А в перерыве один преподаватель с каким-то невероятным восторгом вдруг говорит мне: «Ну как же вы так делаете, они прямо на глазах играют лучше!» Мне кажется, именно в этом заключается роль педагога – выявить максимум

заложенных способностей, вызвать интерес ученика, да и ещё много чего другого!

Можете назвать количество воспитанных вами учеников?

– Могу сказать примерно... Учеников у меня было больше ста, я думаю, около ста тридцати за всю «древнегреческую историю». Лауреатов – больше половины. А ещё есть премии. Премий, наверное, тоже где-то в районе ста тридцати...

Какие новые тенденции наиболее ярко проявляются в современном российском баянном исполнительстве?

– Играть популярную музыку – в настоящий момент это новая тенденция. Баянист, солист или дуэт, хотят влиться в шоу-бизнес. У некоторых это получается, и, скорее всего, это – хорошо. Опять же, происходит, своего рода, популяризация инструмента. Это направление сейчас вызывает повышенный спрос. Но при этом, я наблюдаю уход от академического музицирования...

В своё время, благодаря появлению Золотарёва, благодаря тому, что я показал его Сонату в Союзе композиторов, – это вызвало огромный интерес и сразу привлекло внимание композиторов к нашему инструменту. Появился целый пласт новой музыки. Крупнейшие имена стали писать музыку для баяна; это было очень мощным направлением в музыкальном искусстве...

Да, стали много писать для баяна. А если проанализировать, что было написано и кому посвящено, выясняется, что пишут, прежде всего, исполнителю! Об этом не всегда говорится, но многие понимают это. И раньше играли Шостаковичу, Щедрину, Холминову... Но они почему-то для баяна не писали. Я в таких случаях говорю, что играли не то или играли не так! А когда я сыграл Золотарёва Шнитке, а потом Денисову и Губайдулиной и другим композиторам, – вот тогда было сыграно то и было сыграно так, как надо было играть! И после этого стали писать, в первую очередь, для

исполнителя. Так, к примеру, композиторы пишут не для скрипки, а для Гидона Кремера. Это надо чётко уяснить нашим современным баянистам!

Что является для вас наиболее парадоксальным в современном исполнительском искусстве?

– Вообще в искусстве много парадоксов. Хотя должна и логика быть в чём-то... Парадокс или не парадокс, не знаю... Но вот баян. Всего несколько десятилетий назад он был, скажем так, «на завалинке» и в кругу свадебных застолий, а сейчас баян звучит с симфоническим оркестром радио BBC Лондона! Это парадокс или достижение? И то и другое. Я с этим оркестром исполнил сочинение Софии Губайдулиной «Под знаком Скорпиона».

Каково отношение у молодых концертирующих исполнителей к новейшему репертуару? Что охотнее они сейчас играют? Какова доля исполнения переложений и транскрипций?

– Этот вопрос касается конкретных имен... Если, например, взять Иосифа Пурица, то он абсолютно тяготеет к академическому музицированию, играет классику и современную музыку. Если говорить о Сергее Войтенко или Петре Дранга, они тяготеют к популярной музыке. Айдар Гайнуллин ярко проявил себя в исполнении академической музыки, в то же время он очень много играет сочинений эстрадного плана, в том числе, и со своим ансамблем.

Как вы считаете, почему баян со временем перестал пользоваться большой популярностью в народной среде, бытовой культуре?

– Это началось ещё в тот период, когда гитара стала вытеснять баян. Раньше баян был у нас главным инструментом «на улице», а с появлением Элвиса Пресли, потом «The Beatles», главным инструментом стала гитара... Ну а уж, когда начались 90-е, здесь мы просто очень многое растеряли и в области музыкальной культуры и Культуры вообще. Сейчас главное – попытаться

вернуть интерес к тем достижениям, тем завоеваниям в Культуре, которые были в прежние времена.

Как вы относитесь к джазу, к импровизации?

– Замечательно! Я очень люблю записи Оскара Питерсона, Дейва Брубeka, Арта Тейтума. Замечательный пианист Леонид Чижик (он сейчас живёт в Германии) здорово играет джаз... Есть великие аккордеонисты: Фрэнк Марокко, Арт Ван Дамм. Это высочайший класс, что и говорить.

Препятствуете ли вы распространению бездарности в искусстве? Если современный автор предлагает исполнить вам премьеру своего сочинения, а музыка, скажем так, не очень интересная, вы откажетесь? У вас были такие случаи?

– Были такие случаи. Я не играю и всё. Я не препятствую, как я могу препятствовать излиянию души человеческой? Пусть изливается, но в другом месте и с другими музыкантами.

Меняется ли у вас с течением времени «музыкальные пристрастия», вкус?

– Я бы сказал, что есть не пристрастия, а увлечения то тем, то другим. Увлечение творчеством Пьяццоллы у меня началось где-то в 70-е. Тогда я ещё выступал как солист. Затем, после смерти композитора, мы стали играть его сочинения квинтетом, иногда с группой ударных инструментов. Его музыку я просто обожаю, считаю, что она – совершенно новое слово в искусстве XX столетия. Кстати, это моё «пристрастие» сохранилось после всех увлечений современной музыкой.

В чём источник вашего вдохновения?

– Я бы сказал так, источник моего вдохновения – это желание. Желание сделать что-то интересное на этой земле. Господь Бог сделал так, что я

появился на этот свет, значит, Он хотел, чтобы я что-то привнёс в этот мир новое... Наверное, это и есть желание. И каждый пусть сам решает, для чего он появился на этот свет...

В какие моменты ваша работа может приносить разочарование?

– Разочарование иной раз бывает, когда талантливый ученик вдруг как-то теряет интерес к своему делу. Начинает себя искать в чём-то другом. Немножко разочаровываешься.

Если бы вы составляли правила жизни музыканта, как Шуман, чтобы поставили на первое место?

– Однажды Михаил Плетнёв сказал, что у музыканта, прежде всего, должна быть чистая совесть. Что это означает? Это означает, что ты сделал всё, что мог. А если уж на сцене не всё получилось – тогда не всё получилось! По крайней мере, твоя СОВЕСТЬ должна быть чиста, что ты подготовился и сделал всё как надо.

Вы – музыкант мира... В какой стране наиболее комфортно себя чувствуете?

– Мне комфортней всего в России. Я бы сказал даже так: мне очень комфортно во Франции, в Германии, в Испании! Там жить хорошо, но я живу в России, потому что здесь мои корни, мои предки, моя работа, моё творчество, моё содружество, мои друзья, которых я бы там, скорее всего, лишился, хотя там было бы, наверное, комфортнее сидеть на берегу моря!

Ваш любимый концертный зал. Где вам «вдохновеннее» играть в России или за границей?

– Трудно сказать, ведь сцена требует откровения везде. Мой любимый зал это, конечно же, Большой Зал Консерватории. Но я там мало играл, в Малом

Зале выступал больше... Зал института имени Гнесиных – родной, но не самый лучший по акустике, тут ничего не поделаешь.

Когда в жизни вам пришлось по-настоящему доказывать своё творческое credo?

– Credo переводится с латыни как «верую». Доказывать своё credo музыкантам мне, наверное, не приходилось... Мне всегда хотелось, чтобы «по-настоящему» академические исполнители не опускались на какой-то другой, более приземлённый уровень... Поэтому своё направление в искусстве я отстаиваю всю жизнь!

Всё началось с того, что я впервые сыграл на баяне Оливье Мессиаана. Тогда его музыка стала увлекать некоторых моих сверстников. Старшее поколение не было к этому готово. После «открытия» сочинений Золотарёва у меня началось общение с Софией Губайдулиной. В то время она ещё не была всемирно известным музыкантом. Вообще, хочу заметить, Губайдулина и Денисов – это что-то удивительное, особенное в композиторском составе Советского Союза. Помню как впервые играл «De profundis» у нас в зале. Мои студенты (да и сам я тогда был ещё молодой) были в восторге, а наши мэтры воспринимали всё это как-то очень скептически...

Почему мне надо было отстаивать своё творческое credo именно в исполнительстве? Потому что всю жизнь я играл абсолютно разные произведения (это можно отследить даже по записанным мною компакт-дискам). Это русская музыка и обработки народных песен, французские песни и органная музыка, а также испанская программа. В то время меня так и называли Липс-авангардист. Почему авангардист?! Ведь все баянисты в сумме не сыграли столько переложений классики, сколько сыграно мною. Но почему-то у всех «застряло», что я играл Губайдулину, Золотарёва... И эта «необъективность» всю жизнь заставляла меня отстаивать своё исполнительское credo музыканта.

Когда я стал играть ансамблевую музыку, выступать с оркестрами, это было очень логично и естественно. Инструмент, вырастающий из своего «зачаточного состояния», вливался в музыкальную культуру, соединялся с другими солистами в ансамбле, баян стал звучать в составе камерного и симфонического оркестров. Мной был уже сыгран не один десяток концертов, как сразу же встал странный и даже драматичный вопрос, почему я перестал играть сольные программы... Как только начинаешь что-то новое, сразу возникают вопросы...

Я бы сказал так, на сегодняшний день, я осуществляю, то, что хочу, но, тем не менее, в течение всей жизни это встречает сопротивление мышления и восприятия. Но раз есть это сопротивление, значит, в итоге, получается что-то осуществить, правильно?..

*Приложение 2.***Список российских и мировых премьер, состоявшихся благодаря****Ф. Р. Липсу****1971****Вл. Золотарёв.** Соната № 2 (посв. Фридриху Липсу). Москва**1972****Вл. Золотарёв.** Соната № 3 (посв. Фридриху Липсу). Москва**1973****А. Журбин.** Фантазия и fuga (посв. Фридриху Липсу). Москва; Токката (новая редакция). Москва**1975****Вл. Золотарёв.** Пять композиций. Москва; Детская сюита № 4. Москва; Детская сюита № 6. Москва**1976****Вл. Золотарёв.** Испаниада (посв. Фридриху Липсу). Москва; Ферапонтов монастырь. Размышление у фресок Дионисия. Москва; Детская сюита № 5. Москва**1977****Вл. Золотарёв.** Концертная симфония № 1 для баяна и симфонического оркестра. Москва**К. Волков.** Соната № 1 в четырех частях (посв. Фридриху Липсу). Москва**1978****А. Журбин.** Концертный диптих (новая редакция). Москва**В. Подгорный.** Прелюдия «Памяти Владислава Золотарёва». Москва

1979

Н. Богословский. Три русские пьесы. Москва

1980

К. Волков. Соната № 2 «Опять над полем Куликовым» в двух частях.
Москва

С. Губайдулина. De profundis (посв. Фридриху Липсу). Москва

1982

А. Журбин. Соната № 2 «Ностальгия, или Sonata quasi una...» (посв. Фридриху Липсу). Москва

П. Лондонов. Скерцо-тоокката. Москва

С. Губайдулина. Партита «Семь слов» для виолончели, баяна и камерного оркестра (посв. Владимиру Тонха и Фридриху Липсу). Москва

1984

А. Журбин. Соната № 3 «Прогулка по Нескучному саду» (посв. Фридриху Липсу). Москва

В. Подгорный. Фантазия на тему украинской народной песни «Повий, витре, на Вкраину» (2-я редакция, посв. Фридриху Липсу). Москва

1986

Т. Мадсен. Партита в четырех частях для двух баянов. Осло, Норвегия

1987

С. Губайдулина. Соната «Et exspecto» для баяна в пяти частях (посв. Фридриху Липсу). Москва

Е. Дербенко. Токката (посв. Фридриху Липсу). Москва

Э. Денисов. Фантазия на темы советских песен 30-х годов «Пароход плывет мимо пристани» для баяна, фортепиано и ударных инструментов. Москва

1989

Е. Дербенко. Прелюдия и токката. Карстула, Финляндия

1990

В. Беляев. Соната № 1 (посв. Фридриху Липсу). Сочи

1991

С. Беринский. «Il dolce dolore» для виолончели и баяна. Москва

А. Розенблат. Вальс для виолончели и баяна. Москва; «Блюз для двоих» для виолончели и баяна. Москва

Вл. Золотарёв. Концертная симфония № 2 для баяна и симфонического оркестра. Москва

К. Волков. «Стихира Иоанна Грозного» для виолончели и баяна (посв. Владимиру Тонха и Фридриху Липсу). Москва

С. Беринский. Партита «Так говорил Заратустра» для баяна (посв. Фридриху Липсу). Брюссель, Бельгия

1992

Б. Преч. Преамбула и токката (посв. Фридриху Липсу). Амстердам, Голландия

С. Губайдулина. «Silenzio». Пять пьес для баяна, скрипки и виолончели. Москва. (Российская премьера)

1993

С. Беринский. «Drei Stucke» in «mauvais» Stil для баяна. Москва

1994

Дж. Россини-Е. Дербенко. Тарантелла. Москва

С. Беринский. «Miserere» для сопрано, баяна и фортепиано (посв. Фридриху Липсу и Святославу Липсу). Москва

1995

В. Кобекин. «Праздник для двоих» для баяна и ударных. Клингенталь, Германия

Б. Таренскен. «Requiem» для виолончели и баяна. Амстердам, Голландия

А. Ларин. Три пьесы для баяна. Амстердам, Голландия

1996

С. Беринский. Симфония № 3 «И небо скрылось» для баяна и большого симфонического оркестра (Апокалипсис, глава 6) (посв. Фридриху Липсу). Москва

А. Вустин. «Исчезновение» для виолончели, баяна и камерного оркестра (посв. Владимиру Тонха и Фридриху Липсу). Москва

Э. Денисов. «От сумрака к свету» для баяна. Москва

1997

А. Шнитке. Две маленькие пьесы для органа (авторизованная версия для баяна Фридриха Липса). Амстердам, Голландия

В. Рябов. «Река любви». Каприччио для баяна (посв. Фридриху Липсу). Амстердам, Голландия

С. Беринский. «Волны света» для двух баянов (посв. Фридриху Липсу и Мини Деккерс). Гронинген, Голландия

С. Беринский. «Морской пейзаж» для скрипки и баяна. Портогруаро, Италия; «Синета» для баяна. Москва

М. Броннер. «Сад снов» для виолончели и баяна (посв. Владимиру Тонха и Фридриху Липсу). Москва

1998

М. Броннер. «Подмосковные вечера» для баяна, кларнета, скрипки, виолончели и контрабаса. Портогруаро, Италия

Т. Сергеева. «Жасмин». Танго для баяна и фортепиано (посв. Фридриху Липсу и Святославу Липсу). Москва

Р. Леденев. «На фоне русского пейзажа» (посв. Фридриху Липсу). Москва

1999

М. Броннер. «Страсти по Иуде» для баяна и струнных (посв. Фридриху Липсу). Москва

Е. Подгайц. Фантазия памяти Альфреда Шнитке (посв. Фридриху Липсу). Москва

А. Холминов. Концертная симфония для баяна (посв. Фридриху Липсу). Москва.

2000

М. Гагнидзе. «No comment*». Кухмо, Финляндия

2001

Т. Сергеева. «Тёмная роза». Салонная пьеса для баяна, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных (посв. Фридриху Липсу и Святославу Липсу). Москва

2002

Е. Подгайц. «Липс-концерт» для баяна и симфонического оркестра. Клингенталь, Германия

С. Губайдулина. «Под знаком Скорпиона». Вариации на шесть гексахордов. Для баяна и большого симфонического оркестра (посв. Фридриху Липсу). Стокгольм, Швеция

Е. Подгайц. «Ex animo» для баяна и струнного квартета (посв. Фридриху Липсу и Fine arts quartet). Милуоки, США

2004

М. Броннер. «Kativ». Концерт для баяна, фортепиано и симфонического оркестра (посв. Фридриху Липсу и Святославу Липсу). Москва

2006

Р. Леденев. «Вечерние страдания» для баяна (посв. Фридриху Липсу). Москва

А. Холминов. «Осенняя мелодия» для баяна (посв. Фридриху Липсу).
Москва

Е. Подгайц. Соната для баяна в трех частях (посв. Фридриху Липсу). Москва

Е. Яанаи. «Вајанајаб» для двух баянов. Милуоки, США

2008

Г. Канчели. «Капоте» для баяна и камерного оркестра. Москва. (Российская премьера)

Е. Подгайц. «Viva voce» Концерт № 2 для баяна и камерного оркестра (посв. Фридриху Липсу). Москва

М. Броннер. «Eclipse» для баяна и электронной записи (посв. Фридриху Липсу). Москва

Р. Леденев. «Ave Maria» для виолончели и баяна. Москва

Е. Подгайц. «Ave Maria» для виолончели и баяна (посв. Владимиру Тонха и Фридриху Липсу). Москва

2009

Т. Сергеева. «Амариллис» для баяна и фортепиано (посв. Фридриху Липсу и Святославу Липсу). Москва

2010

А. Холминов. Концерт для баяна и большого симфонического оркестра (посв. Фридриху Липсу). Москва

2011

Т. Сергеева. «Ночные цветы» для баяна и фортепиано (посв. Фридриху Липсу и Святославу Липсу). Москва

С. Губайдулина. «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов. Москва. (Российская премьера)

С. Губайдулина. «Faхwerk» для баяна и струнных. Москва. (Российская премьера)

2012

М. Броннер. «Семь еврейских песен» для баяна и струнных. Курган

Приложение 3.

Нотные примеры

(содержат авторские пометы Ф.Р. Липса)

Рисунок № 1

49

LA NATIVITÉ DU SEIGNEUR

NEUF MÉDITATIONS POUR ORGUE

Œuvre protégée - PHOTOCOPIE INTERDITE même partielle
(loi du 11-03-1957) constituerait contrefaçon punie par art. 425

OLIVIER MESSIAEN

IX - DIEU PARMIS NOUS

Paroles du communiant, de la Vierge, de l'Eglise toute entière: Celui qui m'a créé a reposé dans ma tente, le Verbe s'est fait chair et il a habité en moi. Mon âme glorifie le Seigneur, mon esprit a tressailli d'allégresse en Dieu mon Sauveur. [Ecclesiastique, Évangiles selon Saint Jean et Saint Luc]

1^{er} TEMA

Très modéré
Lent et puissant

UPR *fff* staccato

staccato

2^e TEMA

Lent, avec charme
(Fonds S, gambe, voix cel.)

R) *mf*

legato

3^e TEMA

Vif et joyeux

Très modéré

R: Fonds et anches S, 4
G: Montres S, i, plein-jeu

R) *f* *staccato*

Ped: 16, S, tirasse R

Рисунок № 2

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The score is annotated with various performance instructions and markings:

- System 1:** Starts with the tempo marking *Vif*. The right hand (RH) is marked *legato*. A circled '8' is written above the staff.
- System 2:** Features the tempo marking *Tres modère*. The right hand is marked *staccato*. A circled '8' is written above the staff.
- System 3:** Also marked *Tres modère*. The right hand is marked *staccato*. A circled '8' is written below the staff.
- System 4:** Returns to the tempo marking *Vif*. The right hand is marked *legato*. A circled '8' is written below the staff. The instruction *(montres 8, 4, 2, plein-jeu)* is written above the staff.
- System 5:** Continues the piece with various melodic and harmonic lines.

Additional annotations include circled letters 'B' and 'R', and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like *tr* (trills) and *PR* (pedal). The handwriting is in black ink on a white background.


Рисунок № 3

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of a musical score, continuing the complex rhythmic patterns from the first system.

Third system of a musical score, featuring dense rhythmic textures in both staves.

Fourth system of a musical score, ending with a *rall.* (rallentando) marking above the right staff.

2)  *Toujours viv*
legato

R. Fonds S, 4,
cymbale
P et G:
Fonds S, 4

Fifth system of a musical score, featuring a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. Includes a *stacc.* marking above the treble staff.

Ped: 16, 8,
tir. G et R

Sixth system of a musical score, featuring a bass clef staff with notes and rests. Includes a *staccato f* marking below the staff.



Рисунок № 4

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top two staves are connected by a brace and contain a complex melodic line with many accidentals. The bottom staff contains a bass line with fewer notes. A circled section in the top right of the first two staves is labeled with a handwritten 'B'.

Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top two staves are connected by a brace and contain a complex melodic line with many accidentals. The bottom staff contains a bass line with fewer notes. A circled section in the top right of the first two staves is labeled with a handwritten 'B'.

Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top two staves are connected by a brace and contain a complex melodic line with many accidentals. The bottom staff contains a bass line with fewer notes. A circled section in the top right of the first two staves is labeled with a handwritten 'B'.

Handwritten musical score system 4. It consists of three staves. The top two staves are connected by a brace and contain a complex melodic line with many accidentals. The bottom staff contains a bass line with fewer notes. A circled section in the top right of the first two staves is labeled with a handwritten 'B'. There are additional handwritten annotations, including a box containing the letter 'R' and some scribbles below the bottom staff.

Рисунок № 5

2) *Tres modéré*
(Fonds et Anches 16, 8, 4)

Lent
PR

GPR *ff staccato*

R *mf* R *ff*

3) *Vif et puissant*

GPR *fff staccato*

staccato

fff

Рисунок № 6

[Гном.] №1. Gnomus.

The musical score for 'Gnomus' is presented in five systems. The first system includes tempo markings: *Sempre vivo.*, *Meno vivo.*, and *Sempre vivo.* The score is written for piano and bass. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano). There are several blue handwritten annotations: a circle with a dot and a line, and various brackets and arrows. A blue circle with a dot and a line is also present in the second system. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

1) Этот такт не согласован Мюссоргским с аналогичными по музыке двумя тактами, отмеченными выше звездочкой (св вместо b).
 Cette mesure a été écrite par Moussorgsky sans correspondre aux deux mesures analogues par la musique, marquées plus haut par un astérisque (do bémol au lieu de si bémol)

Рисунок № 7

[Старый замок.] №2 Il vecchio castello.

Andantino molto cantabile e con dolore.

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The second system includes a blue handwritten annotation 'con espressione' with a blue circle around the word. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line is characterized by a steady eighth-note accompaniment. The treble line contains more melodic and expressive passages, often marked with slurs and dynamic markings like *pp* and *p*. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.

Рисунок № 8

[Быдло.]

№4.

Bydlo.



Sempre moderato, pesante.

Рисунок № 9

Trio ¹⁾

ppp

Da Capo il Scherzino, senza Trio, e poi Coda

Coda

mf *p* *dim* *pp* *attaca*

1) Верхние голоса в автографе наложены следующим образом:  и т.д. что, согласно приемам нотной записи у Муссорского означает трели, начинающиеся от основной ноты.

La partie supérieure est écrite dans l'autographe de la manière suivante: ce qui d'après l'habitude de Moussorgsky de noter la musique, signifie des trilles, commençant sur la note fondamentale.

Рисунок № 10

Два еврея,
богатый и бедный.

№ 6.

Deux juifs l'un
riche et l'autre pauvre.

Andante. Grave-energico.

The first system of the musical score consists of two staves, piano and bass. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and dynamic markings such as *f* and *sf*. The bass part provides a steady accompaniment with some triplet markings.

The second system continues the musical piece with similar rhythmic complexity and triplet markings in both the piano and bass parts.

Andantino.

The third system is marked *Andantino*. It features a change in tempo and dynamics, with *mf* in the piano part and *dim.* in the bass part. The piano part has a more melodic line with accents, while the bass part has a simple accompaniment.

The fourth system continues the *Andantino* section, maintaining the *mf* dynamic in the piano part and *dim.* in the bass part.

The fifth system concludes the *Andantino* section, with the piano part marked *p* and the bass part marked *dim.*

Рисунок № 11

sf sf sf sf

f f f f f f

sf f cresc. sf sf sf

Meno mosso, sempre capriccioso. *Es As f Es*
Mexat

mp. B

Es B

poco accelerando

attaca

*для звука + басах 16 мм.
про-евале.*

Рисунок № 12

leggiere

m. s. ten. non legato

m. s. ten. marcato

V П П П сб. ррр Vibr. auz. p sf dim. ppp pp p

- *) Первоначально было написано Мусоргским, потом зачеркнуто чернилами и закрыто наклейкой, следующее:
 Le texte suivant était d'abord écrit par Moussorgsky, puis effacé à l'encre et caché par une bande collée:
 Allegro molto.

sf dim. ppp sf sf sf sf sf sf

Рисунок № 13

Богатырские ворота. №10. [La grande porte.]

В стольном городе во Киеве.

[Dans la capitale de Kiev.]



Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza.

1) Далее в автографе 2 такта, зачеркнутые автором чернилами:

Plus loin suivent dans l'autographe 2 mesures effacées à l'encre par l'auteur:



Рисунок № 14

ФЕРАПОНТОВ МОНАСТЫРЬ (1968) CONTEMPLATING THE 153
 РАЗМЫШЛЕНИЕ У ДИОНИСИЯ DYONISIAN
 ФРЕСОК ДИОНИСИЯ FRESQUES OF
 ST. THERAPONT'S MONASTERY

Исполнительская редакция Ф. Липса
 Edited by F. Lips

Вл. ЗОЛОТАРЕВ
 VI. ZOLOTARYOV

Grave

mf

f imitato il campani

perdendosi pp

molto cantabile

p legato

В

В

В

В

В

Рисунок № 15

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment of chords, with a slur over the first two measures.

loco

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment of chords. The word "loco" is written above the first measure, and a handwritten "p" is written below the first measure. There is also a handwritten note "2-я часть" in the first measure.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment of chords. A box containing the letter "Б" is placed below the first measure of the bass staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment of chords. A box containing the letter "Б" is placed below the first measure of the bass staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a continuous eighth-note melody. The lower staff is in bass clef and contains a piano accompaniment of chords. A box containing the letter "Б" is placed below the first measure of the bass staff. There is a handwritten "OK" in the bottom right corner of the system.

Рисунок № 16

155

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. A box labeled 'B' is in the bass staff. The music consists of eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. A box labeled 'B' is in the bass staff. An '8' is written above the treble staff. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. An '8' is written above the treble staff. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass. The instruction *poco a poco cresc.* is written in the bass staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. An '8' is written above the treble staff. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. An '8' is written above the treble staff. A dynamic marking *f* is in the bass staff. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. An '8' is written above the treble staff. The music continues with eighth-note patterns in the treble and quarter-note patterns in the bass.

Рисунок № 17

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4.

- System 1:** Treble clef starts with a circled '3'. Bass clef has a circled '3'. Dynamic marking: *pp*. Instruction: *3-я рука*. A slur covers the first two measures of the bass line.
- System 2:** Treble clef has a circled '3'. A slur covers the first two measures of the bass line.
- System 3:** Treble clef has a circled '3'. Instruction: *poco a poco cresc.*. A slur covers the last two measures of the bass line. A dashed line with an '8' is below the staff.
- System 4:** Treble clef has a circled '3'. Dynamic markings: *f* and *p*. A slur covers the last two measures of the bass line. A dashed line with an '8' is below the staff.
- System 5:** Treble clef has a circled '3'. Dynamic marking: *f*. A slur covers the last two measures of the bass line. A dashed line with an '8' is below the staff.
- System 6:** Treble clef has a circled '3'. Dynamic markings: *p* and *f poco a poco cresc.*. A slur covers the last two measures of the bass line. A dashed line with an '8' is below the staff.

Рисунок № 18

Handwritten musical score for piano, measures 123-133. The score is written in 4/4 time and includes dynamic markings such as *sf*, *p*, *pp*, *mf*, and *mp*. It features various musical notations including triplets, trills, and vibrato. Handwritten annotations in Russian are present, such as "7-рулевой" and "тренировка".

Measures 123-127: Treble clef with triplets and dynamics *sf*, *p*, *sf*, *p*, *pp*. Bass clef with triplets and a wavy line. Handwritten numbers 123 and 124.

Measures 128-131: Treble clef with trills and dynamics *mf*, *mp*. Bass clef with triplets. Handwritten numbers 125, 126, 127, and "7-рулевой".

Measures 132-133: Treble clef with a wavy line and dynamics *mf*. Bass clef with a wavy line and dynamics *mp*. Handwritten numbers 128, 129, 130, 131, and "тренировка".

Measures 132-133: Treble clef with a wavy line and dynamics *mf*. Bass clef with a wavy line and dynamics *mp*. Handwritten numbers 132 and 133.

Рисунок № 19

DES TÉNÈBRES À LA LUMIÈRE

pour accordéon

durée: 15' circa

Edison DENISOV

Tranquillo, poco rubato

accordéon

p

pp dolce

p

Рисунок № 20

Friedrich Lips gewidmet / dedicated to Friedrich Lips

Im Zeichen des Skorpions • Under the Sign of ScorpioVariationen über sechs Hexachorde für Bajan und großes Orchester
Variations on six hexachords for bayan and large orchestra

Bajan solo

(2003)

Sofia Gubaidulina
(*1931)

$\text{♩} = 60$

5 1 2

(Cel., Vl. I, II)

Timp. I

10 vibr.

SB $p <> \text{sempre}$

$p <> \text{sempre}$

15 1 4 1

20 5

Рисунок № 21

Bajan solo

(8)

(8)

(8)

(8)

(8)

meno mosso
 $J = 40$

срессо.
Баян-к

p

Bajan solo

226 51 3 p mf p f mp > p

52 230 *M. G. ...* pp p

53 236 54 f f

55 241 mf f

56 246 5:3 ff 1 1 1 5:3 5:3

251 57 Bajan solo

p <<< <<< *f* *pp*

256 58 più mosso ♩ = 50

259 59 doppio più mosso ♩ = 100

p *Arpa I, II* *(Cl. II)*

Capua

269 60

Cl. b. *6* *7:4* *6:4* *7:4* *legato* *7:4*

271 *7:4* *6:4*

273 61

mp

275 *7:4*

f