

RU

Сонаты для баяна ленинградских-петербургских композиторов: типология жанра

Григорьева И. Л.

Аннотация. Цель исследования состоит в определении типологии жанра сонаты для баяна в творчестве ленинградских-петербургских композиторов. В статье рассмотрены три типа баянных сонат. Первый и второй типы противопоставлены друг другу и связаны с двумя разными художественными подходами – в рамках академической традиции и новаторства. Третья группа сонат объединена типом фольклорного интонирования – в данных произведениях продолжены искания композиторов в русле стилистических тенденций «новой фольклорной волны» 1960-70-х гг. Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые на основе сонат для баяна ленинградских-петербургских композиторов описаны и структурированы стилистические влияния XX-XXI вв. В результате исследования было установлено, что внутри типов баянных сонат существуют различные взаимосвязи. Преломление фольклорных интонаций и грамматики фольклора возможно в музыке, связанной с академической традицией. Вместе с тем авангард как направление в искусстве основан на антитрадиционализме, но при этом создает определенную традицию, которой следуют многие композиторы, что свидетельствует об условности общего разделения на группы и сложности классификации.

EN

Bayan sonatas by Leningrad and St. Petersburg composers: a typology of the genre

I. L. Grigoryeva

Abstract. The purpose of the study is to establish a typology of the bayan sonata genre in the works of Leningrad and St. Petersburg composers. The article examines three types of bayan sonatas. The first and second types are opposed to each other and are associated with two distinct artistic approaches: within the framework of the academic tradition and innovation. The third group of sonatas is united by a type of folkloric intonation – in these works, the composers' explorations continue along the lines of the stylistic trends of the "New Folklore Wave" of the 1960s-1970s. The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time, based on bayan sonatas by Leningrad and St. Petersburg composers, stylistic influences of the 20th-21st centuries are described and structured. As a result of the study, it was established that various interrelationships exist within the types of bayan sonatas. The refraction of folkloric intonations and folklore grammar is possible in music associated with the academic tradition. At the same time, the avant-garde as an artistic movement is based on anti-traditionalism, yet it creates a certain tradition followed by many composers, which demonstrates the conventionality of the general division into groups and the complexity of classification.

Введение

Актуальность исследования обусловлена особенностями развития баянной музыки XX-XXI вв., выражающимися в росте интереса современных композиторов к баяну и его исполнительским возможностям. Процесс трансформации жанра сонаты для баяна, который продолжается и сейчас, нуждается в анализе и рассмотрении в первую очередь для лучшего понимания исполнителями художественного содержания данных произведений, которое обусловлено связями каждой сонаты с определенными стилистическими тенденциями XX и XXI веков.

Среди большого количества созданных произведений баянные сонаты ленинградских-петербургских композиторов занимают особенное место. Материалом для исследования послужили двадцать шесть сонат для баяна ленинградских-петербургских композиторов, созданных с 1959 по 2022 гг.

Решение поставленных задач стало возможным благодаря базе, в которую вошли теоретические труды, освещающие жанр и стиль как две взаимосвязанные музыкальные категории (Михайлов, 1981; Назайкинский, 2003;

Ручьевская, 1998; Скребков, 2018; Сохор, 1968). Перенесение результатов данных источников в область жанра сонаты для баяна позволило определить ее типологию в совокупности стилевых (эстетических и интонационных), композиционных и исполнительских характеристик. В ходе исследования использовались работы ученых-музыковедов, отражающие общие художественные тенденции композиторского творчества XX-XXI вв. (История отечественной музыки..., 2005; Милка, 1977; Левая, 1991; Теория современной композиции, 2005). Также привлекались материалы, собранные автором статьи по теме баянных сонат ленинградских-петербургских композиторов (Геннадий Банщиков..., 2021; Григорьева, 2019; 2020a; 2020b).

Однако типология жанра сонаты для баяна ленинградских-петербургских композиторов ранее не становилась объектом отдельного исследования.

Для достижения вышеуказанной цели необходимо решить следующие задачи:

1. Описать особенности претворения различных стилевых тенденций XX-XXI вв. в области баянной музыки.
2. Выделить группы сонат для баяна, объединенные общей композиционной стратегией.

В работе использован комплекс методов, обусловленный проблематикой исследования: историко-стилевой метод позволяет рассматривать баянную музыку в соответствии с историей музыкального искусства и ведущими стилевыми тенденциями. Музыкально-аналитический метод был применен для выявления характеристик отдельных сонат. Типологический подход позволил разделить все баянные сонаты на группы, объединенные общими стилевыми чертами.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов при работе над разучиванием баянных сонат ленинградских-петербургских композиторов исполнителями-баянистами, в потенциальном включении его положений для чтения музыкально-теоретических курсов, связанных с анализом современной музыки.

Обсуждение и результаты

К жанру сонаты для баяна ленинградские-петербургские композиторы стали обращаться достаточно поздно. Первая соната для баяна – «Соната памяти П. Чайковского» В. Еремина – была написана в 1959 году. Последняя – в 2022-м (Соната № 3 «Поклон Паулю Хиндемиту» И. Минякова). При этом в жанре баянной сонаты, с одной стороны, сохранились общие типовые черты, а с другой – отразились различные стилевые тенденции современной музыки.

Отечественные музыковеды ранее уже предлагали классификацию и типологию как жанра, так и стиля. В соответствии с классификацией музыкальных жанров, описанной в труде А. Сохора (1968, с. 23) «Эстетическая природа жанра в музыке» и выделяемой им на основе такого признака, как *разновидность исполнительской обстановки*, инструментальная соната является примером *концертного жанра*, условия бытования которого связаны с ситуацией концерта со слушателями. Также он пишет о том, что особенность концертного сочинения состоит и в том, что здесь больше, чем, например, в театральном, слышится голос автора, нередко делая произведение автопортретом композитора (Сохор, 1968, с. 35). То есть автор указывает на определенное содержание произведения, связанное с воплощением внутреннего мира его автора.

Другой исследователь – Е. Назайкинский – расширяет типологию жанров. Очевидно, что в настоящее время музыкальный концерт не является единственной средой для слушания музыки. Большое развитие получили разные варианты электроакустической техники и средства массовой информации, которые способствовали «разрыву» между исполнением и восприятием и переходу музыкальных жанров в разряд виртуальных (Назайкинский, 2003, с. 128). Поэтому значение исполнительской обстановки для существования жанра в современном музыкальном искусстве утрачивается и более не является объединяющим типическим свойством. Чего нельзя сказать о таком свойстве сонатного жанра, как *содержание*, в котором значение «высказывания от первого лица» по-прежнему остается важной характерной особенностью. Жанровое содержание обладает особой драматургией и воплощается посредством конфликта между двумя контрастными началами (главная партия и побочная). В области тематизма это выражается в динамическом сопряжении, что составляет ключевой принцип организации сонатной формы, присутствующей в большинстве баянных сонат.

Варианты трактовки сонатной формы у разных композиторов будут отличаться. Также количество частей в циклах не типизировано, а имеет свои разновидности.

Наличие тяготений к каким-либо стилевым тенденциям составляет *подвижную* сторону сущности данного жанра. Причем стилевое сходство некоторых сонат друг с другом позволяет объединять их в группы.

При изучении всех сонат для баяна ленинградских-петербургских композиторов было определено несколько типов, отразивших связи со стилевыми тенденциями, о которых речь пойдет далее.

Перед тем, как обозначить данные типы, следует отметить, что о подчиненном положении жанра в отношении стиля писал музыковед М. К. Михайлов (1981, с. 80), называя его одним из компонентов стиля. М. К. Михайлов считает стиль более фундаментальным явлением – эволюция стиля влияет на эволюцию жанров. Поэтому для разработки типологии сонат для баяна петербургских композиторов учитывались музыкальные выразительные средства – «стилевые признаки» (Михайлов, 1981, с. 127), – а именно:

1. Ведущие:
 - 1.1 Мелодия и тематизм.
 - 1.2 Гармония.
 - 1.3 Фактура.
 - 1.4 Форма.

2. Второстепенные:
 - 2.1 Динамика.
 - 2.2 Артикуляция.
 - 2.3 Ритм.
 - 2.4 Тембр.
 - 2.5 Специфические исполнительские приемы.

Определяющим принципом разделения сонат для баяна ленинградских-петербургских композиторов на группы стала опора на стиль сформировавшихся направлений в XX-XXI вв. в области их музыкального языка. В связи с чем было выделено три типа сонат, в которых проявляются следующие подходы:

1. Следование академическим традициям XIX-XX вв.
2. Сосредоточение на экспериментировании с новыми звучностями.
3. Сближение с линией отечественных композиторов 1960-70-х гг., связанной с общей концепцией «новой фольклорной волны».

Указанные границы между группами носят условный характер, поскольку в творческих подходах композиторов могут пересекаться различные стилевые направления.

В соответствии с развитием музыкального искусства XX-XXI вв. противопоставление жанров основывается на двух позициях – традиции и ее отрицании (которое является ключевым признаком, в частности, авангарда). Но с учетом того, что баян соотносится со своей природой, связанной с народно-песенной средой бытования и формирующей его природу как фольклорную, ряд композиторов использует его в русле так называемой «новой фольклорной волны». В этих сонатах преобладают тип фольклорного интонирования и соответствие грамматике фольклора. Поэтому становится возможным выделить такие сочинения в отдельную группу.

Следование академической традиции XIX в. в сонатах для баяна было связано с «нащупыванием» путей развития жанра. Сначала поиски композиторов находились в сфере открытого и изведанного. Соната для фортепиано в творчестве венских классиков, а также романтический опыт интерпретации сонатной формы стали теми жанровыми образцами, которые были «перенесены» в музыку для баяна. Интерес представляла тембровая трансформация сформированного жанра из фортепианной музыки в область баянной.

К таким сонатам можно отнести первую сонату – памяти П. Чайковского Владимира Еремина – и Сонату № 1 Виктора Бортянкова.

Сонаты В. Еремина и В. Бортянкова написаны демократичным и понятным музыкальным языком. Структура тем обладает периодичностью. В мелодических контурах ясно слышится опора на тональность (мажор и минор). Особенностью становится преобладание гомофонно-гармонической фактуры с главенствующей ролью темы-мелодии и ее сопровождения с функциональным аккордовым аккомпанементом.

Одночастная соната для баяна В. Еремина (1959) написана в сонатной форме. Кроме формы-схемы в данной сонате наблюдается опора на мелодизм и лирико-драматическое начало музыки П. И. Чайковского. Присутствует свойственная сонатной форме драматургия, строящаяся на взаимоотношениях двух контрастных жанровых начал: *моторика* главной партии, маршевость с размеренной ритмической поступью, противопоставляется *кантиленности* побочной партии, ее свободному дыханию, ритмическому разнообразию (обилию пауз во фразах). В финале сонаты тема побочной партии звучит драматично, динамически насыщенно и становится основой главной кульминации произведения. В целом *кантиленность* органично сочетается с природой звукоизвлечения на баяне.

Использование танцевального и песенного начал в рамках сонатной формы наметило некоторые пути развития баянной сонаты в Ленинграде-Санкт-Петербурге. Например, в Сонате № 1 для баяна Виктора Бортянкова (1977) показательно, что жанровые начала тематизма главной и побочной партий сопоставлены схожим образом: в главной опорой становится *моторность*, а в побочной – *кантиленность*. Кроме того, композитор применил *фанфары* во вступлении к первой части, которые ранее использовались как в музыкальных произведениях эпохи барокко, так и у классиков, например, Л. В. Бетховена – для воплощения героического характера.

Автор применяет полифонические методы развития тематизма, такие как фугато (в разработке первой части) и вариации на *basso-ostinato*, характерные для жанра пассакалии (во второй части).

Ориентация на академическую традицию XX в. с ее развитием и переосмыслением в контексте эстетических и языковых исканий в музыке XX века прослеживается в сонатах Г. Банщикова, И. Воробьева, И. Минякова, И. Остромогильского, И. Пушкаренко, Л. Резетдинова, В. Римши (Соната № 1), И. Рогалева, А. Томчина, – все это академические сочинения, обобщающим свойством которых является раскрытие внутреннего мира героя, его разнообразных психологических настроений. Индивидуальная трактовка жанра проявляется и в смешении множества стилевых направлений, и в применении современных техник композиции.

Среди всех произведений этой группы особняком выделяются пять сонат для баяна Геннадия Банщикова, написанные с 1977 по 2020 годы. Главная концепция жанра заключается в том, что соната для Г. Банщикова – это жанр «симфонизированный» (Геннадий Банщиков..., 2021, с. 25), симфонические методы развития и драматургия симфонии проникают в сонаты для баяна. Отсюда также вытекает трактовка баяна как оркестра с активным применением всей палитры регистров, с приемом чередования плотной тесситуры и прозрачной (подобно солисту в оркестре). Для музыкального «почерка» Г. Банщикова характерно воплощение театральности как элемента драматургии посредством гротеска с особым свойством парадоксальности представления тем, их развития и взаимодействия. Важно обратить внимание на характеристики самого тематизма, который

обладает лаконичностью, гармонической «жесткостью», отсутствием красочности и важным значением точного метроритма. В случае возникновения развитой мелодической фразы она практически сразу распадается на несколько тем-мотивов. Причем задействуется свойство переменности функций тем, когда меньшее начинает выполнять функции большего: например, короткая тема-мотив детской песенки становится пиком кульминации первой части Сонаты № 3. Воплощение трагического восприятия мира с помощью средств гротеска составляет фундамент музыкального мышления автора, пишущего свои «инструментальные драмы».

Интересна в ракурсе исследования вторая часть Сонаты № 5 для готово-выборного баяна Г. Банщикова (2020), в которой композитор также обратился к жанру пассакалии и реализовал композиционный принцип *basso ostinato*. Воплощение этого принципа осуществилось в иной трактовке, свойственной академической традиции XX в. (достаточно будет упомянуть о сходном отражении жанра пассакалии в творчестве А. Веберна, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Р. Щедрина). Часть начинается в устоявшейся манере – мерная «поступь» в трехдольном размере, минорный лад, траурный характер, повторяющаяся тема в басовом голосе. Далее композитор отступает от «темы с вариациями», видоизменяя типичную форму контрастной середины гомофонно-гармонического склада. При сравнении особенностей баянных сонат В. Еремина, В. Бортянкова и Г. Банщикова становится явным, что у последнего «общение с прошедшими эпохами» характеризуется большой долей переосмысления и индивидуализированного решения художественных задач.

Следует отметить усиление сонорных качеств музыки за счет фонизма гармонии в сонатах Игоря Воробьева (Соната-новелла для баяна, 2020), Ильи Остромогилского (Соната № 1, 2006; Соната № 2, 2017), Вячеслава Римши (Соната № 1 для готово-выборного баяна, 1985), Леонида Резетдинова (Соната № 1 для готово-выборного баяна «Музыка скорби», 1988).

Среди современных техник можно выделить импровизационную манеру развития тем и алеаторику, которая встречается в сонате Игоря Рогалева «Факт и комментарий» (1992); квази-серии в сонате А. Томчина (2 ч.). В сонате Александра Пушкаренко (1980), по мнению самого автора, воплощен *конструктивный подход* к сочинению, выражающийся в выстраивании архитектоники произведения посредством интеллектуального сопоставления узнаваемых музыкальных элементов-структур разных стилей, а именно сочетания популярной музыки, импровизационных построений и песенности.

Помимо этого, все композиторы используют разнообразные исполнительские баянные приемы в самых различных видах и комбинациях (глиссандо, тремоло, рикошет).

Первой группе сонат для баяна ленинградских-петербургских композиторов противопоставлена вторая группа, в основе которой лежат сочинения, базирующиеся на экспериментировании, ведущие свои корни от эстетики авангарда. К ней относятся две сонаты Ивана Минякова: Соната № 2 (2018) и Соната № 3 «Поклон Паулю Хиндемиту» (2022).

Как известно, суть авангардной музыки состоит в поиске новых средств выразительности и приемов, а также в критическом переосмыслении традиционных форм, что определяет ее музыкальный язык и драматургию. В рассматриваемых сонатах эксперимент как композиционный подход распространяется на область исполнительских приемов. В качестве примера можно привести применение в первой части Сонаты № 2 нового шумового приема игры, названного *pizzicato* (по аналогии с флейтовым); при исполнении этого приема стук клавиш перекрывает звучание тона. Также следует отметить неординарную трактовку кластеров во второй части сонаты: плавное уменьшение числа голосов, одновременное исполнение с глиссандо и вибрато, охватывающее весь диапазон правой клавиатуры, что не встречалось ранее в других сонатах.

В область поиска нового прочтения попадает и традиционная форма сонаты: первичное значение приобретает не взаимоотношение внутри тематизма, а его параллельное развитие через чередование незавершенных построений, выполняющих функции главной и побочной партий, в первой части Сонаты № 2.

В Сонате № 3 «Поклон Паулю Хиндемиту» для готово-выборного баяна во всех четырех частях основой тематизма является цитирование музыки П. Хиндемита, что также применяется впервые в сонатах для баяна. Искания композитора затрагивают сценическое воплощение произведения. Так, в третьей части Сонаты № 3 – юмористической зарисовке «Скерцо и марш из флейтовой сонаты, как их играет с листа неплохой баянист дома вечером после работы» – исполнителю, следуя указаниям автора, необходимо обыгрывать перевероты нот и импровизировать, то есть вводить элемент театральности в музыку; в нотах выписаны фрагменты, изображающие разучивание «сложных мест». Несмотря на новаторство такого решения в области баянных сонат, в музыке современных композиторов «инструментальный театр» – известное и распространенное явление, что, при всей его необычности, представляет академическую традицию XX века. Вместе с тем установка на внешние качества музыки, противоречащие субъективным человеческим переживаниям, является признаком антитрадиционализма в сочинениях И. Минякова.

Третью группу сонат составляют произведения, связанные с линией «новой фольклорной волны», понятие которой появилось в музыкальных исследованиях в середине 1960-х гг. (Левая, 2005, с. 76). Период существования направления датируется концом 1950-х – первой половиной 1970-х. Основные принципы отразились в творчестве Р. Щедрина, В. Гаврилина, С. Слонимского, Б. Тищенко, Г. Белова и других отечественных композиторов.

Обращаясь к фольклору, композиторы также вступают в диалог с прошлым, реализуют «потребность как бы заново вслушаться в богатство фольклорных пластов» (Левая, 2005, с. 76). «... в фольклоре они искали неизведанное, когда с рациональной осознанностью, а чаще интуитивно они понимали, что фольклорные ресурсы шире того, что попадало в слуховое сознание композиторов прошлого», – указывается в «Истории отечественной музыки второй половины XX века» (Левая, 2005, с. 76). И далее уточняется, что они также сознавали, что «многое из того, что справедливо ставится в заслугу исканиям композиторов XX века, на деле уже давно хранилось

в толще фольклорных богатств < ... > Микраладовая динамика, < ... > «мерцания терций», < ... > гетерофонические сплетения голосов, < ... > «дыхание ритма», < ... > находки фактурные, тембровые, расширение способов звукоизвлечения и самого инструментария» (Левая, 2005, с. 78).

Как известно, баян с момента своего появления существовал и развивался в народно-бытовой культурной среде. Именно поэтому претворение фольклора, связанного с родовыми свойствами баянной музыки, органично вписывается в создаваемые сочинения, включая сонаты для баяна.

К фольклорным можно отнести сонаты В. Еремина (Соната № 1), А. Михайлова, Л. Пригожина, В. Римши (Соната № 2 «Аллилуйя» и Соната № 3), В. Соколова.

Несмотря на большое влияние индивидуального композиторского стиля, можно выделить общее в работе с фольклором во всех сочинениях:

1. Яркий и рельефный тематизм.
2. Построение тематизма на основе простой попевки.
3. Расширение круга используемых фольклорных жанров баянной музыки: частушки, плачи, литургическое песнопение, скороговорка.
4. Обогащение музыкального языка, соединившего традиционные интонации с «современными».
5. Приближение баяна к гармонии через имитацию гармонных наигрышей со специфическим для них построением мелодического контура.

Яркость, сплетение множества тем-образов показательны для третьей части Сонаты для баяна Александра Михайлова (1971). В ней контрастные темы сменяют друг друга, изображая картину народной ярмарки. Не менее яркая образность, театральность свойственны двум сонатам для баяна Люциана Пригожина (Соната для готово-выборного баяна или аккордеона памяти В. П. Соловьева-Седого, 1979; Соната № 2, 1988). Для «скрепления» многотемного материала композитор использует приемы вариантного повтора и реминисценции. Кроме того, необычно применение жанра частушки в третьей части его первой сонаты, проявляющегося в угловатом характере звучания, создаваемом резкими акцентами, нарушающими логику развития фраз.

В Сонате для многотембрового готово-выборного баяна Владимира Соколова (1982) ориентация на образный мир Древней Руси проявилась в жанровой сущности тем, имеющих облик русского плача, протяжной песни, скоморошьей пляски, колокольного звона. Явственно применяется принцип попевки в построении тематизма: сначала он появляется в линии сопровождения главной темы (1 ч.), далее проникает в мелодию и создает иллюзию человеческого говора (2 ч.). В сонате В. Соколова гетерофония голосов становится определяющим свойством фактуры. Также была воплощена сложная ритмическая структура тем со смещением метрических долей (характерная для жанра протяжной песни).

Один из пластов фольклора составляют молитвы, произносимые в русских церквях и храмах (Левая, 2005, с. 81). Примером такого воплощения в инструментальном жанре явилась Соната № 2 (Аллилуйя) Вячеслава Римши (1986), в которой радостное состояние православного человека и религиозное восхваление бессмертия раскрываются с помощью претворения в музыке особенностей церковной пасхальной службы.

Традиционно за основу преломления фольклора в музыке отвечают два принципа композиции: воссоздание его «грамматики» и цитирование (Милка, 1977, с. 160). Первый принцип трактуется В. Римшей через особую фактуру, в которой изображается чередование молитвы, произносимой священником, и фрагментов многоголосия, изображающих церковный хор, имитирование ритма церковного пения, называемого *читком* (имеющего «неквадратное» строение фраз), применение интонаций знаменного распева. Второй принцип связан с включением цитаты греческого распева «Христос анести ек никрон», которая звучит на праздничной воскресной службе в православных храмах.

Соната № 2 В. Римши – не единственный пример прямого цитирования. Во второй части сонаты «Факт и комментарий» И. Рогалева цитируется тема русской народной песни «Бывали дни веселые». Ее гармония существенно усложнена по сравнению с оригиналом.

В остальных случаях композиторам было интересно «воспроизводить» грамматику фольклорной музыки в своих сочинениях. Стоит отметить, что искания композиторов в области фольклора обогатили образную и содержательную стороны баянной музыки.

Следует указать, что выделенные типы сонат имеют весьма условные границы, так как внутри них можно обнаружить различные взаимосвязи, отражающие многомерность композиторского творчества. Так, фольклор может проявляться в академической традиции XX в. Например, фольклорная сторона баяна, отвергаемая Г. Банщикова, нашла выражение в жанровом тематизме второй части Сонаты № 2, основой которого стала пляска. Это свидетельствует о смешении характеристик первой и третьей групп. Аналогично в сонате «Факт и комментарий» И. Рогалева зафиксировано сочетание современных техник композиции XX в. (алеаторика, импровизационность) с признаками фольклора: аллюзии на жанр наигрышей в первой части и цитата известной песни во второй части. Отрицание традиции (как следование авангарду) впоследствии стало нормой для многих композиторов XX-XXI вв., следовательно, сонаты И. Минякова могут быть отнесены как к первой, так и ко второй группе. Подобные моменты стилевой интеграции значительно затрудняют идентификацию типов и их систематизацию.

Заключение

В заключение можно сделать следующие выводы. Приведенное исследование помогло установить основные типологические особенности сонат для баяна ленинградских-петербургских композиторов, чем была

достигнута цель исследования. Для ее реализации была решена первая поставленная задача: определены стилевые тенденции XX-XXI вв., отразившиеся в баянной музыке ленинградских-петербургских композиторов, – противопоставление жанров на основе двух позиций – традиции и новаторства, – а также отношение композиторов к фольклору. В соответствии со второй задачей выделены три группы сочинений, основанные на общей композиционной стратегии. Первая группа отличается претворением академических традиций XIX-XX вв. с опорой на классическую модель сонаты, преломляемой через специфику композиторского стиля, современные техники письма и колористические возможности баяна. Вторая группа произведений противопоставлена первой и связана с сосредоточением на экспериментировании с новыми звучностями. Здесь особенное значение приобретают создание новых приемов игры, переосмысление функций формы, импровизационность исполнения. Сближение с общей концепцией «новой фольклорной волны» отличает третью группу сонат, в которых фольклор воплощается с помощью цитирования и воспроизведения его «грамматических» особенностей: лада, гармонии, фактуры, ритма.

Границы между типами баянных сонат достаточно условны, так как творчество композиторов многогранно и одновременно может взаимодействовать со многими стилевыми направлениями.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать перенесение полученных результатов на почву иных региональных композиторских школ в области баянной музыки.

Материалы исследования | Research materials

1. Геннадий Баншиков: «Соната – это жанр максимально симфонизированный»: интервью И. Григорьевой // Аккордеон и баян в XXI веке: проблемы и перспективы. Интервью с композиторами и деятелями аккордеонно-баянного искусства / ред.-сост. И. Л. Григорьева. СПб.: Лань; Планета музыки, 2021.
2. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003.
3. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998.
4. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей: учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2018.
5. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005.

Источники | References

1. Григорьева И. Л. Баян в творчестве современных петербургских композиторов // Opera musicological. 2019. № 4 (42). <https://doi.org/10.26156/OM.2019.42.04.006>
2. Григорьева И. Л. Жанры академической баянной музыки: взаимовлияние концерта и сонаты // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020а. № 3 (9).
3. Григорьева И. Л. Стилевые особенности сонат для баяна Г. И. Баншикова // Временник Зубовского института. 2020b. Вып. 2 (29).
4. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005.
5. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991.
6. Милка А. П. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе: сборник статей / сост. А. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1977. Вып. 3.
7. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка: Ленинградское отделение, 1981.
8. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968.

Информация об авторах | Author information



Григорьева Ирина Леонидовна¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова



Irina Leonidovna Grigoryeva¹

¹ Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov

¹ irinaccord@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 27.07.2026; опубликовано online (published online): 30.09.2026.

Ключевые слова (keywords): сонаты для баяна; типология жанра сонаты; ленинградские-петербургские композиторы; фольклорные интонации в музыке; bayan sonatas; typology of the sonata genre; Leningrad and St. Petersburg composers; folkloric intonations in music.