

Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского

Кафедра истории русской музыки

Елена Долинская

**Фортепианный концерт
в русской музыке
XX столетия**

*Исследовательские
очерки*



Москва

Издательский Дом
«Композитор»
2006

ББК 85. 31

Д 64

ISBN 5-85285-839-0

Издание книги выполнено при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

Д 64

**Е.Долинская. Фортепианный концерт в русской музыке
XX столетия: Исследовательские очерки.**

М.: Издательский Дом «Композитор», 2005. – 560 с.:

текст, нотн. примеры, илл.

ISBN 5-85285-839-0

Д $\frac{4905000000-152}{082(02)-05}$ Без объявл.

© Издательский Дом «Композитор». 2005

© Долинская Е. 2005

ББК 85. 31

*К 100-летию Наталии Германовны Баратовой,
замечательного музыканта, друга,
матери...*

Интродукция

Все острее необходимость создания целостной и объективной художественной картины XX столетия, поисков и открытий в сфере культуры, в том числе музыкальной. Ныне, в саморазвитии отечественной музыки за сто лет, более четко предстают связи, открываются контакты весьма различных, порой антагонистических, художественных устремлений, составивших пружины движения нового русского искусства. В контексте музыкально-стилевых исканий целого века как единого хронологически завершенного исторического периода открывается возможность не только оценить творческий вклад крупнейших мастеров, но и проследить судьбу ведущих жанров.

Как известно, в становлении самих художественных тенденций новой музыки, порой весьма пестрых, противоречивых, далеко не все жанры равнозначимы: мог иметь место и временный «отдых» того или иного жанра, и, напротив, интенсивное движение другого. В симфонической музыке минувшего столетия, оказавшейся бесспорно приоритетной в общей жанровой панораме, одним из лидеров обозначился инструментальный концерт. Его звуковую палитру создавали голоса не только традиционных протагонистов — фортепиано, скрипки, виолончели. На функции солистов выдвигались и другие инструменты — альт, контрабас, саксофон, труба, арфа, гитара...

И все же, фортепиано, скрипка и виолончель не уступили позиций ведущих тембров-солистов, для которых композиторы разных национальных школ в разные исторические периоды наиболее охотно создавали произведения с оркестром. Такая ветвь, как фортепианный концерт, традиционно была в лидерах жанра. Причины тому разные, главная среди них: многие крупнейшие музыканты прошлого были не только гениальными композиторами, но и самыми выдающимися пианистами своего времени.

История показала, что в минувшем веке создателями фортепианных концертов, которые затем наиболее часто звучали с эстрады

(т. е. были особо востребованы слушательской аудиторией), оказывались не только и не столько художники, прежде всего декларировавшие свою стилистическую и техническую прогрессивность (как, например, композиторы первой и второй волны русского музыкального авангарда). Многие в сфере новаторского, наделенные профессиональным мастерством и знаками той или иной «звуковой моды», нередко сопровождалось премьерным бумом лишь у коллег по творческому цеху и не вызывало — ни в момент создания, ни в исторической перспективе — устойчивого исполнительского интереса. Подлинно же творческое, разными каналами связанное с мировыми традициями фортепианного концерта и его национально русской спецификой, широко укоренялось, давало мощную поросль, которую уже была не в состоянии поставить под сомнение смена времен либо стилевых пристрастий и вкусов.

В свете сказанного и определилась одна из научных задач данной книги — реконструировать стилистические пути и перепутья фортепианного концерта в отечественном искусстве XX столетия.

Сегодня вряд ли кто станет оспаривать факт, что из всего наследия фортепианного концерта минувшего века наиболее популярными у исполнителей — от учащихся до концертирующих пианистов — оказались творения Рахманинова (практически все) и Прокофьева (избирательно), Шостаковича и Щедрина (как правило, первые). Разумеется, эпизодически на эстраде можно услышать и концерты Эшпая, Шнитке, Леденёва, Слонимского. Однако с концертного горизонта практически исчезли сочинения Г.Галынина и Б.Чайковского. Малоизвестны российской публике концерты А.Черепнина и А.Мосолова. Весьма редко звучат произведения для фортепиано с оркестром Стравинского. Парадоксально, но факт: и в первую, и во вторую половину XX века количественно создается внушительное число фортепианных концертов, но исполнительская практика извлекает и укореняет лишь единицы. Таков, впрочем, удел не только инструментальных концертов недавно завершившегося столетия. Вероятно, почти в тех же пропорциях устанавливался исполнительский «ценз востребованности» и по отношению к творческому наследию жанра в XIX веке. Сверхпопулярность,

например, Первого фортепианного Чайковского, неизменный интерес к Фортепианному концерту Скрябина затмили былую увлеченность пианистов концертами А.Рубинштейна, прежде всего Четвертым, не говоря уж о партитурах Балакирева, Римского-Корсакова, Танеева, Глазунова, Аренского, Ляпунова...

Вот почему перед автором исследования обозначилась еще одна непростая задача — пробудить интерес к незаслуженно забытым композициям из богатейшего опыта русского фортепианного концерта и к малоизвестным образцам современного творчества для фортепиано с оркестром. Разумеется, автор отдает себе отчет, насколько непроста, а может быть, и безнадежна попытка воздействовать на инерцию исполнителей, эту могущественную «китайскую стену», которая во все времена служила артистам мощным заслоном от естественного риска сыграть то, что не обеспечено тщательно выверенной многолетней слушательской симпатией! В подтверждение сказанному укажем на самоочевидную направленность репертуарной политики отечественных пианистов конца XX и начала XXI веков: новая музыка, и в том числе фортепианные концерты, звучит, к сожалению, только на соответствующих фестивалях («Московская осень», «Альтернатива», «Петербургская весна»), оставив весь массив программ исключительно классике, т. е. инструментальным концертам, рожденным в эпохи барокко, классицизма и романтизма.

Вместе с тем и XX век уже объявил свои непреходящие ценности — ту истинно высокую классику разных жанров, в том числе и в сфере фортепианного концерта, который за последние полтора столетия прошел огромную траекторию развития. Сама «линия жизни» инструментального концерта в России естественно корректировалась общими стилистическими устремлениями всей отечественной музыкальной культуры минувших столетий. Однако в биографии изучаемого жанра, несомненно, есть и зримые особенности, определяемые рядом причин. Начать с того, что в русской культуре уже само положение фортепианного концерта к рубежу XIX—XX столетий обозначилось как очевидная вершина-источник, обусловленная небывалым «выплеском» в творчестве и исполнительстве

выдающихся композиторов-пианистов, в числе которых Балакирев и Танеев, Скрябин и Рахманинов, Метнер и Прокофьев. Для создателей фортепианных концертов скорее правилом, чем исключением, было собственное исполнение своих сочинений.

Их творчество подтверждает справедливость слов П. Булеза о том, что «жизнь исполнителя помогает понять многие чисто композиторские проблемы. Прежде всего — необходимость оставлять определенное пространство для иррационального начала, всегда вносимого артистом»¹. Это, безусловно, точное и тонкое наблюдение исходит не только из факта многогранности исполнительских трактовок того или иного фортепианного концерта крупными пианистами, но и учитывает особенности авторского исполнения, где агогика, рожденная на эстраде, вполне может несколько отличаться от той, которую композитор-пианист фиксирует в нотном тексте своего сочинения.

Вторая же половина XX столетия отмечена сменой «действующих лиц и исполнителей» и все большим размежеванием композиторского творчества с его исполнительским «озвучанием». С премьерными своими фортепианными концертами выступали отдельные композиторы-пианисты, например: Щедрин, Эшпай, Б. и А. Чайковские. И все же, чаще не на свой пианистический опыт, а скорее на заказ или артистический абрис крупной исполнительской фигуры ориентируют фортепианные композиции М. Вайнберг, А. Шнитке, Э. Денисов, Р. Леденёв, С. Губайдулина, Е. Подгайц...

«Концерт требует от композитора неперменной исполнительской актуальности. Если он не исполнитель, то он должен *почувствовать* себя таковым», — размышляет Б. Асафьев и подчеркивает, что в «концерте есть что-то от театра, а также от фельетона («сейчас и теперь»), или, вернее — от дискуссии». И расшифровывая это положение, Б. Асафьев перечисляет наиболее существенные аспекты этого жанра: «В концерте “пластичность” мотивов, сопоставление соперничающих звучностей, установка на импровизационную находчивость в использовании материала, плакатность тем и их легкая обозримость как руководящих тезисов, наконец, необ-

¹ Булез П. Главное — это личность // Советская музыка. 1990. № 8. С. 39.

ходимость расчета силы звукового напряжения играют роль больше, чем где бы то ни было»².

Необходимость обратиться к вопросам, обусловленным как спецификой создания, так и исполнения фортепианного концерта, предначертала исследователю еще одну научную позицию. В книге, в частности, рассматривается феномен *авторского* исполнения, судить о котором можно благодаря техническим возможностям XX столетия, позволивших зафиксировать в записи игру композитора-пианиста. Размышление о роли авторской записи концерта возникает, например, у Рахманинова, Прокофьева, Метнера, Стравинского, Шедрина. Авторское исполнение фортепианного концерта является итоговым этапом проявления творческой воли через установление аутентичной трактовки не только сольной партии, но и композиции в целом. Именно солирующий инструмент определяет все параметры создающейся композиции как диалога протагониста с оркестром. В этой связи стоит прислушаться к доказательному рассуждению Стравинского о творчестве Бетховена: «Как в своем пианистическом творчестве Бетховен вдохновляется роялем, так и в своих симфониях, увертюрах, в камерной музыке он исходит из специфики инструментального ансамбля. Я признал в Бетховене великого мастера своего инструмента. Именно инструмент вдохновлял его музыкальную мысль и определял ее сущность. Отношение композиторов к звучащей материи может быть двояким. Одни, например, сочиняют музыку для фортепиано, другие — *фортепианную*. Бетховен определенно принадлежал к последней категории. Для его огромного пианистического творчества характерно именно то, что идет от специфики инструмента. И этим он мне особенно дорог. Чудесный *исполнитель* берет в нем верх над всем, и благодаря этому качеству он не может не дойти до слуха, открытого музыке»³.

Не следует забывать и прямого участия ведущих дирижеров XX столетия, таких, например, как С. Кусевицкий в первой половине века, Г.Рожественский во второй, которые становились по сути «крест-

² Асафьев Б. Книга о Стравинском. — М., 1977. С. 236, 237.

³ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. — М., 1963. С. 177, 176.

ными отцами» в рождении того или иного фортепианного концерта. Причем речь здесь может идти не только о премьерных исполнениях с участием автора концерта или в его присутствии, но и о прямом «подталкивании» композитора к написанию концертного опуса (один из многих примеров — обращения Кусевицкого к Прокофьеву с настоятельной рекомендацией создать новый — Четвертый — фортепианный концерт).

Практика показала: выдающимися интерпретаторами фортепианных концертов (как, разумеется, и других жанров для этого инструмента) всегда становились крупные исполнительские личности — солисты, композиторы-пианисты, дирижеры. В противном случае постоянно возникала бы опасность лишь старательного озвучивания текста. Убедиться в этом в очередной раз можно было, например, в последнюю треть XX века, когда в Россию на концертный подиум хлынул поток пианистов-эмигрантов весьма разной артистической одаренности. Нередко слушателя ожидало разочарование: плохо, если факты нестандартной биографии идут впереди творчества.

Разумеется, невосполнимой потерей для отечественной музыкальной культуры в целом и для фортепианной школы в частности был отъезд из России «постсеребряного века» лучших пианистов, буквально ослепивших мир своей неповторимой индивидуальностью. После 1917 года вынужденными эмигрантами стали С.Рахманинов, С.Прокофьев, В.Горовиц, И.Гофман, И.Левин, Н.Метнер, Н.Орлов, А.Боровский, В.Сапельников⁴, — крупнейшие представители русской фортепианной школы.

В силу этого весьма спорной представляется оценка отечественной пианистической школы как «пока мистической» в биографии Г.Хаймовского, музыковеда и исполнителя, ныне проживающего в Америке. Чтобы не быть голословными, приведем достаточно пространные выдержки из этого труда. «Русской форте-

⁴ Вторая волна теперь уже добровольной эмиграции имела место в 70–80-е годы и унесла из СССР в мировую концертную жизнь Б.Давидович, В.Ашкенази, О.Яблонскую, В.Фельцмана, Е.Леонскую, Е.Могилевского, В.Султанова, Е.Кисина...

пианно-исполнительской школы как эстетического целого никогда не существовало. Миф этот, созданный в основном на Западе в послереволюционные годы <...> относился к пианистам первой приплывшей к западным берегам волны российской эмиграции. Абсолютно несхожие между собой (сужу по записям и концертам) И.Левин, С.Барбер, В.Горовиц не представляли из себя школы. Запад встретил их, а также Я.Хейфица, М.Эльмана, Н.Мильштейна, Е.Цимбалиста, Г.Пятигорского как выходцев из одного географического пространства (коим Россия и была для них), автоматически окрестив это созвездие талантов именем “русская школа”. Термин “советская школа исполнительства” (фортепианного и другого) еще держит свое внутреннее значение, ибо он вненационален, или многонационален. В его неконкретности, в его вместительности под одной вывеской есть место всему и всем»⁴.

Уместно напомнить, что мощные традиции русской фортепианной школы закладывались Антоном и Николаем Рубинштейнами, продолжены К.Игумновым, А.Гольденвейзером в Москве, А.Есиповой, Н.Голубовской в Петербурге. Засияли самобытные таланты В.Софроницкого, М.Юдиной, Г.Нейгауза, С.Фейнберга, М.Гринберг, Г.Гинзбурга, Н.Перельмана...⁵ Все герои данной монографии, как бы ни складывалась биографическая канва их жизни, как художники и творческие личности они сформировались в России! Именно отечественная школа пианизма как исторически сложившийся художественный феномен создала свою национальную поэтику — от *bel canto*, исконной грани самого образа звучания рояля, до фортепианной сонористики русского колокольного звона.

Отечественному пианизму, как, впрочем, и любой другой крупной исполнительской школе, показано не только накапливать силы, но и идти по пути расширения репертуара, в том числе и из «запасников» фортепианного концерта. Подобное пополнение не толь-

⁴ Здесь и далее римскими цифрами обозначаются ссылки, содержащиеся в разделе *Дополнения и примечания*.

⁵ Нет необходимости напоминать о деятельности таких пианистов, как Э.Гилельс и Я.Флиер, Т.Николаева, П.Серебряков и В.Нильсен, а позже Н.Петров, М.Плетнев и Н.Луганский...

ко вполне возможно, но и просто необходимо, если учесть, что ныне весьма ограничен список реально играемой отечественной музыки — как второй половины XIX, так и XX столетия. Здесь многие достойные партитуры по причинам, продиктованным издержками времени, а порой и совершенно неясным, оказались либо исчезнувшими с пианистического горизонта, либо вообще не становились известными, сразу попадая в раздел «белых пятен» на музыкальной карте нашей страны.

Поэтому в числе своих задач автор исследования видит по возможности широкое представление *разных образцов* отечественного фортепианного концерта, где долгая неизвестность некоторых обуславливалась либо феноменом «расколотого единства» русской музыки XX столетия, либо тем фактом, что их издание состоялось лишь в минувшем веке. В силу этого и возникла необходимость хронологически расширить границы периода, обозначенного в заглавии книги. В частности, краткой аналитической «экспертизе» будут подвергаться отдельные концерты для фортепиано с оркестром, которые принадлежат XIX веку. Ранние партитуры Балакирева, Танеева, например, были опубликованы почти через столетие после их создания. Практически только с середины XX столетия они перестали быть лишь словесным упоминанием в монографиях и учебниках, а превратились в опубликованные тексты — реальные факты истории русского фортепианного концерта.

Исследуя избранный жанр с разных позиций, невозможно до известной степени не придерживаться мет хронологии. Речь идет о рассмотрении жизни концерта не только в первой и второй половине XX столетия, но и на его более дробных этапах, предопределенных стилевыми ориентирами отечественной музыки (1900–1920-е, 30-е и 40-е, 50–70-е, 80–90-е годы — соответственно в очерках I–VII).

Объясним читателю подход к поистине безбрежному материалу, составляющему фундамент данной работы. Книга задумывалась не как монография о жанре, в ней нет и не предполагалась энциклопедическая исчерпанность темы, которая вряд ли осуществима в подобных трудах, не лишенных и педагогической направленнос-

ти. Как позиция принципиальная здесь принята *избирательность объектов анализа*, их введение, не обусловленное датой написания (например, сам феномен рождения первого концерта рассмотрен лишь в третьей части книги). Монография снабжена подзаголовком *исследовательские очерки*, что подразумевает также свободу включения в текст лишь перечислительное упоминание композиторов и исполнителей фортепианного концерта.

Есть необходимость оговорить и еще несколько моментов, совсем не второстепенных для концепции труда. В книге, посвященной изучению разных композиторских и исполнительских аспектов фортепианного концерта XX столетия, целесообразно дать хотя бы общее представление о *развитии жанра инструментального концерта как явления в отечественной музыке совокупного*. Иными словами, справедливо создать жанру некий контекст. Этому посвящены очерки, соответственно предвещающие изложение материала каждой из двух основных частей монографии. В них кратко рассматриваются наиболее значительные явления среди скрипичных, виолончельных концертов с оркестром, которые в своем большинстве написаны теми же композиторами и в тот же исторический отрезок, когда и создавались изучаемые фортепианные концерты.

Подумалось также, что будет более продуктивной попытка изучить наиболее значительные образцы отечественного фортепианного концерта минувшего века не только внутри творческих и исполнительских биографий их творцов, но и сквозь призму мирового музыкального процесса. Выявляя генетические линии русского фортепианного концерта, представилось необходимым подчеркнуть в его корневой системе роль великих романтиков XIX века (в их числе: Шуман, Шопен, Лист, А.Рубинштейн, Чайковский, молодые Скрябин и Рахманинов) и еще раз напомнить об уникальном вношении Бетховена. Так, в частности, линия *русский симфонизм и Бетховен* предстала в исследовании как одна из ключевых.

С большим опозданием до современного читателя доходил ряд ценнейших свидетельств, содержащихся в новейших документальных публикациях — эпистолярной, дневниках, воспоминаниях. В этом

плане трудно переоценить изданные *Воспоминания* Л.Сабанеева о Скрябине и Танееве, *Дневники* Прокофьева, Гольденвейзера, Рихтера, Мравинского, *Записные книжки* Г.Свиридова и Э.Денисова, *Беседы* А.Шнитке, С.Губайдулиной, статьи, эссе и другие публикации С.Слонимского, Р.Щедрина, В.Гаврилина...

Естественно, в личных записях и в воспоминаниях современников гораздо полнее раскрываются взгляды композиторов на фортепианные концерты. Они весьма обстоятельно зафиксированы, например, в *Дневнике* Прокофьева. Самостоятельную ценность обретают мысли о фортепианных концертах Стравинского, запечатленные в его *Хронике, Диалогах и письмах*. Переписка Метнера и Рахманинова, одновременно трудившихся соответственно над Вторым и Четвертым фортепианными концертами, выходит на широкое обсуждение общестилистических закономерностей жанра. Очевидно расширяет восприятие того или иного фортепианного концерта осознание стиля этого жанра в контексте других видов симфонического творчества.

Много ценных рассуждений композиторы-пианисты оставили в сфере техники ансамблевой игры солиста и оркестра или в связи с особенностями состояния пианиста на сцене, а также при записи («исполнительский сон» у Метнера или, напротив, исполнительская активность, соучастие с оркестрантами в игре пианистов-дирижеров — Прокофьева, Рахманинова, Стравинского).

Словом, хотелось, чтобы о жанре фортепианного концерта и попутно, разумеется, о времени и о себе, как можно полнее, повествовал бы реальный *голос композитора*, запечатленный в печатном слове. В данной книге высказывания композиторов, извлеченные из самых разных источников, как бы «симфонизируются» и воспроизводятся достаточно обстоятельно. Весомой задачей вставала необходимость бережно воссоздать и по-возможности полно донести до современного читателя размышления авторов о фортепианных концертах. Многие из них вынесены в специальный раздел — *Дополнения и примечания*. В них очевидную ценность составили высказывания композиторов о лидерах своего поколения, например: Рахманинова об А.Рубинштейне, Прокофьева и Мет-

нера о Рахманинове, А.Черепнина и Стравинского о Прокофьеве, Мясковского и Прокофьева о Метнере, Шнитке о Щедриной, Губайдулиной о Шнитке, Слонимского об Эшпае и Шнитке...

Кроме композиторского слова, автор счел важным снабдить книгу значительным количеством нотных иллюстраций: ведь многое из изданного в минувшем столетии не звучит, а потому совершенно необходимо, имея в виду и *педагогическую* направленность исследования (автор думал об обучающих и обучающихся), хотя бы краткое визуальное напоминание разнородного, порой малоизвестного материала.

Поистине безбрежное море представляет литература по истории инструментальных концертов, а также по теории и истории исполнительства, созданная в XX столетии. Жанр, занявший лидирующие позиции в симфоническом творчестве, привлекал внимание не только крупнейших композиторов и пианистов, но и музыковедов самого широкого профиля. Смысл последующего небольшого обзора сконцентрирован, с одной стороны, в попытке лишь обозначить ракурсы и контексты изучения инструментального концерта как самостоятельного художественного феномена, с другой — объяснить, с каких позиций шло наблюдение за фортепианным концертом.

В отечественном музыкознании утвердились такие типы исследования, как, например, обобщающая *монография о жанре*: в плане установления черт концертности и концертирования (*Л.Раабен. Советский инструментальный концерт*⁶), в определении аспектов жанра в конкретный исторический период (*Л.Раабен. Советский инструментальный концерт. 1968–1975*); в изучении традиций той или иной национальной школы в бывших республиках СССР (*Т.Алмазова. Татарский инструментальный концерт; Н.Еловская. Башкирский инструментальный концерт 50-х годов*), в теоретическом ракурсе рассмотрения (*И.Кузнецов. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра*).

⁶ Здесь и далее приведены лишь иллюстрирующие примеры — автор не видит необходимости разнонаправленного библиографического обзора.

К этой рубрикации прилегают широко распространенные *монографии о жанре в творчестве одного композитора* (Я.Сорокер. Скрипичные концерты Прокофьева; В.Дельсон. Фортепианные концерты Прокофьева; А.Ширинский. Скрипичные концерты Шостаковича). Этот вид представлен самыми разными формами публикации — от скромного путеводителя до капитального исследования, нередко в форме диссертаций.

Проблемы инструментального концерта изучаются *внутри монографии о композиторе*, внесшем существенный вклад в эту сферу (И.Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева; М.Тараканов. Творчество Родиона Щедрина) или в *монографии о той или иной сфере исполнительства и творчества* (Л.Гинзбург. История виолончельного искусства; В.Блок. Виолончельное творчество Прокофьева).

Имеет место *изучение концертного жанра не только в определенном историческом срезе, но и в параллелях с симфонией* и другими симфоническими жанрами. Такова, в частности, направленность труда М. Тараканова «Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития».

Показательно, что в музыковедческой практике оправдала себя тенденция рассмотрения *жизни инструментального концерта внутри симфонических жанров*, к которым он принадлежит по праву. Подобный подход нередко применяется во многих учебниках по истории русской и зарубежной музыки (История современной отечественной музыки. Вып. 1–3).

Сведения о концертах содержатся в капитальных монографиях по истории фортепианной музыки А.Алексеева, Л.Гаккеля «Фортепианная музыка XX века» и общей истории русской музыки XX века (История русской музыки, тт. 9 и 10А), в монографиях (С.Савенко. Мир Стравинского; М.Тараканов. Творчество Родиона Щедрина).

Ценнейший материал по истории и теории инструментального концерта рассеян по дневникам, записным книжкам и письмам композиторов и исполнителей, в воспоминаниях крупнейших деятелей культуры, собранных в «Литературных наследиях» и переписке (Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980/81–1986, 1995),

Беседы с Альфредом Шнитке А.Ивашкина; Д.Шостакович. Письма к другу). К этому своду свои сведения добавляют статьи из периодики, коим нет числа.

В изучении жанра свою очевидную лепту внесли многочисленные статьи в периодике. Например, из, к счастью, множества не подверженных коррозии времени публикаций назовем статью «Фортепианное творчество Рахманинова» Д.Житомирского (Советская музыка, 1945. Вып. 4).

Соотнесение позиций данной книги с многочисленными и очень разными по профилю источниками, научные вношения которых здесь всегда учитываются, позволяет сказать, что она является первым в отечественном музыкознании трудом, где целью ставится *изучение жизни жанра фортепианного концерта в совокупном объеме — как самобытного явления национальной культуры*. Комплекс научных позиций данного труда представляет собой новую концепцию, где рассматривается функционирование изучаемого жанра с разных, но взаимосвязанных позиций: в исторической ретроспективе, в эволюционном движении, в аспекте стилевого плюрализма, в системе видоизменений музыкального языка, в контексте других разновидностей симфонической музыки, сквозь призму композиторского и исполнительского восприятия, в «лабораторном» срезе.

Среди многих возможных подходов к изучению фортепианного концерта в предлагаемой книге автор будет обращать внимание на совокупности художественно-эстетических и практических (музыкально-технологических) установок композитора в работе над партитурой. Ее фундаментом в ряде случаев становится расшифровка текстов — не только нотных, но и литературных, существующих в виде помет на страницах рукописи. В силу этого направляющая роль композиторского слова многократно возрастает.

Три части книги посвящены раскрытию вышеописанных проблем в широком культурологическом пространстве. За первой частью — «Фортепианный концерт в русской музыке первой половины XX столетия: действующие лица и исполнители» — состоящей из трех очерков, — следует аналогично выстроенная вторая — «Фор-

тепианный концерт в русской музыке второй половины XX века: новые действующие лица и исполнители». Центральный историко-аналитический массив книги завершается третьим разделом, названным «В лаборатории жанра». Составляющие его пять очерков по-своему комплементарны. Здесь рассматриваются феномены создания *первого* концерта и *второй* редакции партитуры, введены *монолог* композитора о собственном концертном творчестве (Прокофьев) и *диалог* о жанре его творцов (Рахманинов—Метнер). Заглянуть в «лабораторию» жанра, проследить путь от замысла к окончательной реализации позволил текстологический анализ рукописных партитур третьих концертов Рахманинова и Метнера, хранящихся в Британской библиотеке Лондона.

Для того чтобы обозначить нарождение устойчивых черт и определить новые свойства в меняющемся стиле фортепианного концерта в русской музыке, понадобилось ввести *Увертюру на три темы*, играющую роль историко-стилевого введения, а также некую повторяющуюся структуру под названием *Итоги*, коих четыре. Метафорически их смысл может быть соотнесен с «Прогулкой» в «Картинках с выставки» Мусоргского — «картинки», как бы списанные с разных этапов фортепианного концерта России итожатся наблюдениями обобщающего характера: «XIX век — XX столетию», «Взгляд из середины XX столетия», «XX век завершен», «XX век — XXI столетию». Тембровые амплуа инструментов за последние полтора столетия переосмыслились решительно, в том числе и фортепиано. Этому способствовали три технических новшества: изобретение механики двойной репетиции привело к повышению скоростных параметров; динамические возможности рояля были усилены с изобретением цельнометаллической рамы и струн из прочной стали; само новое звучание рояля полностью установилось к середине XX века. Одна из задач *Итогов* — проследить за этим процессом, с тем чтобы выявить: чем завершившееся столетие расцветило палитру звучания рояля в жанре концерта, а в чем, может быть, она оказалась обедненной. Важно было ответить и на другой непростой вопрос: радикально ли «пересочинял» себя жанр в изучаемый период или следовал путем плавной эволюции.

Подчеркнем и еще один существенный момент. Автор придавал не второстепенное значение такому разделу, как *Дополнения и примечания*. В нем не только приведены научные комментарии к отдельным историко-стилевым позициям книги, но и дан более широкий простор голосам композиторов.

Труд был бы неосуществим, если бы у него не возникло множество замечательных помощников. Прежде всего в лице сотрудников Научной музыкальной библиотеки им. Танеева Московской консерватории (душевно благодарю Э.Б.Рассину и руководимый ею коллектив высоких профессионалов и энтузиастов своего дела) и Британской библиотеки в Лондоне (признательна Николасу Беллу). Автор исследования искренне благодарен профессору А.М.Меркулову.

Особые слова признательности выражаю профессору Е.Г.Сорокиной, заведующей кафедрой истории русской музыки Московской консерватории, советы, пожелания и помощь которой оказали автору неоценимую поддержку.

Не могу не поблагодарить своих «тайных» советчиков — студентов теоретического и композиторского факультетов Московской консерватории, на лекциях которым отрабатывались отдельные позиции монографии. Нелегкий труд технического обеспечения книги взяли на себя аспиранты кафедры И.Рахленко и С.Черноморская, которых искренне благодарю.

Теперь же, после «настройки инструментов в оркестре» книги, перейдем к *Увертюре*, в которой перелистаем некоторые страницы истории фортепианного концерта в России.

EDITION JURGENSON

À Monsieur
JAKS VON BULOW

Concerto

POUR LE PIANO

AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE

du 2^e Piano

composé par

P. Tschaiakowsky.

Op 23.

Reproduit de l'éditeur pour tous les pays

MOSCOU chez P. JURGENSON

PARIS chez BRANOUS & C^e

Partition d'Orchestre 6 Rbnel.

Piano avec Orchestre 9 Rbnel.

Pour 1 Piano 4 Rbnel.

Pour 2 Pianos 8 Rbnel.

MADE IN GERMANY

БИБЛИОТЕКА
1-го
МУЗЫКАЛЬНАГО ГОСУДАРСТВА
ТОМ 1000

Очерк 1.

Увертюра на три темы

Само название очерка predetermined тем, что в данном вводимом разделе будут крупным штрихом прочерчены три проблемы, существенные для концепции книги. Речь прежде всего пойдет о европейской «копилке» фортепианного концерта как первоосновы формирования его русской ветви. С учетом ментальности отечественной культуры рассматриваются взаимодействия принципов симфонизма с инвариантными чертами жанра: диалогичностью и импровизационностью, технической вооруженностью и концертничеством, образными модусами и типами соотношения *солист—оркестр*. Как завершение встанет важнейший аспект — собиранье и закрепление фортепианным концертом черт «русскости».

На рубеже XIX—XX столетий в России сложилась историко-культурная ситуация, где в общей картине музыкальных жанров с особой интенсивностью развивалась непрограммная инструментальная музыка. В области крупных форм фортепианного творчества очевидно лидировали соната и концерт, постоянно соревнуясь в своей значимости.

В сравнении же с другими европейскими странами инструментальный концерт в России развивался несколько позже, чем другие виды симфонического творчества. Этому «молодому» жанру на отечественной почве было, однако, суждено в исторически краткий период обрести не только стремительность движения, но и достичь огромных высот.

Чтобы представить вехи пути фортепианного концерта, необходим небольшой экскурс в прошлое жанра, к его истокам. Здесь ведущими импульсами всегда выступали *высочайшее мастерство композиторов в использовании выразительных возможностей рояля своей эпохи вкупе с индивидуальным раскрытием самих*

принципов концертности как универсальных механизмов воздействия на слушателей.

Завоевывать же слушательский интерес концерту приходилось, не только адаптируя стилевые черты разных жанров, но и в конкретной борьбе с иными из них.

Например, на пути исторической эволюции сольному концерту суждено было вытеснить *concerto grosso*¹. Постепенно почти совсем исчез концертный ансамбль с участием многих соревнующихся инструментов. Возобладал сольный концерт, где функции группы *concertino* целиком взял на себя солирующий инструмент. В свою очередь, ему противостояло уже не содружество музыкантов, а оркестр, вступающий в единоборство с солистом как некая целостность. Отсюда и само название: *концерт для того или иного солирующего инструмента с оркестром*.

Формирование концерта не только как самостоятельного жанра, но и его явное доминирование среди инструментальных сочинений относится к рубежу XVII—XVIII веков и связывается с творчеством Корелли, Вивальди, Баха и Генделя. В созданных ими высочайших образцах складывались традиции жанра. Постепенно обозначились как инвариантные черты: соотношение *tutti* и *solo*, темповая драматургия цикла (восходящая к триаде *быстро—медленно—быстро*), а также сопоставление длящихся состояний-аффектов. Последние в барочном концерте предусматривали нарастание напряжения посредством повторов, комбинаций, перестановок немногих исходных интонационно-тематических матриц. Движение по кругу («самодвижение», по определению А.Швейцера) ориентировало на сквозное развитие тематического материала. Смысл развития в старинном концертном *Allegro* не в целеустремленности движения, а в многократности повторения, «договаривания» первоначально показанной мысли. В связи с этим преобладало экспонирование, определенное Б. Асафьевым как «динамика интенсивного развертывания» с большой ролью «единовременного контраста» (Т.Ливанова). Сама же тема постоянно высвечивала новые грани, обростала новыми смысловыми оттенками. Главный двигатель — концентрация и рассредоточение, — что и порождало,

по наблюдению исследователей (Б.Асафьев, М.Тараканов, И.Кузнецов), антитетичность становления старинной концертной формы. Эффект спонтанности способствовал размытости внутренних граней структуры сочинения, что давало широкую дорогу импровизационности. Барочные концерты достигали особой лирической глубины в медленных частях. В практике жанра — и это смыкало его с сюитой танцев — заметно обозначилась тяга к танцевальности.

В инструментальных концертах эпохи барокко достаточно широко использовались конкретные стилистические модели и прообразы (особенно в сфере концертов-«пародий»). Авторы нарочито стремились приблизиться к стилистическому облику оригинала: прежде всего по свойствам тематического материала и характерности тембра.

Во времена Баха и Вивальди выдвинулся на заметные позиции сольный концерт, где содружество музыкантов управлялось клавесином-continuo. Среди многих инструментов, утвердившихся после клавесина как лидера ансамблевой игры, особая судьба была предначертана клавиру-фортепиано. В *тембровой характерности последнего заложены качества и универсального партнера с любым инструментом, и испытанного солиста в единоборстве с оркестром*. В последнем случае фортепиано привлекало внимание композиторов прежде всего как инструмент полифонический, способный полноценно и рельефно воплотить остроту контрастов самых различных образов, создаваемых сложным переплетением фактур и голосов.

С момента возникновения жанра фортепианного концерта солирующее фортепиано трактуется как участник оркестрового коллектива, способный «на равных» соревноваться с любым инструментом, их группами или со всеми исполнителями. Именно это во многом и предопределило огромную роль фортепианного концерта на эстраде (а также в учебном процессе) как жанра, представляющего пианисту максимальные возможности для воплощения своей исполнительской индивидуальности.

В историческом процессе рояль видоизменялся, практически каждая эпоха создавала свой «образ фортепиано» (Л.Гаккель).

Также был открыт для тембровых вариантов *оркестр*, участвовавший в диалоге с солистом, а вместе с ними устанавливалась и жанровая *типология концерта*, сохраняя в «копилке» жанра свои инвариантные черты.

В недрах той или иной национальной школы особенности развития разновидностей инструментального концерта на его историческом пути во многом обуславливались спецификой выразительных свойств солирующего инструмента (среди изначально лидирующих — скрипка, клавир-фортепиано, виолончель, флейта).

Уровень исполнительского мастерства и сама деятельность выдающихся артистов всегда оказывали прямое влияние на становление репертуара для солирующего инструмента. В истории фортепианного концерта особенно большую роль сыграли немецкие музыканты — носители традиций классической музыки и пианистической культуры Европы.

Как известно, имело место историческое опережение скрипичного концерта, генетически связанного с творчеством и исполнительством итальянских мастеров. Он оказал свое воздействие на другие концертные разновидности, в том числе и фортепианную, в разных национальных школах¹¹. В русской музыке фортепианный концерт начинает лидировать с третьей четверти XIX века. В XX столетии, особенно со второй его половины, как равные лидеры заявляют о себе виолончельный и альтовый концерты.

В самых выдающихся отечественных фортепианных концертах рубежа веков обобщались в индивидуализированном виде важнейшие обретения всех этапов саморазвития жанра.

В опоре на исторические жанровые прототипы русский фортепианный концерт шел по пути изначально свободной адаптации модели романтического концерта (XIX) и последующего диалога с концертными формами классицизма и барокко (XX век — Стравинский, Шостакович, Черепнин, Прокофьев и другие).

С утверждением концертности возрастает интерес композиторов к раскрытию потенциала выразительности отдельных элементов музыкального языка жанра. У каждого автора та или иная составляющая *словаря концерта* могла быть трактована как центр

системы. На приоритетную роль в сольном концерте изначально выдвинулись характерность тембра инструмента и свойственная ему типология фактуры. Именно *композиторское осознание специфики солирующего тембра становится одним из действенных жанрообразующих факторов. Выразительность, присущая тембру-протагонисту, обозначается в концерте как носитель главного образно-драматургического смысла произведения, то есть выступает неким законотворцем самого стиля жанра.* Инструментальные концерты, снискавшие у исполнителей наибольшую популярность как раз и отмечены совершенством композиторского мастерства в выявлении тембровой неповторимости солирующего инструмента, его характерных отличий от других.

Ниже будет рассматриваться уникальный случай — переработка Бетховеном своего единственного скрипичного концерта в фортепианный. Последний не закрепился в практике пианистов, т.к. лишь подчеркнул тембровые преимущества оригинала.

Трудно переоценить тот гигантский вклад, который внес Бетховен не только в сам образно-структурный инвариант фортепианного концерта, но и в формирование разных видов отечественного симфонизма¹. Для Бетховена важнейшим обозначился не контраст, а поляризация образных сфер. В созданных им классических образцах типологически закрепились и стали обиходными образные модусы содержательной сферы фортепианного концерта². В частности, все более широкие горизонты завоевывает лирика. В Пятом концерте, например, особая многоаспектность лирического начала начинает оказывать принципиальное воздействие на всю концепцию формы.

Если концерты для струнных уже на своих ранних фазах заявили в структуре содержания лирический модус ведущим, то фортепианные концерты лишь у позднего Бетховена и в послебетхо-

¹ Не случайно одну из своих установочных статей Мясковский назвал «Чайковский и Бетховен».

² На пути к ранним венским классикам очевиден активно идущий в драматургии процесс индивидуализации мотивов и фраз (И.К.Бах) с последующим контрастированием основных партий и образных сфер (Моцарт).

венскую эпоху наделили лирику тем образным смыслом, который обрел особую эмоциональную глубину. Кстати, не в последнюю очередь потому, что богатство нюансов фортепианной кантилены, свойственное игре выдающихся пианистов той поры, открывало жанру концерта поистине безбрежные возможности воплощения именно лирического звукового спектра. В частности, в этой связи, очевидна взаимообусловленность гениального дара импровизатора Бетховена-пианиста и усиление импровизационности в его концертах, что допускало равнозначность как диалогического, так и монологического типов высказывания. Возрастание же роли ансамблевого взаимодействия инструментов постоянно обогащало тембровые спектры сольной партии, которая порой не уступала оркестровой (прежде всего в трех последних фортепианных концертах).

Нет ничего удивительного в том, что созданный Бетховеном многоаспектный феномен фортепианного концерта оказался в изучаемом жанре одним из базовых: оптимальным по стройности и пропорциональности форм, гармонии образных сфер и фактурно-тембровых сочетаний инструментов. Бетховен в какой-то степени установил для своего времени *пять* как знаковое число фортепианных концертов, принадлежащих перу одного композитора. Его продолжили А.Рубинштейн, Рахманинов, Прокофьев, а также «перекрыли», например, А.Черепнин и Р.Щедрин.

В истории фортепианного концерта Бетховен был в числе первых, кто трактовал каденцию как разработочный раздел, а не как свободную исполнительскую импровизацию. Самоочевидно, что и смысл выбора тональностей фортепианного концерта в постбетховенскую эпоху уже опирался на традиции, установленные композитором-пианистом. Обратим внимание на частое использование «in C» (*dur/moll*) в концертных партитурах Бетховена (Первый концерт, ор. 15, 1784; Третий концерт, ор. 37, 1800; Тройной концерт, ор. 56, 1806; Фантазия для фортепиано с сопровождением хора и оркестра, ор. 90). Бетховенскому «in C» последовали, например, Рахманинов (Второй), дважды Метнер (Первый, Второй), Прокофьев (Третий). Словом, преобладание в фортепианном концерте «in C» столь же типологично, сколь «in D» в скрипичном.

Знаменателен и такой факт: Третьим Бетховена начинался XIX век, а следующее столетие — Вторым Рахманинова, написанным в той же тональности³.

Русских музыкантов в Бетховене привлекали не только сильные страсти, драматические конфликты, но в не меньшей степени лирика, наполненная романтической экспрессивностью. Учитывалось и то, что две силы, две воли, участвующие в симфоническом концертном диалоге, у Бетховена оказываются крепко спаянными (гораздо значительнее, чем, например, в фортепианных концертах Гайдна и даже Моцарта)ⁱⁱⁱ.

Индивидуализация замысла, обозначившаяся в концертах Бетховена, привела у романтиков (Вебер, Шуман, Шопен, Лист) к выдвигению ее на первый план. Тембровая персонификация отдельных инструментов утвердилась как необходимое звено для большей связи сольной и оркестровой партий. Благодаря романтикам жанр фортепианного концерта был особо глубоко насыщен поэтическим содержанием, где образно-контрастные грани раскрывались в условиях единства замысла, прежде всего через диалог *солист—оркестр*, допускающий свои градации. Об одном из возможных здесь вариантов говорил П. Чайковский: «Тут две равноправные силы — т. е. могучий, неисчерпаемо богатый красками оркестр, с которым борется и которого побеждает (при условии талантливости исполнителя) маленький, невзрачный, но сильный духом соперник. В этой борьбе много поэзии и бездна соблазнительных для композитора ситуаций»⁴.

И действительно, многие «соблазнительные ситуации» становились расхожими знаками жанра и в авторизованном виде адаптировались в российских фортепианных концертах. Тот же Чайковский, например, был многим обязан концертности Листа, отлично понимая значение сделанного последним для современного

³ Причем в первоначальной версии главной партии Второго концерта Рахманинова присутствовала нисходящая квартовая «раскачка» *c - g - c - g - c*, заполняющая третий и четвертый такты главной партии Третьего концерта Бетховена.

⁴ Чайковский П.И. Переписка с Н.Ф. фон Мекк. Т. II. — М.—Л., 1935. С. 439.

фортепианного творчества и исполнительства⁵. Воздействие же листовского концертного стиля на Рахманинова не требует доказательств: оно шло, так сказать, по генетической линии исполнительских корней пианиста — через А.Зилоти. Однако не менее существенной для Рахманинова оказалась связь с линией русской концертности, прочерченной А.Рубинштейном и уже мощно укорененной Чайковским.

На стезе глубокой почвенности Рахманинов доводит до недостижимой кульминации линию русской лирической концертности, где господствует романтика воли, устремленность в водоворот драматических эмоций. У Рахманинова шумановское, шопеновское, листовское не только воспринято, но и преобразовано ярчайшей индивидуальностью. Исследователи справедливо отмечают в концертном стиле Рахманинова преломление и отдельных бетховенских черт.

Классик-романтик Метнер вероятно ближе, чем другие отечественные композиторы, подходит к бетховенским традициям, обогащенным воздействием шумановского стиля⁶. В образном мире фортепианного концерта Скрябин идет по пути поэтизации стиля Шопена. Появление же *концертов Прокофьева* свидетельствовало об очевидной смене стилистических вех — *о начале в России нового этапа в развитии жанра фортепианного концерта*.

Показательно: уже в классическую эпоху стиль фортепианных концертов сразу обнаружил тягу к двум руслам — симфонизированному (Бетховен) и камерному (Гайдн, Моцарт). Утонченный пианизм Моцарта с лирическими откровениями, близкими его оперным кантиленам, многое предопределил в будущей лирической ипостаси фортепианного концерта.

Последующее историческое развитие инструментализма подкреплялась тем, что, с одной стороны, прозрачный гайдно-моцартовский стиль фортепианных концертов, а с другой — их бетховенская оркест-

⁵ Это, однако, не мешало русскому мастеру утверждать, что сочинения Листа оставляют его «холодным: в них более поэтических намерений, чем действительной творческой силы, более красок, чем рисунка» (там же, с. 578).

⁶ Метнеру принадлежит каденция к Четвертому концерту, непревзойденным исполнителем которого он был.

ральность были как бы пропущены эпохой романтизма сквозь призму театрально-концертного исполнительства. Сольная партия стала очевидным гегемоном ряда известнейших концертов, например, в партитурах Вебера, Шопена, Шумана, Сен-Санса. Виртуозный облик сольного начала был предопределен выдвижением целой плеяды суперпианистов, внесших в техническую сторону фортепианного творчества массу новых принципов и приемов. Речь, разумеется, в первую очередь идет о гигантах — Листе, Гальберге.

Романтический век сделал и другие важные вношения в «копилку» изучаемого жанра. Он, в частности, выдвинул на заметные позиции одночастный концерт, обнаруживающий прямые взаимосвязи с симфонической поэмой, вполне допускающей даже элементы программности⁷.

В емкой одночастной форме поэмого типа размещался фортепианный концерт романтического XIX века превосходно. Кроме того, он заметно стремился уйти от масштабности большого симфонического оркестра, охотно заменяя его малым составом.

И все же, величайшее завоевание эпохи романтизма — отозвалось в концерте главенством лирической образности, что резонирует очевидному преобладанию «я-сознания» над «мы-сознанием». Герой как некий собирательный субъект (он как бы олицетворяет групповой портрет позитивных национальных идеалов своей эпохи) уступает место негероической личности. На ее роль выдвигается так называемый простой человек — лирический индивид, с душой поэтической, открытой и незащищенной перед вселенскими бурями. В самой же содержательной стороне ткани концерта музыкальная беседа теперь чаще ведется как бы от первого лица⁸, а потому диалогичность нередко уступает место монологичности.

⁷ Сошлемся на *Konzertstück* Вебера — открыто театрализованную сценку, музыкальный текст которой словно комментирует сюжет из рыцарских времен. Позже, правда, композитор отказался от сопровождения пьесы литературным пояснением.

⁸ Здесь трудно не вспомнить метнеровское распределение функций участников фортепианного концерта: «Рояль — как рассказчик, оркестр — как хор в греческой трагедии».

Доминирование лирической мелодики существенно повлияло на все параметры концерта: на тип драматургии (неконфликтной, с мягкой системой дополняющих контрастов), на звучащий «образ фортепиано» (камерный, органично пианистичный, без очевидных выходов в оркестровый тип письма). Лирика предопределила характерность фактурных решений (певучая проникновенность даже пассажных разделов, мелодическое обогащение чисто технических эпизодов, максимальная полифонизация всей ткани, усиление мелодических связей в масштабах целого), сказалась и на соотношении сольной партии и оркестра: все очевиднее лидерство солиста, аккомпанирующая функция *легкого* оркестра с весьма скромной ролью *tutti*, избегание в партии пианиста фактур дублирования — аккордового, октавного.

Предпосылки к утверждению нового, синтетического типа, фортепианного концерта обнаруживаются в его недрах уже с середины XIX века. Симфонический метод мышления адаптирует родовые признаки: виртуозность, импровизационность, диалогичность. Причем симфонические процессы устанавливались прежде всего сквозь строго очерченные рамки концертной диалогичности, восходящей к принципу антитетического развития, в котором музыкальная идея способна сотворить из своих недр собственную противоположность.

Б.Асафьев был прав, утверждая, что само «значение «соревнования» заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два или несколько концертирующих инструментов, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей»⁹. Однако специфичность состязания именно в жанре инструментального концерта подразумевает не только *противоборство* либо контрастное сопоставление (что более

⁹ Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Цит. изд. С. 218.

характерно для первой части), но и конечное достижение *согласия* в финале: и то, и другое в разные эпохи допускало особое смысловое наполнения, модифицировалось в разные формы.

И если концерт в своей диалогичности заимствует у симфонии идею непрерывности и процессуальности, то последняя, в свою очередь, широко укореняет само явление *концертности*, т. е. выделение в общей симфонической ткани партии солиста через ее насыщение особой виртуозностью. Такая индивидуализация не только солирующих, но и оркестровых инструментов восходит к концертной диалогичности и связана с их использованием в качестве тембров-персонажей. Данная тенденция стимулирована и различным типом программности.

Ни на каком историческом этапе своего саморазвития жанр концерта не отказывался от решения чисто виртуозно-технических задач. Некоторые же композиторы (в их числе был, например, Прокофьев) начинали сочинение концерта именно с нахождения важной технической детали — «хитроумного пассажа», как говорил композитор.

Обновление колорита фортепианной музыки активно шло в сфере сольно-виртуозных произведений. Оно не могло не коснуться образа фортепиано в концерте, где меняющийся в историческом времени инструмент имел прямую проекцию на жанрообразующие аспекты концерта. Найденные исполнителями новые приемы колорирования звука, его особой нюансировки, выгодно подчеркивали отличительные тембровые свойства клавишного инструмента. Некоторые элементы выразительности, ранее традиционно трактуемые как подчиненные, теперь претендовали на первостепенную или даже главенствующую роль.

Анализируя классические каноны жанра, нетрудно увидеть, что расширение и сужение круга используемых в фортепианном концерте средств (в частности, устаревание некоторых его структурных особенностей, таких, например, как двойная экспозиция, с предуказанной схемой соотношения *solo* и *tutti*, местоположение и характер каденции) видоизменялось в связи с особенностями *тембровой композиции концерта*. Последняя проявлялась не только в

оркестровке или в инструментально-ансамблевых звучаниях с участием ведущего инструмента, но прежде всего в характере и складе самой сольной партии, что и сподвигло композиторов на существенные преобразования темброво-фактурной стороны фортепианного концерта. В партии солиста, в частности, все меньшую роль начинают играть расхожие фактурные формулы. Действенным и динамичным средством создания образной выразительности становится взаимосвязанность тембра и фактуры, что и приводит к господству единого фактурно-тембрового комплекса.

Свобода же поистине трансцендентных трудностей, привнесенная в текст сольной партии, была отражением технической вооруженности пианистов-виртуозов^{iv}.

Сам комплекс темброво-тематических средств выразительности тяготеет к предельной мобильности, т. е. в общей фоносфере любой элемент может передвигаться с периферийных на центральные позиции. Подобная мобильность коренится в самой природе жанра, в одном из его центральных качеств — синтетичности. В партии солиста закрепились фактурно-тембровые приемы, характерные для различных стилей клавирно-фортепианного искусства: от аскетичных баховских формул инвенционного прелюдирования, через эффекты романтической колористики и виртуозности, до сонористических новшеств XX века.

Не столько на драматургическом, сколько на фактурно-тембровом уровне укоренялась в концерте импровизационность как одна из инвариантных идей концертного жанра. В первом случае она по-своему корректировала разомкнутость частей (особенно второй и финала посредством *attacca*), и тем самым приближала структуру концерта к слитной многочастности поэмого типа.

В связи с тем, что в историческом развитии концерта одним из его важнейших завоеваний стала упомянутая уже симфонизация, остановимся на этом более подробно. Для самодвижения жанра именно концертность и симфонизм оказались коррелятивной парой, где постоянно наблюдалось взаимодействие этих двух аспектов. Как известно, концертность обладает не только рядом музыкально-композиционных закономерностей, но и обнаружива-

ет себя как качество мышления, эстетический принцип. Проникновение же концертного мышления, прежде всего на уровне игрового начала, в разные сферы художественного творчества (в том числе и в семью симфонических жанров) так же органично, как и наблюдаемая в истории концерта открытость жанра симфоническим принципам.

Сам же синтез свободы изложения, присущей концертности, с закономерностями последовательно-непрерывного развития текста, свойственного симфонизму, имел место в исторически продолжительном, сложном процессе взаимной адаптации этих ведущих образно-структурных универсалий^v.

Не следует сбрасывать со счетов тот важнейший факт, что многие выдающиеся инструментальные концерты были написаны именно композиторами-симфонистами (Бетховен, Моцарт, Брамс, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев и др.).

Общеизвестно: симфонизм как метод способен через тот или иной тип музыкальной драматургии действительно раскрывать процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал посредством интонационно-тематических контрастов и связей, которые обеспечивают систему взаимодействия образов в их развитии, характер контраста и единство, последовательность этапов действия и его результаты. «Суть симфонизма будет в непрестанном наслаении качественного элемента инакости, новизны, а не просто подтверждения уже ранее испытанного состояния, равновесия»¹⁰.

Симфонизация концерта (параллельно с ее проявлением в других крупных циклических жанрах фортепианной музыки) привела к таким ощутимым последствиям, как большой удельный вес первой части, интенсивность процессов развития в разработочных разделах и каденциях. Кроме того, опора на драматургию одночастного концерта, с его сжатой циклическостью, дополнялась монотематизмом или интонационным сродством тематизма. Арочные связи между крайними точками общей структуры становились новой формой возвращения к исконному принципу *da capo*. Как резуль-

¹⁰ Асафьев Б. Соблазн и преодоления // Мелос. Кн. 1. — СПб., 1917. С. 6.

тат симфонизации предстает и развитие средств изложения: возможная оркестральность фортепианной партии, характерность фактурно-тембровых сочетаний инструментов. При этом моторно-фигуративный элемент не противопоставляется мелодическому, а, напротив, образует с ним единую звуковую ткань. Драматургия контрастов раскрывается не только на мелодико-тематическом, но и на ладотональном уровнях.

Вместе с тем, в процессе симфонизации фортепианный концерт не только экстраполировал принципы, общие для драматургии крупной инструментальной композиции, но и обособлялся от других симфонических видов, усиливая собственные родовые черты. В силу этого возникает необходимость время от времени корректировать биографии жанров (имея в виду перманентное расширение интертекстуального фона и воздействие памяти жанра).

Таким образом, история концерта доказала, что его жанровой системой управляет устоявшийся комплекс взаимосвязанных идей, который в процессе эволюции завоевал полную свободу отбора средств выразительности.

На пути развития жанра складывались его полярные разновидности — такие, например, как концерт *симфонизированный* и *несимфонизированный*, скорее *сюитный*. Последний — в виде маленького ответвления на общем могучем стволе жанра — укрепился скорее как атрибут педагогического репертуара и нередко принадлежал перу концертанта-педагога (Черни, Мошелеса и др.). Соотношение симфонизированного концерта с несимфонизированным в какой-то степени допускает параллель этюда как чисто технико-инструктивной пьесы с этюдом-картиной, в структуре содержания которого прежде всего преобладают художественные задачи, не отменяющие, однако, высокую техническую оснащенность музыкального текста.

Процесс симфонизации концерта стал интенсивно протекать в эпоху венского классицизма. Тогда возник принципиально новый жанр — классический концерт, идеально воплотивший возможности «классического рояля» (Л.Гаккель). Сохраняя связи со своими

предшественниками (прежде всего Бахом и Вивальди), венско-классический фортепианный концерт демонстрирует целеустремленность движения и активную тематизацию ткани. Энергия симфонизации концерта нарастает от Моцарта к Бетховену. «Романтический рояль» эпохи Шумана, Листа, Брамса, Чайковского, А.Рубинштейна сделал следующие шаги для расширения каналов взаимосвязи инструментального концерта и симфонии, вплоть до создания микстовой разновидности концерта как «симфонии с облигатным фортепиано» (сошлемся на классификацию И.Кузнецова концертов Брамса).

Эволюции самих типов концертного диалога солиста-пианиста с оркестром способствовали разные процессы расширения выразительных возможностей последнего, которые имели место в каждой эпохе. Укажем в качестве примера на неизменно обновляемый звуковой баланс основных групп оркестра, возрастающую роль ударных, эмансипацию духового и струнного составов.

При этом концерт не мог не учитывать расширение спектра солирующих голосов оркестра, то сливающихся с протагонистом в тонкие ансамбли-согласия, то расходящихся с ним в диалогах-оппозициях^{vi}. Стоит напомнить, что уже в классическом концерте снова происходит разрастание сферы солистов — пишутся двойные и тройные концерты, тем самым в очередной раз проявляя перспективность перманентного извлечения из «запасников» жанра тех или иных его инвариантных свойств. В тройном концерте, например, для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром Бетховена есть очевидные моменты сходства с *concerto grosso*.

В музыкознании обозначились весьма разные подходы к систематизации концертов. Среди них наличествует тот, что предлагает ориентацию, исходящую из исполнительского состава — прежде всего оркестра и его тембровой структуры (Н.Кравец). Описываются следующие подвиды: с большим симфоническим оркестром, с камерным составом (духовые, струнные, разнотембровый ансамбль), группа солистов с любым составом оркестра (двойные, тройные), концерт без оркестра (для одного-двух солистов), концерт для оркестра (*concerto grosso*).

Есть и иной подход, опирающийся на исторически сложившиеся типы драматургии инструментального концерта в контексте эволюции самого стиля жанра. М. Лобанова, например, выделяет три ведущие тенденции в развитии концерта: неоклассическую, симфонизированную и камерную (при этом обозначаются и подвиды).

Неоклассический концерт апеллирует к старине, и классика здесь понимается как ценностный устой, эстетическая категория; используются барочные модели и конкретные приемы, почерпнутые из практики классических концертов. К лирико-драматической структуре содержания тяготеет большой симфонизированный романтический концерт. Его эпико-лирическая разновидность особенно характерна для русского концерта (Балакирев, Римский-Корсаков, Глазунов, Ляпунов). Обостренное внимание к камерности, диалогичности, к ансамблевым принципам игры характеризуют малые концертные формы типа концертино.

Как известно, в развитии той или иной жанровой формы произведения наиболее «впередсмотрящие» нередко рождаются на стыке разнонаправленных тенденций. В силу этого не всегда удастся вместить то или иное сочинение в жесткую типологическую разновидность. Для уточнения исторической типологизации фортепианного концерта, однако, целесообразно наметить еще две «оси координат». Первая — внешняя, играет чисто служебную «регистрационную» роль и присутствует в описании любого инструментального концерта: учет масштаба, формы, количество частей и их темповые обозначения, принцип классификации состава оркестра и т.п.

Здесь возможны такие номинации, как:

- *большой концерт* (многочастный или одночастный)¹¹ с симфоническим оркестром: Листа, Брамса, Чайковского, Рахманинова, Метнера, первые три Прокофьева и др.);
- *малый концерт* типа концертино (многочастный или одночастный) с симфоническим оркестром: Римского-Корсакова, одночастный Балакирева, Четвертый и Пятый Прокофьева;

¹¹ В этом типе преобладает один солист, но вполне возможна и ансамблевая трактовка сольных партий (двойные, тройные концерты Баха, Бетховена и др.).

- концерт *монотембровый* или с *облегченным составом оркестра* (Первый Шостаковича со струнными и трубой, концерт Стравинского с духовыми и контрабасами, его же Каприччио со струнными);
- концерт *без оркестра* («Итальянский концерт» Баха, Концерт Стравинского для двух фортепиано, фортепианная версия «Озорных частушек» Щедрина).

Вторая «ось» более сущностна, т.к. исходит из специфики подхода композитора к самому жанру фортепианного концерта, где немаловажную роль играет склад художественной ментальности композитора: *текст концерта может в меньшей или большей степени отражать исполнительский компонент творца* — пианистический или дирижерский. По наблюдению автора исследования, свою проекцию в тексте фортепианного концерта получают три ипостаси творящей личности: композитор-пианист, композитор-непианист, композитор-пианист-дирижер.

Среди композиторов-пианистов немного примеров, когда изначально и одновременно универсальным является исключительно *фортепианное предслышание*. Таковы, допустим, Шопен и Метнер. Последний создавал полный текст каждого из трех своих концертов неизменно в формате готовой пьесы для двух фортепиано, а затем подолгу и с величайшими муками инструментовал партию второго рояля.

Если широко концертирующий пианист-композитор профессионально владеет и дирижерским искусством, то он обладает, по видимому, более синтетическим и многоаспектным подходом — *фортепианно-дирижерско-оркестровым предслышанием*. Об этом свидетельствует деятельность Вебера и Сен-Санса, Листа и А. Рубинштейна, Рахманинова и Прокофьева. Например, рахманиновские белые рукописи фортепианных концертов, в частности, Третьего, представляют на одном листе некий свод партитуры и клавира, создающиеся композитором одновременно. Кроме того, цветным карандашом в него уже внесены типично дирижерские исполнительские пометы^{vii}.

Возможно, видимо, говорить о *фортепианно-оркестровом пред- слышании* как изначальном у композиторов-непианистов. В их концертах порой блистательная оркестровка способна была затмить менее индивидуализированную, скорее «общефортепианную», трактовку сольной партии. Однако этого, как правило, не происходит, т.к. опора на собственный исполнительский стиль (решающая в двух предыдущих случаях) здесь подменяется ориентацией на крупную артистическую фигуру современника: у Чайковского, например, несомненно воздействие игры Н. Рубинштейна; «моделью» для Фортепианного концерта Римского-Корсакова становится фресковый пианизм Балакирева и А.Рубинштейна.

Широко практикуется в подобных случаях и *редакторское участие выдающегося пианиста*. Напомним для примера о сотворчестве А.Зилоти и Чайковского¹², Л.Оборина и А.Хачатуряна.

После попытки классифицировать внутреннее ощущение композитором стиля жанра концерта есть необходимость развести близкие, но все же различающиеся понятия — такие, как *фортепианный концерт*, концерт *для фортепиано* с оркестром и концерт *для фортепиано и оркестра*¹³. Дифференциация между данными градациями устанавливала сама художественная практика, что тонко ощущали композиторы, неоднократно выходя к обсуждению этой темы в мемуаристике (*Дневник Прокофьева*, *Хроника Стравинского*) или в эпистолярной (*Переписка Метнера и Рахманинова*).

Исполнительское предслышание допускает наибольшее приближение творца-пианиста к специфике интонирования на избранном инструменте и к способам игры на нем. Именно в этом случае и рождается подлинно *фортепианная* (скрипичная или любая дру-

¹² А.Зилоти увидел во Втором фортепианном концерте, написанном Чайковским для Н.Рубинштейна, некое «ущемление в правах» солиста. В редакции, которую осуществил Зилоти, значительно сокращено количество оркестровых tutti в масштабной первой части, а во второй solo первой скрипки передано фортепиано. Именно редакция Зилоти стала для пианистов основным текстом для интерпретации данного сочинения Чайковского.

¹³ Композитор порой в названии пьесы подчеркивал, что концертность здесь выступает наравных с симфонизмом. Яркий пример — *Симфония-концерт* для виолончели с оркестром С.Прокофьева.

гая) музыка, а не *музыка для фортепиано* или скрипки. Этот момент чрезвычайно тонко чувствовал, например, Стравинский: «Отношение композитора к звучащей материи может *быть двояким*. Одни, например, сочиняют музыку *для фортепиано*, другие — *фортепианную музыку*. Бетховен определенно принадлежал к последней категории. Для его огромного пианистического творчества характерно именно то, что идет от специфики *инструмента*. И этим он мне особенно дорог. Чудесный *исполнитель* берет верх в нем над всем, и благодаря этому качеству он не может не дойти до слуха, открытого музыке»¹⁴.

При этом композиторов заботили проблемы соотношения *солист—оркестр* с тем, чтобы количественно не перегрузить текст концерта оркестровыми эпизодами или их слишком массивным звучанием, что грозит фортепианному концерту перерождением в оркестровый жанр с облигатной партией фортепиано. Рахманинов, в частности, предупреждал: «Если оркестр почти совсем не молчит, то считаю это большим пороком. Это значит не концерт для фортепиано, а концерт для фортепиано и оркестра»¹⁵. Прокофьев словно продолжает высказанную мысль: «Если, сочиняя концерт, задумываешь его как комбинацию фортепиано с оркестром, то это всегда бывает в ущерб фортепианности сольной партии»¹⁶. Именно «фортепианность фортепианной партии» (если допустима такая тавтология) всегда была наиболее естественно воплощена композитором-пианистом.

Кроме того, не следует забывать, что для очень многих композиторов сам акт рождения сочинения был связан с инструментом — они *творили за роялем* (Шопен, Вагнер, Лист, Скрябин, Дебюсси, Прокофьев, Стравинский и другие), и это являлось одним из самых распространенных типов художественного процесса.

Заклучим вводный очерк важнейшим вопросом: *как исторически складывался национальный аспект жанра?* Речь пойдет

¹⁴ Стравинский Игорь. Хроника моей жизни. Цит. изд.. С. 176.

¹⁵ Метнер Н.К. Письма. — М., 1973. С. 548.

¹⁶ Прокофьев Сергей. Дневник. I. — Париж, 2002. С. 202.

об установлении и закреплении *в отечественном фортепианном концерте черт русской художественной ментальности.*

Как известно, для российской культуры характерно преобладание мифологического видения над рациональным, т.е. очень велика роль интуитивного, внутреннего, «мистического познания сущего» (А. Лосев). Специфика же географических и исторических условий сказались в том, что для отечественного искусства особую роль стала играть пространственная составляющая. По мысли А. Лосева, «бесконечность, равнины и пролегающие по ней пути с неведомой целью — это и есть характерный для русской культуры хронотоп — смысловое единство времени и пространства». Видел причины власти пространства над русской душой и Н. Бердяев, который к тому же сформулировал и не бесспорное заключение: «Дар формы у русских людей не велик»¹⁷.

Психологические факторы, будучи свойственными национальной ментальности, по-своему влияли на адаптацию на русской почве жанров классической культуры, к которым принадлежал и инструментальный концерт. Подобно другим странам, процесс адаптации фортепианного концерта на российской почве шел во взаимодействии исполнительства и творчества.

Начальный этап этого пути пролегал через программы крупных исполнителей, где различные модели жанра фортепианного концерта становились известными русской публике и композиторам. В этом процессе немаловажную роль сыграли иностранцы, как гастролеры, так и работавшие в России. Общеизвестно: русское фортепианное исполнительство питалось соками европейского пианизма через традиционно разветвленную систему *педагог—ученик*. Этот мощный механизм ассимиляции способствовал распространению художественных ценностей исполнительского мастерства, что называется из рук в руки. Именно европейцы, по большей части немцы (Гензельт и Пабст), привнесли в Россию профессионально высочайшую фортепианную культуру Европы, включая и общемировой пианистический репертуар.

¹⁷ Бердяев Н.А. Русская идея. Судьба России. — М., 1997. С. 270.

До середины XIX столетия в русском фортепианном исполнительстве преобладали салонные формы музицирования (таковы, например, Петербургские собрания братьев Виельгорских). Выдающийся концертмейстерский дар Мусоргского, но особенно блистательная игра Балакирева-солиста все же были редким исключением. Понятно, что жанр концерта для своего утверждения нуждался в выходе фортепианного исполнительства из салонов в большие концертные залы.

Уже с первых опытов отечественных композиторов (XVIII и начало XIX века, например, у Хандошкина) постепенно складываются меты национальной адаптации языка жанра инструментального концерта. Первые части, например, по сравнению с венским образцом, оказались несколько меньше связанными с семантикой действия. Не столь велика была роль разработочности, что не заложено в природе песенного тематизма.

Ментальность русской культуры предопределила особую страстность тематизма к вокальности мелодики. Кроме того обозначалась приверженность к вариациям — форме, разомкнутой в смысловом, темповом и драматургическом отношении, не предполагающей определенной цели и направления развития. Лидирование вариаций имело место среди разных инструментальных жанров, что дополнялось их проникновением в отдельные вокальные образцы (так называемые глинкавские вариации на мелодию *ostinato* служат тому убедительным доказательством).

Ведущее значение вариаций и вариационного способа изложения в отечественной фортепианной музыке в значительной степени предопределилось *неразрывной связью русского профессионального инструментализма с народной песенной стихией*. Широкое введение вариационных форм и вариантно-вариационных методов развития в инвариант отечественного фортепианного концерта стало одним из тех принципов, который и обеспечил естественность встраивания в русскую культуру жанра, обладающего своим сложившимся информационным кодом.

Имманентными свойствами русского инструментального концерта некоторые исследователи, в их числе Г. Орлов, склонны рас-

ценить не только лирику, но и эпичность. Ученый выдвигает три его жанровые наклонения как основные: эпический, лирико-психологический и лирико-эпический. Однако роль эпики представляется все же несколько преувеличенной. Основными руслами русской концертности рубежа веков видится ее лирико-драматический вариант (свой исток он возьмет в 80-е годы XIX века, например, в Третьем концерте Чайковского, и будет продолжен в 90-е годы Скрябиным и Рахманиновым) и лирико-жанровый а *là* Первый патетический концерт Чайковского («Фантазия на темы Рябинина» Аренского, оба концерта Ляпунова).

В России фортепианный концерт был особо востребован со второй половины XIX века по причине огромной этической силы самого жанрового прототипа, укоренившего в нем такие качества, как позитивность образности, нарядность фактуры, доступность слушателям интонационного строя.

Утверждение же (в пианизме и в творчестве) концертного стиля связано с деятельностью братьев А. и Н. Рубинштейнов, до появления которых Россия не могла считаться обладателем профессии концертующего пианиста и национальной школы, создавшей свой фортепианный репертуар.

Трудно не согласиться с распространенным мнением, что одним из узловых понятий культуры России XIX века стало осознание творчества в широком смысле. В свободном развитии индивидуального стиля невозможно переоценить роль Антона и Николая Рубинштейнов, создателей двух главных русских консерваторий, которые, в частности, и обеспечили российским музыкантам возможность получить профессии артистов, в том числе концертующих пианистов. В Москве и Петербурге были заложены основы будущей всемирно признанной русской педагогической и исполнительской культуры. Буквально за два-три десятилетия родилась в России школа фортепианного исполнительства и преподавания.

Творчество и исполнительство в России столь интенсивно развивалось, что дало право определить сам *рубеж XIX–XX столетий* как подлинно «золотой век» отечественной фортепианной культуры во взаимосвязи: *творчество—исполнительство—*

педагогика. Тем очевидней предстают причины поразительного взлета, к которому пришло в исторически короткий период отечественное творчество и пианизм.

Можно только поражаться «многообразию в единстве» художественных устремлений Антона Рубинштейна: директорствовал (тяжело «выбивал» у правительства необходимые материальные фонды), занимался с учениками, много выступал за рубежом, создал знаменитые серии «Исторических концертов» в Москве и Петербурге. Не менее ценно и то, что Великий Антон активно формировал в России фортепианный репертуар по его главным, постоянно взаимодействующим магистральям: программная миниатюра — цикл — соната — концерт. Причем если большие сольные и ансамблевые сонаты нередко, перерастая границы своего жанра, приближались к концерту, то концертино, особенно для солиста со струнным составом, было направлено как раз в сторону сонаты с оркестром.

А.Рубинштейну было сложнее других: ему как пионеру выпала историческая миссия стоять у истоков создания в России фортепианного репертуара пианистов XIX века и адаптировать ведущие жанры. И нет ничего удивительного в том, что буквально вся музыкальная молодежь России увидела в нем лидера среди пианистов и обучалась на его этюдах и Концерте d-moll (№ 4).

Но не только концерты А.Рубинштейна естественно аккумулировали наиболее существенные тенденции, привнесенные в развитии этого жанра западноевропейскими композиторами. Многочисленные сочинения для рояля с оркестром композитора-пианиста-дирижера способствовали становлению стилевых явлений, которые совокупными усилиями многих выдающихся музыкантов будут утверждать *русскость отечественного фортепианного концерта*.

Как показательные грани предстали в концертах Рубинштейна виртуозно-эстрадное начало наряду с проникновенной лирикой. По размаху и по силе внушения — это листовский пианизм, но по многим видам фактуры и орнаментики Рубинштейн тяготел к салонно-концертному стилю. И все же меты русскости становятся в его концертах все более явными. Например, знаком индивидуального подхода к концертной форме следует считать *введение боль-*

ших лирических монологов в сольную партию, несомненно усиливающих импровизационность изложения темы. Следуя европейскому классико-романтическому стилю, Рубинштейн создал в экспозиции композиционный приоритет главной темы-образа, а в коде давал апофеозное утверждение любой из двух ведущих музыкальных идей части.

Первым произведением, уже сполна обладавшим стилевыми признаками русского фортепианного концерта, стало монументальное творение Чайковского. В 1875 году был написан Первый концерт, по сути концерт-симфония, где рояль и оркестр уравниваются в правах. В красочности фортепианной инструментовки, в ее оркестральности и концертном размахе эталонным для Чайковского был именно пианизм А.Рубинштейна. Чайковский усилил лирическую сферу в общей структуре содержания концерта, особо акцентировав образный смысл побочной партии. Концерты Чайковского стали очевидной кульминацией в творчестве второй половины XIX столетия. На ниве жанра композитор впервые подверг национальный песенный тематизм интенсивному лирико-драматическому развитию (мелодическое прораствание мотивного комплекса, вариантность, вариационность, т.е. использование принципов, в высшей степени характерные для протяжной русской песни).

Национальные грани жанра фортепианного концерта продолжали утверждаться достаточно интенсивно. Речь идет, в частности, о столь свойственной славянской ментальности лирической нарративности, балладности, драматической повествовательности. Лирико-эпическая, с нередкими выходами в патетику образно-эмоциональная наполненность русских концертов порой приводила к закреплению в сольной партии больших лирических монологов исповедального характера, к песенной стилистике главных партий романсового склада побочных тем.

Все заметнее становилось особое внимание отечественных композиторов к смысловому обособлению и тематической наполненности срединных голосов полимелодической фактуры (так же, как и в камерных ансамблях — фортепианных трио и струнных квартетах).

К стилевым открытиям Чайковского наиболее близко подошли концерты Рахманинова, обозначив не просто огромный, никем не превзойденный, самый мощный вклад в сокровищницу отечественного концертного симфонизма. Вслед за Чайковским в сонатной тектонике Рахманинова заметную роль играет, например, слияние разработки и репризы, а все детали формы подчинены мелодическому насыщению. Автору пяти фортепианных концертов в высшей степени свойственны не конфликтный, а скорее дополняющий тип соотношения основных тем экспозиции. В ней наблюдается особое возвышение роли побочной партии, возведенной на путь многоступенчатого образного развития, что особенно проступает в каденционных разделах (например, в Третьем концерте, с его эмоционально насыщенным волевым импульсом, тематическим наполнением пассажного материала).

Рахманинов обогатил концертность своим индивидуальным пианизмом, восходящим к многоаспектности фактуры с ее внутренним контрастом исконно фортепианных *tutti* и *solo*: мощных, оркестрово-массированных аккордовых дублировок и камерно-утонченной, полифонизированной мелодической ткани, изукрашенной бесконечным вариантным прорастанием. У Рахманинова (как и у Глазунова) русскость концертов проявилась и в заимствовании семантических знаков отечественной музыкальной ментальности: знаменного распева и колокольного звона.

Как видим, самобытным жанром русский фортепианный концерт стал в исторически короткий срок. В структуре его содержания основными полюсами притяжения обозначились модели: одна — фресковая по письму, симфонизированная по драматургии (А. Рубинштейн, Балакирев, Чайковский, Рахманинов), и другая — гораздо более камерная (Скрябин, Аренский). При этом отечественные композиторы, многие из которых были ведущими пианистами рубежа XIX–XX веков, нередко ориентировались (чаще бессознательно, через собственную исполнительскую практику) на конкретный концертный образец, в числе которых доминировали фортепианные концерты Бетховена и Шумана, Шопена и Листа, Грига и Чайковского^{viii}.

Завершим очерк резюме Чайковского 1892 года, где он, характеризуя современное состояние музыки в России, делал весьма оптимистические прогнозы, в том числе о творческом потенциале молодого поколения музыкантов — будущих творцов отечественной культуры XX века: «Когда я вспоминаю, что такое была русская музыка во времена моей юности, и сравниваю тогдашнее положение вещей с теперешним, то не могу не радоваться и не возлагать самых лучших надежд на будущее. В те времена не было еще ничего, кроме краеугольного камня русской музыки — Глинки, непризнанного, гонимого, совершенно задушенного царившей тогда италияноманией. Как бы мы ни были строги и скромны по отношению к своему искусству, мы имеем основания гордиться достигнутыми уже успехами. Залогом лучших надежд на будущее служат нам и нынешние, уже стареющие, деятели, и блестящие таланты многих молодых музыкантов, появившихся в последнее десятилетие. Они счастливее людей нашего поколения. Они могли вовремя получить обширное, правильное музыкальное образование, в ранней юности отдаться делу, к которому призваны, и без борьбы и колебаний стать на подходящую почву»¹⁸.

Поколение композиторов, благословленное гением Чайковского, обретало новые пути-дороги в различных сферах творчества, в том числе и в жанре фортепианного концерта. Есть необходимость в Итогах I осознать их вклад как некую эстафету, которая передавалась от одного века к другому.

¹⁸ Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи. — Л., 1986. С. 320.

Итоги I: XIX век – XX столетию

Именно к рубежу веков жанр отечественного фортепианного концерта установил музыкальные нормы классико-романтического стиля как ведущие. Данное резюме преследует одну цель — выдвинуть некоторые показательные аспекты преемственности (в виде своеобразной творческой эстафеты) русских фортепианных концертов последней трети XIX века по отношению к первым десятилетиям XX столетия.

В связи с тем, что фигурами, наиболее воздействующими на стилевые процессы жанра для композиторов России, обозначились Бетховен и романтики — Лист и Шуман, Шопен и Григ, сразу следует подчеркнуть главное: *преломление влияния сильной композиторской личности не приводило в русском фортепианном концерте к такому явлению, как стилизация или копирование.*

Напротив, к порубежью веков внутри классико-романтической модели русского фортепианного концерта свободно сосуществовали индивидуальные стили. Но дело было не только в этом. Процесс вызревания свежих композиторских идей активно шел и, прежде всего, по линии расширения звучащего *образа рояля*. Обогащению колористических и сонорных возможностей способствовали находки в сфере музыкального языка — гармонии, полифонии, фактуры, тембра. Именно в последнем продолжалась дальнейшая адаптация роялем богатейших звуковых аллюзий оркестрового происхождения. Лист, в частности, констатировал: «Благодаря уже сделанным успехам и постоянной работе пианистов со дня на день увеличивается способность фортепьяно к воспроизведению. Мы можем воссоздать на нем арпеджии, как на арфе, выдержанные звуки, как на духовых, staccato и тысячи родов пассажей, казавшиеся ранее доступными лишь тем или иным инструментам». Понятно, что натиск оркестра давала возможность выдержать фортепиано его современная конструкция. При этом именно *фортепианный*

концерт позволял пианисту в диалоге с оркестром и в фортепиано solo добиваться создания двух по сути различных аспектов звучания. В диалоге с оркестром рояль должен предстать как бы на градус выше. Для достижения в данном жанре особой яркости есть у пианиста такие могучие средства, как виртуозность и импровизационность.

Русским фортепианным концертом XIX столетия оказались зафиксированными черты, которые не только широко обсуждались композиторами, например, в переписке, но, естественно, прежде всего укоренились в самом тексте концертных сочинений. К началу XX века в России в изучаемом жанре можно констатировать дальнейшее развитие следующих показательных факторов:

- *пути симфонизации концертной формы* выступали как имманентная черта жанра, предусматривающего неременную образно-интонационную взаимосвязь начальной части и финала (Чайковский, например, всегда после первой части писал финал, а уж потом встраивал среднее звено). В отдельных образцах наблюдалась максимальная спаянность сольной и оркестровой партий, которые вместо положенной жанру подчеркнутой диалогичности не чурались их слияния в единый звуковой поток, тем все ближе подходя к жанровой идее симфонии-концерта («Fantasie de concert» Чайковского);
- *образные модусы и связанные с ними жанровые формы* обладали как известной стабильностью, так и очевидной гибкостью. Традиционным, например, утвердился массовый характер финала, где предусматривался выход в бытовые, нередко фольклорные, жанры (здесь рондо-сонатная форма отлично резонировала идее карнавальности, свойственной финалу концерта).

Медленная часть, нередко представляющая собой вариационный цикл, решалась в виде разножанрового «театра одной лирической темы», где наблюдалась ведущая функция орнаментики. Имело место слияние образных модусов частей не только в поэмных одночастных конструкциях, но и укрупнение их образных смыслов в рамках одной части (вторая

часть «Fantasie de concert» Чайковского объединяет образные ракурсы медленной части и финала). Наблюдалось введение и образно «сниженного» тематизма; такова, например, тема фривольной французской шансонетки, включенная в средний раздел второй части Первого концерта Чайковского;

- *выделение роли каденции в виде важнейшей драматургической единицы и масштабного звена формы* (показательна середина первой части сонатной формы «Fantasie de concert» Чайковского, звучащая около 12 минут и наделенная оркестровым размахом фортепианной партии; ее энергетическим двигателем является не только сложнейшее техническое оснащение, но и значительная роль тематической разработки). Нормативное для каденций виртуозно-импровизационное письмо (быстро, громко, сложно) оказывается все более подчиненным содержательной сфере — самостоятельной тематической разработке.

Вместе с тем, зримые образные модификации плотнее, чем симфонию, сближают концерт с театром (имеет место феномен игры-перевоплощения), о котором Бородин говорил, что все здесь «должно быть писано крупным штрихом, ясно и ярко». В партии солирующего фортепиано *крупный штрих* — это не столько декларация громкости (например, начало концертов как динамическое излияние из вершины-источника), сколько волновое нарастание эмоциональных состояний в каденциях. С другой стороны, реализация *крупного штриха* нередко осуществляется через активизацию контрастных сопоставлений ведущих образов или путем постепенного обнаружения контрастных либо конфликтных образных ракурсов внутри сквозного развития (симфонические метаморфозы единого тематического материала в вариационных циклах в концертах Римского-Корсакова, Глазунова, Аренского, Рахманинова);

- *традиция использования в виде основополагающих тем концерта так называемого «чужого слова» — фольклорного («Фантазия на темы Рябинина» Аренского, Концерт Римского-Корсакова, вырастающий на одной рекрутской песне «Со-*

- бирайтесь-ка, братцы-ребятушки») или *авторского* («Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова). При этом традиционным было сочетание изначальной простоты напева со сложностью его гармонического, полиритмического представления в процессе развития;
- *привнесение черт программности или элементов звуковой символики* (Первый концерт Чайковского, отразивший любовь композитора к певице Дезире Арто: значение звука *Des* в мелодическом словаре концерта, начало побочной партии первой части со звуков *Des – A* — монограммы певицы; тайная сквозная программа в Третьем концерте Чайковского, роль звуков *g – es*, символизирующих вопрос: «Зачем, зачем, зачем?»);
 - *наличие междуopusных связей*, причем не только по оси симфония — музыкальный театр, но и по линии фортепианный концерт — симфония (в обеих позициях убедительные примеры дает концертное творчество Чайковского — достаточно сопоставить начало второй части «Fantasie de concert» с «Франческой»). Также очевидна взаимосвязанность Третьего концерта и Симфонии Es-dur, которые Чайковский предполагал инструментовать одновременно;
 - *использование жанровых обозначений, предусматривающих импровизационность как ведущее начало*: фантазии, вариации, рапсодии (Чайковский, Аренский, Рахманинов, особенно Скрябин: ранняя Фантазия для фортепиано с оркестром, Фантазия op. 28, его же Концертное Allegro op. 18).
 - *введение ансамблевых групп* как особой тембровой краски, усиливающей глубину камерных звучаний лирических тем или частей. Таково, например, начало второй части Второго концерта Чайковского, с солирующими скрипкой, виолончелью и фортепиано, приближенное к фактуре тройного концерта (жанра, кстати, достаточно редкого для отечественной музыки первой половины столетия). В инструментовке все большую роль играет оркестровая колористика;
 - *семантическая трактовка основной тональности* по-своему отражает концепционный замысел сочинения, в том чис-

ле, например, *c-moll* и *fis-moll* для воплощения лирико-драматической экспрессивности, *Es-dur* и *Des-dur* как знаки патетичности.

О постоянной заботе композиторов и исполнителей о *направленности концертной формы на слушателя* свидетельствует переписка творцов фортепианных концертов, на страницах которой возникали рекомендации «писать благодарнее для пианиста» (Зилоти), конструировать форму более компактно, а фактуру упрощать и делать максимально пианистической.

Следует подчеркнуть и еще одно существенное обстоятельство. Популярность концертов, последовавших за творениями Чайковского, имела причиной не только демократичную и театрализованную природу жанра, но и все нарастающую в нем русскость, или, как говорил Лядов, «*русское в русской музыке*». Национальное в концертах последней трети XX века проявлялось на разных уровнях: в воссоздании интонационного строя русской песни (цитата, quasi-цитата, аллюзия), а также в преломлении принципов ее развития (стилистика стихийно множасьихся мотивов, подвижные *ostinati*, попевочный тематизм, опирающийся на сцепление лаконичных фраз, кратких тематических единиц, нередко извлеченных из фольклорных тем, как, например, в Концерте Римского-Корсакова). Кроме того, виртуозные эпизоды в русских концертах неизменно тяготели к мелодизации, которая нередко пронизывала все тематические элементы концерта.

«Руссификация» западноевропейской основы инструментального концерта шла и по линии естественного сочетания жанра с другими компонентами национального музыкального языка, в частности, ритмического и ладогармонического. Здесь наблюдалась тенденция к метрической свободе гармонической структуры, к ритмическому «своеволию», как отмечал Кастаньский. При этом имело место утверждение национального не только в связи с фольклорностью (Римский-Корсаков, Аренский), но проявление национального и вне фольклорности (Чайковский, Скрябин). Речь идет не только о распевности в мелодическом синтаксисе, но и об особой певучести голосоведения. Русским композиторам, в частности, свойствен-

на разнообразная разработка плагальности, имитация колокольности в гармонии, где в ее колористической трактовке применяются созвучия как самодостаточные гармонические единицы (Мусоргский, Рахманинов, Прокофьев); имеет место развитие симметричных ладов (концерты А. Черепнина). Показательным элементом русского национального звукокомплекса фортепианных концертов (как и оперного симфонизма) становится ориентализм,

Русский романтический концерт широко опирался на жанры и жанровость, имея в виду такие модусы последней, как гимничность (Рахманинов, Метнер), скерцозность, в которой используются стилистические элементы народных игровых песен и танцев (Чайковский, Римский-Корсаков, Глазунов, Скрябин, Рахманинов), пейзажность (Чайковский, Рахманинов). Среди жанров, которые чаще можно встретить в концерте, особенно в его вариационных циклах, — вальсы (в варианте вальс-скерцо или вальс-воспоминание, пронизанный лирико-элегическим тонусом, идущим от «Вальса-фантазии» Глинки), марши (Второй концерт Чайковского, главная партия Второго концерта Рахманинова, финалы концертов Глазунова и Метнера), колыбельные (кода второй части Второго концерта Рахманинова, центральный эпизод финала Второго концерта Прокофьева), полонезы, пришедшие из оперного симфонизма Глинки (Концерт Римского-Корсакова, эпизод Quasi rollасса; финал Первого концерта Чайковского).

Для того чтобы четче представить роль и место фортепианного концерта в общей семье инструментальных концертов, рождающихся на отечественной почве в первой половине XX столетия, совершим их беглый обзор.

Часть первая

Инструментальный концерт

в

**русской музыке
первой половины**

XX столетия:

действующие лица и исполнители

Очерк II.

Обзор инструментальных концертов

Разобраться в многообразных проявлениях жизни любого жанра всегда помогает периодизация. Она не раз устанавливалась и для изучаемого жанра. В данном труде за «единицу измерения» условно назначается столетия, где рубежный момент — 1948 год, один из самых тяжелых репрессивных этапов в истории советской культуры, и музыки, в частности. Внутренняя же дифференциация названного периода в становлении жанра инструментального концерта никогда не была напрямую связана с датами «красного календаря» в отличие, например, от симфонии или оратории, оперы или балета. Жизнь концерта почти или вовсе не обусловлена теми или иными установлениями советской эпохи.

В свое время принято было говорить о рождении феномена советской симфонии, в частности, применительно к ее программной ветви, оказавшейся более открытой идеологическим установкам (таковы, например, концепции симфонической «Ленинианы», создание многочисленных «октябрьских», «первомайских», «колхозных» симфоний). В инструментальном концерте этого не произошло — его советизация не предпринималась. Жанр сохранил известную консервативность как одну из инвариантных черт своего стиля. В отличие от музыкального театра и особенно от оратории и кантаты *инструментальный концерт никогда не входил в сферу «ангажированного симфонизма», питавшегося темами «на злобу дня». Концерт для сольного инструмента с оркестром неизменно оставался в сфере так называемой «чистой музыки», тяготеющей к аккумуляции вечных, а потому универсальных образов-смыслов¹.*

Летопись инструментального концерта XX столетия писали художники разных поколений и стилистических ориентаций. Наряду

со старшими мастерами (Балакирев, Глазунов) начинают выступать и представители следующих поколений (Ипполитов-Иванов, Мясковский, Скрябин, Рахманинов, Метнер, Прокофьев, Стравинский, Шостакович), ставшие создателями сочинений выдающихся художественных достоинств, которые вошли в «золотой фонд» отечественной и мировой классики. Символично, что провозвестником драматических событий XX столетия явился колокол-набат, открывающий Второй концерт Рахманинова. Гениальная партитура — итог и одновременно исход поистине кульминационной зоны в развитии отечественного фортепианного концерта рубежа веков, обусловленной выдвиганием целой плеяды блистательных композиторов-пианистов.

Именно к названному периоду относится традиция создания на отечественной почве инструментальных концертов, преимущественно для трех солирующих инструментов: фортепиано, скрипки, виолончели. К тембрам всех этих трех протагонистов обращались: Чайковский в XIX веке; Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Вайнберг, Эшпай, Шнитке, Слонимский, А. Чайковский в XX веке. Причем в исторической перспективе очевидна определенная ориентация композитора на выдающуюся фигуру исполнителя, его индивидуальный артистический стиль. На рубеже столетий и в начале XX века очевидно преимущество фортепианных концертов, что, как уже говорилось, было обусловлено деятельностью блистательной когорты отечественных пианистов-композиторов, которые и стали его ведущими творцами в первую половину XX века¹. Параллельно с фортепианным развивался в русской классической музыке и скрипичный концерт. Интенсивное движение жанра в это время будет связано с именами Прокофьева, Стравинского, Мясковского, Рославца, Хачатуряна, Шебалина.

Виолончельный же концерт и в XIX веке представлен менее рельефно (хотя есть такое крупное явление, как «Вариации на тему

¹ Известное количественное преимущество фортепианных концертов объясняется и уникальностью, поистине оркестровыми, возможностями рояля. Последнее, кстати, сказалось и на жанровом определении форм камерного ансамблирования. Именно фортепианными, а не струнными с фортепиано, названы трио, квартеты, квинтеты.

рококо» Чайковского). В XX столетии он стартует с известным «запозданием» — конец 30-х — начало 40-х годов (Прокофьев, Мясковский, Хачатурян), но возьмет свой реванш во вторую половину столетия.

Концерт для альты с оркестром своим рождением обязан созданию отечественной альтовой школы. В первую половину века она лишь начинала формироваться прежде всего усилиями такого крупного музыканта, каким был солист, ансамблист и педагог В.Борисовский. Контрабас выводил в солирующие инструменты С.Кусевицкий.

Как лидер концерта обозначалась и труба (в этой связи показателен факт: задуманный как трубный Шостакович пишет Первый фортепианный с солирующей трубой). Популярность снискал Концерт для арфы Глиэра (1938).

Сделав предварительные замечания, перейдем к обзору наиболее значительных инструментальных концертов для разных солистов, которые писались параллельно с фортепианными.

Так, важнейшие индивидуально-неповторимые черты стиля струнных концертов Прокофьева обозначились в его Первом скрипичном, ор. 19, D-dur, который сочинялся в 1916–1917 годах. Ведущая из них — доминанта лирической кантилены как наиболее естественной звуковой функции избранного композитором инструмента. Именно этим фактором предопределяется своеобразие эмоционально-жанрового наполнения трехчастного концерта, где первая часть лишена традиционной действенности, зримой энергии развития, контрастного противопоставления ведущих тем. В экспозиции утверждает себя иной принцип — не образных антитез, а мягкого дополняющего контраста. Об этом можно судить по соотношению круга выраженных здесь тем и настроений. Оттенок задумчивости имеет светло-мечтательная начальная лирическая тема. Тембры солирующих флейты и скрипки, «парящие» над тремолирующими струнными, подголосочный тип фактуры со свободным развитием каждой линии, романтический колорит гармонии — все это сообщает исходному образу особую задушевность, мечтательность:

Andante assai

pp dolcissimo
Archi

V-no 1

Ярко прочерченный звуковой рельеф имеет связующая партия; этому способствуют мелодизированные пассажи, трельное движение, интенсивность гармонических смен. И вот побочная: ее индивидуальность предопределена сопричастностью к миру сказки, игры, фантастических видений. Отсюда своеобразная «двухмерность»: нарочитая внешняя угловатость (скачки на большие интервалы, резковатые тираты и трели) как бы несколько затеняет более существенное — оттенок повествовательности.

Как и в сонатных структурах первых частей симфоний Прокофьева, в аналогичных разделах его инструментальных концертов зона разработки трактуется как серия жанровых метаморфоз тематического материала. Путем образного заострения происходит активизация движения, но композитор, в отличие от симфонического метода Шостаковича, как правило, не стремится к резкой деформации, нахождению контрастной «изнанки» образа.

В разработке первой части скрипичного концерта уже наблюдаются вышеописанные видоизменения основных тем: лирическая зримо ожесточается, сказочная приобретает саркастический оттенок.

Сама трактовка репризы, обычно «тихой», иногда сокращенной (за счет изъятия либо резкого сжатия побочной или периферийных тем), нередко предусматривает абсолютное главенство ведущей лирической идеи. Тема, которая начинала первую часть концерта, в репризе звучит особенно нежно и привольно: она поручена оркестру и расцвечена скрипичными фиоритурами, изложенными в высочайшем регистре *con sordino*. Побочная и заключительная партии опущены.

В связи с особой драматургической весомостью ведущей лирической темы концерта следует отметить и ее «репризу на расстоянии»: она звучит в коде сочинения (у солиста и группы первых скрипок) в контрапункте с основной темой финала (оркестр), создавая обрамление, столь излюбленное композитором.

В подобном образном контексте сочинения, где в финале возникает своя черед лирических эмоций, наиболее контрастной оказывается новая жанровая ситуация, реализуемая в Скерцо. В потоке неистребимого вечного движения (темп *Vivacissimo*, форма Скерцо — пятичастное рондо) возникают фантастические картины, видения, иногда не лишённые и черт сарказма.

Пожалуй, именно в *партитуре Первого скрипичного концерта Прокофьев обрел тот звуковой баланс между солистом и оркестром, который окажется устойчивым и будет варьироваться в его последующих концертах для струнных*. Композитору было важно нахождение именно полного равновесия между солистом и оркестром, а не их соревнование. Отсюда меньшую роль играют традиционное для жанра противопоставление *tutti* и *solo*, развернутые каденции. Чаще всего солист сливается с оркестром в едином звуковом потоке.

К заметным явлениям симфонического творчества первой трети XX века принадлежит и Первый скрипичный концерт Н.А.Рославца. Написанный в 1925 году, он по существу был неизвестен до конца 1980-х годов и впервые прозвучал в рамках XI фестиваля «Московская осень». Произведение создано композитором в период наиболее активных его исканий и сфере особых средств выразительности — так называемых «синтетаккордов», «нового контрапункта», «гармониеформ». Открытые Рославцем «новые системы организации звуков», не порывающие вместе с тем с классическими традициями ни в сфере гармонии, ни в области формы, в 20-е годы активно воплощаются не только в Первом скрипичном концерте, но и в Камерной симфонии, Второй симфонии, симфонической поэме «Комсомолия». Новации музыкального языка применены Рославцем и в ряде камерных партитур с фортепиано (например, в Третьем и Четвертом фортепианных трио), найденных М.Лобановой.

Оригинальная «фоносфера» музыки Рославца возникает как результат свободного перекрещивания тех завоеваний в русской культуре начала века, которые были инспирированы, с одной стороны, творчеством позднего Скрябина, а с другой — дерзаниями молодых Стравинского и Прокофьева. Неповторимый образный мир сочинений Рославца обычно определяют как «романтический конструктивизм», где мысль всегда прочувствована, а чувство осмыслено, где эмоции могут и не воплощаться напрямую, а быть как бы смодулированными.

В связи с новым образом музыки 20-х годов композитор провозглашал следующее: «Вперед от современной импрессионистско-экспрессионистской звуковой анархии, заведшей музыкальное искусство в тупик, вперед к творческому исканию новых законов музыкального мышления, новой звуковой логики, новой ясной и точной системы организации звука»².

Доминирующей ролью аналитизма отмечен монументальный трехчастный цикл Скрипичного концерта. Его неповторимый образный мир тяготеет к монотематической концепции. Здесь камерность сочетается с масштабностью звучания, а медитативность с энергизмом остинатных комплексов. Лидируют «гармониеформы», контрапункт. В каденции, которая завершает первую часть трехчастного цикла, как и во всем тексте сольной партии, чувствуется, что эту музыку писал именно скрипач по образованию (Рославец окончил Московскую консерваторию по классу Гржимали):

The image shows a musical score for the first movement of the Violin Concerto by Nikolai Roslavets. It consists of two staves: a violin part on top and a piano accompaniment on the bottom. The violin part starts with a tempo marking of 'Tempo comodo' and includes a section marked 'solo rubato'. The piano part provides harmonic support with chords and arpeggios. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'cresc.'.

² Рославец Н. Первый концерт для скрипки с оркестром. М., 1990. С. 4.

allargando

29 *f* *Quasi cadenza*

dim. e rit. *p*

(Tempo a piacere)

risoluto *cresc.* *f*

sf *13*

p *cresc.* *12*

Molto sostenuto *non flag. ten.* *Più mosso*

f espr. *dim. e rit.* *p cresc.*

Meno mosso

mf *f* *molto espr.* *6*

dim. *ten.* *tr.* *p* *tr.* *tr.*

mf *tr.* *tr.* *tr.*

marcatissimo *sf* *ff*

Lento
con tutto forza
molto espr.
non flag. ten.
mf
rit.
dim.
attacca

Текст сочинения свидетельствует: Рославец создал подлинный скрипичный концерт, а не концерт для скрипки с оркестром. И как композитор-скрипач не мог отказаться от такого канона жанра скрипичного концерта, как романтический склад музыки второй части — проникновенный скрипичный романс, где в оркестре выделен тембр аккомпанирующей арфы.

Примером того, как в вышеприведенном лозунге декларируется «уход от импрессионистской звуковой анархии», а на деле доминирует именно этот звуковой флер, и является начало второй части:

Adagio sostenuto
[50]
pp
Adagio sostenuto
V. n. p.
pp
Cl. b.
(pp) espr.
Ob.
Fag.
sf
p
Cingl.
Ob.
m.g.
m.g.

The image shows two systems of a musical score for violin and piano. The first system includes a violin part with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a tempo marking of *allargando* and a dynamic marking of *f*. The piano part includes a *cresc. molto* marking and a *Cor. V.c.* (Crescendo) marking. The second system continues the piece with dynamic markings of *mf*, *poco*, and *più p*, and includes the instruction *m.d.* (more dolce) at the end of the system.

Что стимулировало развитие скрипичных концертов в первые десятилетия XX века, где пиком обозначились 30-е годы?

С одной стороны, срабатывала эстафета завоеваний жанра рубежа веков. С другой — существенно расширились источники новых звуковых идей, которые, естественно, каждым художником осмысливались и преломлялись абсолютно индивидуально. И если в 20-е годы заметную роль играли произведения, которые можно было отнести к музыкальному авангарду, то 30-е годы свидетельствовали об угасании этой тенденции. Лишь отдельные сочинения композиторов, в недалеком прошлом применявших радикальные музыкальные средства, переросли «лабораторные рамки», и в них достигнуто равновесие нового содержания и форм его воплощения.

Позитивную роль в развитии скрипичной музыки изучаемого периода сыграли успехи исполнительской культуры. Блестящие артисты и дирижеры (в их числе, например, лидируют Д.Ойстрах, Л.Оборин, С.Кусевицкий) становились не только интерпретатора-

ми, но порой и соучастниками рождения значительных инструментальных симфонических сочинений.

Жанр скрипичного концерта особенно привлекает композиторов во вторую половину 30-х годов, когда рождаются такие его образцы, как Концерт Стравинского (1931), Второй концерт Прокофьева (1934), концерты Мясковского (1938) и Шебалина (1939), Хачатуряна (1940)³.

Активно стимулировал развитие данного жанра расцвет исполнительской культуры, зафиксированный в рамках как международных, так и всесоюзных конкурсов. Взлет исполнительского мастерства должен был закрепиться и в творческом процессе созданием новых сочинений, отражавших современный стиль. Успехи исполнителей напрямую стимулировали рождение инструментальных концертов. Выдающиеся советские пианисты и скрипачи становились в эти годы своего рода соавторами композиторов в рождении крупных концертных форм. Весьма плодотворными, в частности, оказались творческие контакты Д.Ойстраха и Д.Цыганова с Н.Мясковским и В.Шебалиным, Л.Оборина с А.Хачатуряном и А.Баланчивадзе.

В когорте крупных явлений начала 30-х годов — Скрипичный концерт Стравинского. Прокофьев сообщал по этому поводу Мясковскому 7 июля 1931 года: «Стравинский строчит Скрипичный концерт, закончив три части из четырех. Видевшие говорят, что этот новый опус роднится с Каприччио, но проще, сонатинней и суше»⁴.

Композитор, действительно, создавал его после Каприччио для двух фортепиано и симфонического оркестра, а после рождения этой пьесы сочинил Концертные дуэты для скрипки и фортепиано (Duo concertante).

Союз исполнителя с композитором (иногда эти качества объединялись в одном лице) делал более направленными и перспектив-

³ Интерес к скрипичному концерту проявляют и многие зарубежные авторы, в их числе: К.Шимановский (2-й, 1933), А.Берг (1935), А.Шёнберг (1936), Б.Барток (1938), П.Хиндемит, К.Хартман, Б.Бриттен (все — 1939).

⁴ *Сергей Прокофьев — Николай Мясковский. Переписка.* — М., 1971. С. 359.

ными поиски новых технических деталей, отдельных исполнительских приемов. Здесь ведущими становились не сфера умозрительных экспериментов, а пути исторически назревшего новаторства.

Скрипичный концерт Стравинский писал для С. Душкина, в котором нашел «замечательные способности прирожденного скрипача, музыкальную культуру, тонкость понимания и исключительную самоотверженность в профессиональной работе...». «Мне было особенно приятно видеть, с каким увлечением и пониманием Душкин следил за моей работой. К скрипке я обращался не впервые (помимо моих пьес для струнного квартета и многочисленных пассажей из “Пульчинеллы”, я особенно близко столкнулся с техникой скрипки как солирующего инструмента в “Истории солдата”»⁵.

Скрипичный концерт Стравинского имеет самые разнородные истоки: партия скрипки выдержана в характере тематизма XVIII века. В частности, есть аллюзии на Баха, например, в Арии II:

Aria II
77 Tempo ♩ = 48

2 Flauti

Clarinetto piccolo (Es)

Tromba (C)

2 Tromboni

Violino solo

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

⁵ Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963. С. 237, 239.

Исследователи указывают на интонационные параллели музыки концерта с балетами Делиба (Ария I), на введение русских интонаций, близких партии скрипки в «Истории солдата», а также на диалог с Чайковским в некоторых эпизодах финала.

В концертном творчестве для струнных инструментов в 30-е годы наметились две противоположные тенденции. С одной стороны, создавались концерты, близкие сложному симфоническому циклу (Мясковский, Шебалин, Хачатурян и др.). Такой процесс сближения концерта с симфонией ранее проявил себя в фортепианном концерте (Чайковский, Рахманинов). В дальнейшем, в 40–50-е годы, уже на иной стилевой основе, он привел к утверждению синтетического жанра симфонии-концерта и в сфере концертного творчества для струнных (показательные образцы — Симфония-концерт для виолончели с оркестром Прокофьева, Первый скрипичный концерт Шостаковича).

С другой стороны, развивался концерт камерного плана с ориентацией на классические (Второй скрипичный Прокофьева) или такие доклассические образцы, как *concerto grosso*, концерт для оркестра⁶.

Доминанта лирической образности и связанного с ней кантиленного начала характеризует Второй скрипичный концерт Прокофьева, который как бы дополняет уже созданный двадцатилетием ранее авторский вариант стиля русского скрипичного концерта. Здесь снова ясно ощутим русский национальный склад (особенно в лирической главной теме и колыбельных образах I части, в буйной танцевальности основной темы финала); заметны также связи с музыкальным классицизмом (II часть). Преобладающая роль кантилены в партии солирующей скрипки и общий драматургический ракурс сочинения, в котором неспешные по движению первые две части (им присущ богатейший спектр чувств — от философских размышлений до открыто романтических порывов) контрастируют праздничной атмосфере финала.

⁶ Стилистика этой группы сочинений имеет определенные точки соприкосновения и с концертной симфонией (*sinfonia concertante*). Среди них выделены Концерт для оркестра (1936) М.Чулаки, *Concerto grosso* (1936) М.Юдина.

Еще одна особенность Второго концерта — камерность его звучания. Изначально произведение было задумано как соната для скрипки и фортепиано, а потому в оркестровой версии Прокофьев избегает монументальных эпизодов, громкозвучных tutti, подчеркнутой виртуозности и технических новшеств в партии солиста. Широта мелодического дыхания, возвышенность чувств, классическая стройность форм становятся главными приметами стиля концерта.

Поэтический характер первой (сонатной) части создают лирические темы, по-прокофьевски одухотворенные и безбрежные в своем мелодическом разливе. Одноголосный запев главной партии сближен с русской протяжной песней. Развитие мелодии происходит путем ритмического варьирования составляющих ее ячеек за счет перемещения как сильных долей, так и тонического устоя:



Чертами романтической восторженности наделена побочная, заставляющая вспомнить о любовных темах «Ромео», «Войны и мира»ⁱⁱ. Выразительная наполненность образа создается широтой интервалики, тонкостью ладового колорита (с типичным для Прокофьева секундовым сдвигом *B – H*). При этом эмоциональная открытость побочной нарочито оттенена контрастной «рамкой»: предваряет и завершает тему мотив колыбельной, сотканный из грустно никнущих, причитающих интонаций.

Лирическая линия концерта дополняется и образным строем II части, где главная тема напоминает изящную серенаду. Об этом свидетельствует сама романтическая стихия мелодии, развивающейся в ряде фактурно-колористических преобразований (рефренная функция этой темы отмечена ее постоянным варьирова-

нием), а также характер аккомпанемента, где тембр *pizzicato* струнных ассоциируется с гитарной звучностью. Музыка части отмечена изяществом гармонических фигураций, тонкостью полимелодической фактуры.

Контрастная этому сфера господствует в финале. В его ритмически упругой основной теме ощущаются черты энергичного танца, который в репризном изложении приобретает характер буйного веселья. Драматически-выразительная музыка центрального эпизода кое-где прослоена скерцозными вторжениями. Носителем лирической образности, заставляющей вспомнить о певучести тем начала сочинения, остается побочная партия.

Второй скрипичный концерт Прокофьева, завоевавший широчайшую популярность у исполнителей во всем мире, стал показательным для явления «новой простоты» в стиле композитора.

О «просветлении» стиля Мясковского — главы московской композиторской школы — свидетельствует его Скрипичный концерт (1938). Первая и вторая части цикла представляют собой развернутые лирические высказывания. В начальной части музыкально-драматургическое развитие весьма напряженно, однако оно не приводит к остродраматической кульминации. Лирика преобладает во второй части, а финал с его национально-характерным, жанровым складом тематизма вводит в мир объективных образов, перекликающихся с «многофигурными» финалами симфонических партитур кучкистов. Опора на традиции преимущественно отечественной классики ориентировала композитора на трактовку сольного инструмента прежде всего как кантиленного, что было неизменно свойственно русскому скрипичному концерту. Мясковский претворил в тематизме произведения мелос русских протяжных песен.

Разнообразная по колориту лирика первой части (она дополнена пасторальной связующей и эмоционально сдержанной побочной) находит свое продолжение в *Adagio* — своеобразном ноктюрне-баркароле. Прозрачность оркестровки, ажурность мелодических линий, выразительная гармония создают в начальной теме образ «звездного мерцания».

Активный характер музыки финала воплощен средствами жанрово-танцевального тематизма. В плясовой главной теме слышны отзвуки испанских танцев. Обращение к испанскому колориту для воссоздания праздничной атмосферы — давняя и характерная черта русской музыки.

Для стиля Скрипичного концерта Мясковского значение классического прототипа несомненно. Классическое служило современностиⁱⁱⁱ. Здесь уместно напомнить справедливые слова историка: «Обращение к старому, возвращение старого, его сохранение — это не отказ от нового, это новое понимание старого, своих корней, это ощущение себя в истории»⁷. В случае с Мясковским добавим: речь идет о композиторском самоощущении в истории жанра скрипичного концерта. В инструментальном концерте, как и в других видах творчества, Мясковский стремился опереться на живые традиции прошлого вкупе с практикой современности. Отсюда связь с классикой предстала в глубоко преображенном, творчески переосмысленном ракурсе, ассимилированная индивидуальной манерой Мастера.

В когорте сочинений с открытым эмоциональным обликом и блистательным воплощением фольклорного начала особое место занимает Концерт для скрипки (1940) Хачатуряна, по праву вошедший в десятку лучших скрипичных концертов XX столетия. Здесь ярко раскрылась народно-национальная природа творчества композитора. Свободный импровизационный характер музыкального повествования, красочная палитра оркестрового звучания — все это указывает на органичную связь с самобытными чертами армянской народной, в частности гусанской, музыки.

Широк круг народно-жанровых истоков концерта. Главная партия I части обнаруживает интонационную взаимосвязь с мелодиями лезгинки «Кочари», песни «Келе, келе» («Шестувуй»). Динамическая активность ее исходного мотива-импульса, заключенного в диапазон терции с характерным ритмическим дроблением сильных долей, ста-

⁷ Лихачёв Д. Искусство памяти и память искусства // Литературная газета. 1982, 15 декабря. С. 4.

новится определяющей и для последующего движения. Уже в экспозиционное изложение этой темы внедрен типичный для Хачатуряна оригинальный прием ее энергичного развития:

Allegro

V. no solo *f*

Orch. Archi *p*

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a single staff for 'V. no solo' and a grand staff for 'Orch. Archi'. The V. no solo part is in treble clef, 2/4 time, and begins with a forte (*f*) dynamic. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Orch. Archi part is in treble and bass clefs and features a piano (*p*) dynamic with long, sustained notes and ties. The second system continues the V. no solo part with a dashed line indicating a continuation of the rhythmic pattern, and the Orch. Archi part continues with similar sustained accompaniment.

Эмоционально-приподнятая лирическая побочная партия не контрастирует главной, а скорее дополняет ее. Песенная в своей основе (она близка народной мелодии «Эс арун» — «Ручеек»), тема побочной не лишена черт танцевальности, что позволяет ей в дальнейшем еще больше сблизиться с образом главной партии.

Лирико-драматическим пафосом проникнута музыка медленной части, где в среднем разделе ощущается интонационная близость к трагическим по содержанию народным песням «Крунк» («Журавель») и «Антуни» («Бездомный»). Особую выразительность песенным мелодиям придают приемы народной речитации.

Стихия танцевальности восстанавливается в праздничном настроении финала: жизнеутверждающий тон задает здесь основная тема, выполняющая функцию рефрена. Игровая, стремительная, она имеет народный прототип — мелодию песни «Вард кошикс» («Баш-

мачок»). Оттеняющие рефрен эпизоды продолжают развитие лирической линии концерта, а в его коде в качестве реминисценции возникает образ побочной партии I части (мелодия изложена в контрапункте с темой-рефреном).

После исполненных парадного энтузиазма 30-х годов война как бы легализовала трагические аспекты жизни. В искусстве военных лет сильнее, чем раньше, и несравнимо ярче, чем в 50–60-е годы, начали вибрировать именно те драматические струны, которым надлежало замолчать. И они, действительно, замолчали надолго — на десятилетия.

Следует сказать, что из всех жанров именно инструментальная музыка (симфоническая и камерная), а также массовая песня оказались способными создавать музыкальную хронику той героической и трагической эпохи. Мобильность песни, как и других оперативных видов агитационного искусства (в их числе: очерк, короткий рассказ и репортаж, плакат и политическая карикатура, документальная кинопублицистика), способствовала своевременности художественного отклика на важнейшие события. Но обобщить смысл происшедшего наилучшим образом могла самая лирическая и одновременно философски-масштабная форма — симфония.

В годы жесточайших испытаний, потребовавших от композиторов нелицеприятного служения правде, родилось более тридцати симфонических партитур, среди которых блистательно выделились Седьмая и Восьмая симфонии Шостаковича, Пятая и Шестая Прокофьева, Двадцать вторая и Двадцать четвертая Мясковского, Вторая А. Хачатуряна, симфония «Родина» Г. Попова.

Жанр инструментального концерта в военные годы практически «отдыхал». Лишь одинокой вершиной выглядит такой шедевр, как Виолончельный концерт Мясковского.

Если взглянуть на пути и перепутья нашего искусства, на произведения, созданные в военный период и в послевоенные годы, становится очевидным, что, несмотря на ослабление нажима командно-административной системы, многое в сфере литературы и драматургии, живописи и программной музыки оказалось сегодня,

к сожалению, недееспособным, ибо не запечатлело правду жизни и борьбы. Гораздо в меньшей степени это коснулось сферы инструментального творчества, о чем наглядно свидетельствуют симфонические произведения. Лучшие из них и сегодня, думается, и в следующем столетии будут потрясать силой эмоционального накала и глубиной осмысления событий мирового масштаба: ведь они свободны от барабанного патриотизма — одного из ярчайших и страшных проявлений национальной ограниченности⁸.

Вместе с тем, искусство XX века, не порывая с основами классической музыкальной эстетики, постепенно выковывало свою «знаковую систему» в запечатлении разных типов образности — в том числе и трагических, ставших едва ли не ведущими в эмоциональном содержании сочинений о войне и мире. Речь идет о темах-плачах, ритмах похоронного шествия, реквиемах и пассакалях, авторских монологах, экспрессивных кульминациях, обличающих антигуманистические силы. Показ последних в виде своеобразного прессинга агрессивности сосредоточивается в эпизодах нашествия, картинах разгула сил зла и уничтожения, в устрашающих механических скерцо и токкатах, в мощных гротесковых и негативно-гиперболических образах.

Известная типологичность образного мира военных симфоний, порожденная общностью переживаний и испытаний тех суровых лет, не приводила, однако, к каноническому толкованию ни симфонической концепции, ни приемов развития, ни принципов драматургического построения. Напротив, все чаще ощущалось стремление к неповторимости, уникальности каждой концепции. Множественность творческих решений проявлялась не столько в сфере средств выразительности, сколько в поэтически-философском ракурсе каждой выдающейся симфонии. Достаточно напомнить, на-

⁸ Мясковский, например, не поддерживал распространившуюся тенденцию «отзываться на такую войну пушками и барабанами», изображать «частные подвиги». Он считал, что война как грандиозное и трагическое общественное явление должна получить отражение прежде всего в психологическом ракурсе музыкальной концепции. Свою Двадцать вторую симфонию, написанную в первые месяцы войны, он определит как «симфонию-балладу».

пример, о разных «углах отражения» военной темы в Седьмой и Восьмой симфониях Шостаковича.

Отметим и такую важную особенность военного симфонизма, как наблюдавшуюся в разных регионах страны известную «перемещение» жанров. Если в довоенный период во многих республиках симфоническое творчество развивалось главным образом по линии освоения малых жанров, нередко программного содержания (увертюры, сюиты, поэмы, рапсодии, оркестровые обработки народно-песенного материала), то в годы войны начинает постепенно утверждаться масштабная симфония.

Острота конфликтов и конкретность идейно-образных задач, ставшие характерными приметами многих симфоний, созданных как в военные, так и в послевоенные годы, не были адаптированы жанром инструментального концерта (и в том числе фортепианного). Образными репрезентантами в данной сфере творчества оказались именно симфония и камерные инструментальные жанры. Инструментальный же концерт отступил, выдвинув на передовые позиции, кроме симфонии, также камерные жанры: сонаты (драматическая триада Прокофьева — Шестая, Седьмая, Восьмая — по сути сонаты-симфонии), камерные ансамбли (Трио № 2 Шостаковича, квартеты Мясковского, Шебалина).

История показала, что нахождение инструментальным концертом новых «генотипов», обретение им особых граней в обобщенности и конкретике образного строя и симфонического развития не совпадают с военным и послевоенным периодом. Это произойдет позже — в связи с завоеванием жанром драматически-философского аспекта⁹. Послевоенный Первый скрипичный концерт Шостаковича станет здесь провозвестником.

⁹ Показательно, в частности, что, помимо симфонии, камерно-инструментальной музыки и массовой песни, никакие другие жанры не отмечали успеха в воплощении военной образности. Даже такое единственно вершинное явление на ниве оперного театра военных лет, как «Война и мир» Прокофьева, стилистически устремлено к обобщению традиций отечественной историко-патриотической оперы XIX века.

Если скрипичные концерты очевидно лидировали, то написание виолончельных концертов имело эпизодический характер и не всегда удовлетворяло их творцов. Так, созданные в 30-е годы первые виолончельные концерты Прокофьева и Шостаковича, хотя спустя десятилетия и перерабатывались, все же, судя по неостребованности исполнителями, уступали второму подходу к данному жанру (Симфония-концерт Прокофьева, Второй виолончельный Шостаковича — рождение их было инспирировано выдающимся исполнительским даром М.Ростроповича). Единственный же выход Мясковского в сферу виолончельного концерта оказался удивительно точным «попаданием» в жанр, что и обеспечило этому произведению устойчивую исполнительскую привязанность.

Образный мир Концерта для виолончели с оркестром (1944), с его слиянием эпической повествовательности с лирикой и легкой танцевальной «подсветкой», доказывает, что Мясковский не ставил своей целью связать это музыкальное повествование со временем военного лихолетья. Эта, по сути камерная, пьеса для виолончели с оркестром (снискавшая, кстати, особую популярность в почти забытом наследии огромного мастера русской музыки) свободна от трагической и героической образности, а также всяких музыкальных символов «нашествия».

Лирико-эпические черты как наиболее фундаментальные в структуре содержания этого концерта проявились также и в отсутствии конфликта внутри тематизма. И хотя чисто хронологически ближе всего к Виолончельному концерту стоит Двадцать четвертая симфония, трудно, говоря о стиле этой популярной у исполнителей пьесы, удержаться от параллелей с таким ранее созданным Мясковским шедевром, как довоенная Двадцать первая симфония^{iv}.

Общая лирическая ориентация концерта (в первоначальной версии он имел название «Концерт-поэма») и симфонии существенно сказались и на структуре обоих произведений. Как известно, форма Двадцать первой симфонии («новый опыт одночастности», по выражению самого композитора) обрамляется прологом и эпилогом. Две части Виолончельного концерта, исполняемые без пере-

рыва и завершаемые медленной кодой на материале вступительной темы, обнаруживают сходные с симфонией драматургические принципы. Непротяженная по музыке I часть, выдержанная в медленном движении (*Lento ma non troppo*), может быть рассмотрена как лирико-эпический пролог, предвещающий развернутую II часть сочинения — *Allegro vivace*. Таким образом, цикл виолончельного концерта тяготеет к трехчастной конструкции поэмого характера.

Лирический по преимуществу склад тематизма в Виолончельном концерте предопределил и методы его развития. Здесь господствует система взаимодополняющих контрастов, а не острых сопоставлений тем-образов. Основные темы *Lento* — лирико-эпическое вступление, неторопливый сказ главной партии и песенная лирика побочной — оказываются теснейшим образом связанными друг с другом общностью ритмического рисунка, мелодики, характером аккомпанемента. Фоном для них служит один и тот же ритмический рисунок (6/8):

Lento ma non troppo

The image shows a musical score for the beginning of the Cello Concerto, Op. 102, by Johannes Brahms. The score is in 6/8 time and marked 'Lento ma non troppo'. It features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The tempo is marked 'Piano' and 'pp'.

Во II части драматургию организуют четыре темы. Первые две создают энергичный образ главной партии, третья и четвертая (побочная и тема эпизода *quasi-менуэт*) составляют лирико-жанровый пласт финала. Во всех четырех темах неизменно присутству-

ет триольная ритмическая фигура, берущая свой исток в начальной ритмоинтонационной формуле финала.

The image displays three systems of musical notation. The first system is for the first theme, labeled '1-я тема ГП' (First Theme, G major), with the tempo marking 'Allegro vivace' and dynamics 'pp'. It features a prominent triplet rhythm in the right hand. The second system is for the second theme, labeled '2-я тема ПП' (Second Theme, D minor), with the tempo marking 'Allegro vivace' and dynamics 'p'. It also features a triplet rhythm. The third system continues the second theme, showing a triplet and a fermata.

Два обязательных атрибута концертного жанра — оркестровое *tutti* и сольные каденции — занимают в виолончельном концерте весьма скромное место. Прежде всего потому, что Мясковский не мыслит концерт как традиционное соревнование солиста и оркестра, а скорее стремится достичь известной гармонии их взаимоотношений^{vi}.

В год первого исполнения произведения Мясковского задумывает свой Концерт для виолончели с оркестром А.Хачатурян. Среди концертов композитора и концертного творчества 40-х годов это достаточно редкий пример обогащения содержания новым кругом эмоций. Традиционное для Хачатуряна противопоставление песенной и танцевальной стихии в Виолончельном концерте расширилось и предоставило место иным звеньям образно-жанровой антитезы: заметную роль в общем замысле сочинения начали играть эпизоды драматического звучания, философского наполнения. Последние, несомненно, были навеяны воспоминаниями о военных испытаниях, и в этом плане концепция Виолончельного концерта оказалась в известной степени сближенной с образным миром Второй симфонии.

В трехчастной композиции концерта Хачатурян последовательно опирается на принцип монотематизма (прием, который будет абсолютно доминировать во второй триаде его концертов). Другим объединяющим цикл моментом становится преобладание различных типов лирических высказываний солиста (от сдержанно-речитативных, трогательно-песенных до экстатичных, гимнических — последние в центральном эпизоде финала). Сочинение для виолончели достойно завершило первую триаду инструментальных концертов Хачатуряна.

Итак, в военный период и в последующие годы инструментальный концерт развивается по преимуществу как ветвь лирико-жанрового, реже лирико-эпического, симфонизма, в то время как его *драматический аспект* сравнительно долго окажется «невостребованным». В чем здесь причины? Казалось бы, война представляла достаточно эмоциональных оснований для того, чтобы драматическая экспрессивность превалировала. Однако, как показал исторический процесс, все сочинения, прямо или косвенно связанные с воплощением трагедийной образности, не могли быть адаптированы сразу. Быть может, здесь, как и, например, в области музыкального театра, требовалась известная дистанция времени? Объективно ни в какой дистанции времени жанр драматического концерта, разумеется, не нуждался. Но, видимо, легко раздаваемые в те годы упреки в «ложной трагедийности» вынудили композиторов (в их числе оказались, например, Д.Шостакович, Б.Клюзнер, М.Вайнберг) задержать на годы, если не на десятилетия, премьеры своих концертов для струнных инструментов, написанных в послевоенные годы. О том, что послужило тому причиной, пойдет речь в другом обзоре, который будет предварять вторую часть книги и расскажет о путях и перепутьях инструментального концерта во вторую половину XX столетия. Теперь же вернемся к главному объекту наших историко-стилевых наблюдений — фортепианному концерту.

Очерк III.

Фортепианный концерт и новый русский музыкальный романтизм

На любом этапе жизни жанра инструментального концерта огромную роль играли факторы преемственности. Личный опыт отдельных художников, достижения целых поколений, национальных школ укоренялись на новой почве весьма активно.

История музыки XX века, и в том числе фортепианного творчества, начальным своим этапом имеет период от 90-х годов XIX столетия, когда зарождались и формировались важнейшие тенденции в стиле культуры недавно завершившегося столетия. Преемственность искусства начала XX века от предшествующих периодов его развития определялась и тем, что в начале столетия еще продолжалась деятельность Балакирева и Римского-Корсакова, в кульминационную фазу вступило творчество Танеева, Глазунова и Лядова, и одновременно выдвинулась плеяда молодых композиторов (в их числе: Рахманинов, Скрябин, Метнер, Стравинский, Прокофьев, Мясковский), искавших и находивших новые пути развития русской музыки. По мощи художественных свершений порубежье XIX и XX веков принято сравнивать с Ренессансом. В начале 900-х годов появилось определение «серебряный век» (его хронологические рамки охватывают примерно четверть столетия — от 90-х годов XIX века до октябрьских событий XX). «Под этим определением, — пишет исследователь, — подразумевается обычно не вся художественная культура рассматриваемого периода, а только совокупность новых его течений — то, что иначе принято именовать “модерном” или “модернизмом”, в точном этимологическом смысле означающее не что иное, как “новое”, “современное”»¹.

¹ Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991. С. 155.

Само же новое и современное в фортепианной музыке порубежья веков было необычайно богатым. *Выдающиеся фортепианные концерты (таковы в первую очередь партитуры Рахманинова и Прокофьева)* становились визитными карточками стиля их авторов, *но и одновременно вехами не только отечественного симфонизма, но и всеобщей истории музыки XX столетия.* В них наблюдается обогащение идей и образов, жанрового состава, звуковой палитры и средств пианистического изложения. Таким образом, последнюю треть XIX и начальные десятилетия XX века можно в целом определить как «золотой век» отечественной фортепианной культуры. Концерт как жанр, где равнодостойны и монументальность (Лист, А.Рубинштейн, Чайковский), и камерность (Шопен, Скрябин, Ляпунов), как бы отражающие соотношение утонченности и патетичности, был открыт романтической эстетике.

При переходе от классики к современности, от XIX века к XX столетию, черты музыкального языка последнего складывались подспудно, накапливались постепенно, при господстве классической системы мышления. В формирование новой звуковой реальности вклад вносили художники самых разных стилевых ориентиров. Однако важнее подчеркнуть иное: *адаптацию классического стиля в современный стиль XX столетия осуществляли сами классики*, которым исторически выпала миссия быть не только завершителями целой исторической эпохи, но и стать предтечей новых поисков в музыкальной культуре современности. Как известно, уже Скрябин был композитором одновременно и XIX, и XX веков, ушедшим от традиционного тонального мышления к новым закономерностям строения музыкальной речи.

Так постепенно отыскивались средства выразительности, созвучные мироощущению XX столетия; при этом звуковой лик новой эпохи отнюдь не всегда связывался только с радикальными проявлениями. И наряду с бурным обновлением, тенденцией к радикализму и модернизации первой волны авангарда, интенсивно развивается линия, очевидно связанная с традицией, имея в виду сбалансированность общего тонуса, как антитеза жесткости, экспансивному напору, ироничному гротеску, бунтарскому проявлению.

Свой путь в «новой музыке» рубежа XIX–XX веков обретали художники разной стилистической ориентированности — не только те, кто был связан с радикально новаторскими устремлениями, но и композиторы, более следовавшие мировой и отечественной музыкальной традиции. История показала, что передовые художественные идеи были свойственны гораздо более широкому творческому представительству, чем это казалось раньше, в том числе критикам начала столетия. Тяготение к актуальному реализовывалось не только исканиями композиторов, которые отличались радикализмом в художественной сфере, декларируя свои новые технические предписания, гарантирующие смену всех параметров музыкального словаря предшествующей эпохи.

Путь в «новую музыку» в пестром и противоречивом конгломерате идей начала XX века не мог не учитывать совсем иной тенденции — ее определяли как «русский романтизм» (термин С.А.Венгерова). Само наименование отражает попытку ученого обнаружить связующие нити в самых разных течениях русского искусства начала столетия, где общей устремленностью обозначилась нацеленность «прочь от унылой серости, обыденщины на широкий простор кипения сил, куда-то... ввысь, вдаль, вглубь, но только прочь от постылой плоскости старого прозябания»². Романтизм неистребим, как неистребима юность, порывы чувства, страсти и страдания. Меняются формы романтизма, но не его суть¹.

Сказанное можно отнести к огромному кругу творцов, но в качестве примера следует сослаться на то, как новые романтические черты окрашивали своеобразным отблеском ранние творения Э.Багрицкого и В.Кандинского, Н.Мяскового и С.Прокофьева. Познав на себе трагические катаклизмы XX столетия, Метнер восклицал: «Мир сошел не с ума, а с сердца! Да, это будет пострашнее»³.

Позиция «я и мир» являлась для творцов отправной точкой в воплощении обширной гаммы лирических эмоций. В русском музыкальном романтизме важнейшие стилистические импульсы ис-

² Венгеров С.А. Русская литература XX века. 1890–1910. Т. 1. — М., 1914. С. 18–19.

³ Метнер Н. Письма. Цит. изд. С. 277.

ходили от А.Рубинштейна и Чайковского и были подхвачены Рахманиновым и Скрябиным. Пантеистический романтизм последнего, включающий элементы героики и патетики, а с другой стороны, тончайшей лирики и чувственности, оказался созвучным мироощущению целой когорты композиторов начала XX столетия (в их числе Мясковский, Щербачев, молодой Шостакович).

В связи с тем, что «русский романтизм» порубежья веков совпадает с этапом «новой музыки», возможно объединить обе эти номинации в одну — «новый русский романтизм», что и отражено в заглавии данного очерка.

Новый русский романтизм одновременно обладает как целостностью, так и подвижностью. Залогом первого была генетическая связь с фундаментальными аспектами старого — классического — романтизма XIX века, с его повышенным осознанием этической миссии искусства, его альтернативы убогой повседневности, приниженности личности, декларированной бездуховности.

Органичность романтизма Рахманинова, Скрябина и Метнера⁴ новой музыке обуславливалась не только интенсивным развитием музыкального словаря их стилей, где имело место «обновление в рамках канона» (т. е. классической системы) ладовых звукорядов, аккордики, гармонических функций, ритма и метра, приемов изложения, в том числе и полифонического. Великие романтики рубежа веков достигали той же сбалансированности устоявшегося и нового, что было характерно для наиболее серьезных стилистических поисков в современной музыке. В этой связи следует кратко напомнить о принципиальных вношениях классико-романтической эпохи в такие показательные аспекты концертных форм, как фактура во взаимосвязях с бытующими типами пианизма, а также диалогичность, импровизационность.

Фортепиано, как известно, всегда находилось в числе самых востребованных инструментов эпохи романтизма. У рояля,

⁴ Метнер горячо принимал музыку Скрябина только до Пятой сонаты и «Поэмы экстаза», дальнешая же эволюция композитора в сторону философских идей оказалась ему чуждой (см.: Письма. С. 522, 527, 310).

в отличие от органа, звук не столь протяжен и не имеет предрасположенности к микрохроматизму, как у струнных. Однако отнюдь не менее, чем у других инструментов, сам процесс общения пианиста и рояля восходит к чувственному контакту. В романтическом пианизме важен не только текст, но и подтекст, в звуковедении — дальний и ближний планы, политембровое мышление, свобода артикуляции. Доминирование исполнительского «Я» в построении самой художественной концепции произведения порой приводит к известному избеганию нормативности, строгой регламентированностиⁱⁱ.

Мастера романтического пианизма открыли новые возможности фортепиано с точки зрения его особой красочности, обертоновости и способов приближения к оркестровым тембрам. «Романтическое фортепиано» (термин Л.Гаккеля) способно звуками не только изображать, но и заставлять многое домысливать, угадывать, будить слушательское воображение.

В фортепианном же концерте извлекаемые из рояля звучания становились особенно многомерными, так как требовали от исполнителя нахождения *разных «образов звучания»*: в эпизодах сольных и в колористическом контрапункте с оркестром. Уже в камерных ансамблях фортепиано со струнными (трио, квартеты, квинтеты, секстеты) рояль достаточно широко адаптировал и утверждал оркестровые черты. Нередко оркестр реальный и «виртуальный» (солирующий рояль) соревновались в создании особой звуковой ауры, и тем способствовали усилению симфонизации жанра. Функцию рояля как инструмента, способного исполнить роль «второго оркестра», ощущали, в частности, А.Рубинштейн и С.Рахманиновⁱⁱⁱ.

По сравнению с эпохой барокко, например, романтики через поэзные формы усилили привнесение в концерт самовыражения личности. Множественный контраст образов у романтиков заместил биполюсный контраст главных тем классических сонатных форм.

Напомним и о таком распространенном факторе, как известная типизация фактур в концертах для клавишных инструментов, которая имела место в эпоху барокко и венского классицизма. Тогда устоявшиеся фактурные формулы обнаруживали тенденцию переходить из сочинения в сочинение гораздо более интенсивно, чем в эпоху

романтизма, где фактурные приемы чаще были предопределены индивидуальной исполнительской манерой композитора-пианиста.

В романтическую эпоху фортепианный концерт активно насыщает свой тематизм вокальностью. Романтики, минуя слово, добились приближения звука к выразительным возможностям человеческого голоса, — даже чисто инструментальные пассажи стали насыщаться вокальной интонационностью. Фортепианное *bel canto* становится одним из существенных завоеваний романтического пианизма, где вокально-инструментальное интонирование создавалось мастерством великих пианистов XIX века. Обертоновый принцип привносил в фортепианное звучание ощущение широкого пространства, пленэра, парения, светоносности. Это и побудило композиторов к установлению соответствующей акустической среды посредством новых типов фактуры. «Скромное и классицистское фортепианное изложение Шуберта разительно отличается от фактурной пластики Шопена, рожденной его потрясающим чувством естественной акустической и конструктивной природы инструмента. В свою очередь, шопеновский пианизм далек от оркестровой трактовки фортепиано, свойственной Листу, и от дуалистических звуковых миров Шумана. Фортепианность и оркестральность, концертность и камерность — вот полюса романтической фактуры, отражающей многообразие композиторских индивидуальностей и художественных идей»⁶.

Продолжая мысль исследователя о полюсах фактуры, подчеркнем, что, например, камерная мелодизированная фактура, которая широко применялась в романтическую эпоху для изложения главной и побочной партии (вкуче с элементами танцевальности), обеспечивала фортепианному концерту доступность интонационного строя.

Оркестровые черты в фактуре фортепианной партии устанавливались через имитацию звучания отдельного инструмента (Лист, например, проставлял в тексте фортепианной партии ремарки: «по-

⁶ Бородин Б. О фортепианной фактуре эпохи романтизма // Фортепиано. 2003. № 4. С. 22.

добно арфе» — в Первом концерте, «как литавры» — в «Патетическом концерте»).

Разумеется, концерт эпохи романтизма широко использовал и такие «классические» для жанра фактуры, как «ленточный» тип (движение в партии солиста параллельными аккордами или октавами, нередко в виде надстройки над оркестровой партией); орнаментирование в партии солиста темы, звучащей в оркестре; пассажная фактура интермедийного типа, которая, в отличие от орнаментированной, звучит вне тематизма (т.н. «общие формы звучания», по терминологии Е.Ручьевской).

Традиционным средством обогащения фактуры служила полифонизация ткани⁷. Полимелодическое, контрастно-тематическое, имитационное (чаще всего каноническое) изложение усиливает импровизационность как родовое свойство концерта. Введение же полифонических жанров как частей циклического концерта (пассакалия, фуга, *basso ostinato*) стало уже прерогативой XX столетия.

В завершившемся веке романтический концерт нередко оказывается устремленным к политембровому мышлению, к затрагиванию крайних и вовлечению всех регистров фортепиано, к нестандартному распределению материала между партиями обеих рук. Добавим к этому начавшийся уже в XIX веке процесс завоевания пианистами-виртуозами поистине трансцендентных сложностей технического плана, прежде всего в токкатно-мартеллятной сфере, скачках, силовых нагнетаниях. Показательно, что уже Чайковский в I части Второго концерта под мартеллятными пассажами каденции ставит известную ремарку: «с безумной быстротой и сумасшедшей силой» (ц. 460 партитуры).

Технические приемы в концертном жанре всегда отражали уровень виртуозности соответствующей эпохи, при этом виртуозность подавалась таким образом, чтобы стать замеченной и по достоинству оцененной слушателями. В концертах «игра с инструментом» нередко становилась «игрой» в буквальном смысле слова.

⁷ Вопросы фактурной стороны концертов рассматриваются в работе: Кузнецов И. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра. Автореф. канд. дисс. — М., 1980.

Это подметил Шуман, говоря, что «слово “играть” — очень хорошее, т.к. игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нем»⁸. Яркому проявлению игровых принципов в концертах способствует не внешняя диалогичность, а чаще психологический тип развертывания музыкального текста, смена тембровых пластов, поочередно претендующих на инициативу.

Состязание, которое ведется либо между отдельными инструментами, либо между группами, нередко персонифицируется, и тем приближается к сфере театрального искусства. Е.Назайкинский прав, утверждая, что «игра — по преимуществу сфера драмы, поэтому из трех общих типов логики, известных музыкальному искусству — логики высказывания, логики состояния и логики поведения — инструментальная игровая логика ближе всего к последней»⁹.

Инструментальные концерты эпохи романтизма нередко оставляли ощущение, что перед *слушателями* разыгрывается увлекательное действие, сотканное из эпизодов-событий, каждое из которых может быть в единой образной цепи, как отклик на былое, или выступить автономно, порождая новое «событие». Разумеется, конкретизация «подтекста» инструментального сочинения всегда определяется уровнем фантазии слушателя, но при этом обуславливается рядом объективных факторов. В их числе: характеристичность «персонажей» — тембров, тип развертывания — последования «событий» и система взаимодействия участников диалога, наличие образных консонансов и диссонансов, которые и определяли тонус взаимодействия протагониста и оркестра, как согласие или разногласие. Уровень первого устанавливался характером тематизма, второй — регулировался процессом формообразования, последний же определялся взаимоотношением «ролей» в состязании. Театральность и игра, составляя в жанре инструментального концерта явления родственные, но все же друг другу не тождественные, постоянно предопределяли типы сопоставления. В конечном итоге именно заданность атмосферы со-

⁸ Шуман Р. О музыке и музыкантах. — М., 1979. С. 83.

⁹ Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. — М., 1982. С. 228.

ревнования провоцировала стандартные или нестандартные композиционные решения.

Важнейшим для раскрытия образного мира концерта является его содержательный аспект — музыка должна доносить до слушателя суть явлений. В жанре инструментального концерта, обладающего внутренней конфликтностью, способностью к передаче самых разных жизненных коллизий, заложена потенциально большая динамичность, чем в симфонии. В какой-то мере это обстоятельство объясняет многообразие и многоликость концерта эпохи романтизма. В его пестром мире находится место для поэзии простых, натуральных чувств и взрывов страстей, глубокой веры и горького разочарования. Совершенно естественно, что в образном наполнении фортепианных концертов эпохи классического романтизма XIX века и нового русского романтизма XX столетия преобладала глубокая чувственность лирики как в ее эпическом преломлении (основная тема Второго и зачин Третьего концертов Прокофьева, лирические темы в финалах Второго и Третьего концертов Рахманинова), так и в романтической открытости, символизирующей идеал Красоты и Гармонии, «музыку сердца» (побочные темы в концертах Скрябина, Рахманинова, Метнера). А рядом — высокий драматизм (истоки Первого концерта Рахманинова, Концерта Скрябина, вступление ко Второму концерту Рахманинова, каденция I части Второго концерта Прокофьева, начало Первого концерта Метнера) и дифирамбичность (коды финалов концертов Рахманинова и Метнера). И еще — игровые скерцозные интермедии.

В строении формы огромна роль вариационного начала, дающего простор театру одной темы, нередко лирической (медленная часть Концерта Скрябина), жанровому (II часть Первого концерта Глазунова, срединная часть Третьего концерта Прокофьева, разработка Первого концерта Метнера). Напомним и о том, что фортепианный концерт адаптировал и такой широко распространенный в эпоху романтизма жанр, как рапсодия.

Во многом основы лирико-патетического стиля, который в дальнейшем стал одним из магистральных на пути развития отечественного фортепианного концерта, были заложены А.Рубинштейном уже

в XIX столетии. Романтические знаки в его концертах (все они были созданы в 1850–1880-е годы) многообразны. Например, композитор переносил на русскую почву романтические одночастные формы сочинений для фортепиано с оркестром (имеем в виду «Русское каприччио», фантазию «Эроика» и Концертштюк). Для него важны были и программные ориентиры. Рубинштейн свидетельствовал, что, как и у многих композиторов-романтиков, программа того или иного инструментального сочинения могла ему явиться во сне^{iv}. В образном же плане имело место противопоставление патетики, героики, мужественности с очень широким спектром лирических эмоций. В наиболее популярном у пианистов Четвертом концерте d-moll, op. 70 (1864), лирика представлена особенно концентрированно в баркарольном Andante срединной части, а также во втором элементе главной партии романсового склада. Показательно ее двухуровневое изложение: сначала у фортепиано идет аккордовая часть темы, которая сменяется ее вторым лирическим элементом, выдержанным в сугубо камерном письме.



Имеет смысл в очередной (и, разумеется, не в последний) раз нарушить хронологию с тем, чтобы поговорить об истоках и постепенном разрастании лирического модуса в изучаемом жанре. Сказанное легко подтвердить образной антитезой внутри основной темы. Но не только. Для русского образа жанра более показательным прорастание лирики в главную тему начальной части.

Привнесение в фортепианный концерт элементов песенности естественно сливалось с характерной для отечественной фортепианной школы тягой к пианистическому *bel canto*.

Уже Чайковский широко использовал в концертах народно-песенный тематизм. Римский-Корсаков же целиком построил Фортепианный концерт на развитии одной фольклорной темы «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки» (рекрутская).

Adagio a piacere ♩ = 58



У всякого выдающегося мастера театр и симфония оказываются взаимосвязанными, не избежал этого и Римский-Корсаков. Широчайший аспект именно лирических эмоций концерта был близок лирическому миру «Снегурочки» и «Царской невесты». Среди сочинений такого жанра у кучкистов — Фортепианный концерт Римского-Корсакова несомненно лучший. Вместе с тем, сам композитор в «Летописи» дал достаточно скептическую оценку своей композиции, назвав ее «сколком с Листа». Однако с чувством большого удовлетворения Римский-Корсаков фиксирует факт приятия пианистами фортепианности этой партитуры, в частности, говоря, что «Балакирев удивлялся пианистичности Концерта у композитора-непианиста».

Глазунов как композитор-симфонист не проявлял специального интереса к фортепиано, но обладал, по наблюдению современников, подлинным чувством фортепианности. К жанру фортепианного концерта он вышел поздно⁶. Первый *f-moll'*ный двухчастный концерт ор. 92 был написан в 1911 году и сразу выделился камерной лирической направленностью (свою роль сыграл опыт Скрипичного концерта, во время работы над которым сложилась и идея Фортепианного концерта). В лирической ауре выдержана экспозиция первой части: элегическая главная партия перетекает в светящуюся тихой радостью побочную. Компенсировать известную «недосказанность» двухчастного цикла как бы призваны характерис-

тические вариации второй части. В них лирическое звено (вариации I, II, IV, VI) явно перевешивает как моторную образность, так и четкие жанровые ориентиры восьмичастного цикла (среди авторских названий вариаций: II — «хроматическая», III — «героическая», IV — «лирическая», V — «интермеццо», VI — «quasi una fantasia», VII — «мазурка», VIII — «скерцо»).

Первому исполнителю концерта К. Игумнову Глазунов послал благодарственные строки за похвалу в адрес именно вариаций: «Очень рад, что вы одобряете мои вариации. Мне это тем более дорого, что они — последний продукт моего заметно остывающего творчества и написаны на совершенно самостоятельный новый материал, тогда как первая часть задумана была уже лет семь тому назад»^{vi}.

В качестве темы используется хоральная мелодия, которая в последующем изложении воспроизводится лишь в виде легких контуров:

The image displays two musical staves for an orchestra. The top staff is labeled 'Оркестр' (Orchestra) and the bottom staff is labeled 'Orchestre'. The music is written in G major and 3/4 time. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a dynamic marking of 'mf'. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Заключительная — девятая — вариация, превосходящая объемом каждую из предыдущих, выполняет в драматургии целого функцию финала, т. к. в ее текст вплетены обе лирические темы первой части, создавая арку, столь излюбленную в отечественном эпическом симфонизме. И как в очередной раз не указать на воздействие фортепианной музыки Бетховена на русскую музыку. Структура Тридцать второй сонаты с большим вариационным циклом во вто-

рой финальной части получила свое отражение и в абрисе Скрипичного и Фортепианного концертов Глазунова, а затем и во Второй симфонии Прокофьева, на что указывал сам композитор-пианист.

От важнейшей роли песенного тематизма Глазунов не отошел и во втором фортепианном концерте (H-dur, op. 100, 1917). В этом монотематическом произведении циклическая структура замкнута рамками одночастности. Вступительная же тема приближена к знаменному распеву.

Ее трансформации, подобно Концерту Римского-Корсакова, предстают в энергетике главной партии, в призывной лирике побочной (Andante, quasi-медленная часть), в чуть причудливом scherzando разработки, зеркальной репризе и коде в духе торжественного шествия¹⁰.

Лирическое дарование другого беляевца — композитора-пианиста Ляпунова, широко раскрылось в стиле его двух фортепианных концертов (op. 4, es-moll, 1890 и op. 38, E-dur, 1909). Спектр лирических эмоций его музыки ближе всего к кучкистам, в частности, лирическому тематизму позднего Балакиревского творчества (показательно, что Первый концерт впервые прозвучал под управлением Балакирева-дирижера, учеником и последователем которого был Ляпунов). Как и в Концерте Римского-Корсакова, во втором концерте Глазунова, основой развития Первого концерта Ляпунова становится трансформация темы главной партии. Ее мужественное, энергичное провозглашение восходит к традициям эпического тематизма Бородина и Балакирева. Лирическая же побочная тема, изложение и интенсивное развитие которой связано с тембром солирующего фортепиано, по своим жанровым истокам близка хороловым песням. Будучи технически мощно вооруженным (ученик П.Пабста), Ляпунов тяготел к интенсивному насыщению фортепианной партии концерта виртуозным началом, где его эталоном несомненно, был листовский пианизм. Ляпунов не раз признавался Балакиреву, что влияние Листа его «порабощает». Наставник же

¹⁰ К концертному жанру Глазунов обратится еще дважды: будут созданы Концерт-баллада для виолончели (посвящен П.Казальсу, 1931) и Концерт для альтового саксофона и группы смычковых.

не советовал композитору-пианисту уходить от листовских фактурных и чисто пианистических приемов как универсальных в сфере фортепианного творчества и исполнительства. Другое дело, что Балакирев был убежден в индивидуальности внутреннего потенциала Ляпунова, в его способности творить «по душе». Именно последнее обстоятельство представлялось той панацеей, которая способна защитить от механического следования прототипу, пусть и гениальному: «...это дело второстепенное, и я думаю, что у Вас не может оказаться приемов рабских, тождественных с Листом, а непременно скажется в них и Ваше собственное "Я"»¹¹.

Несомненно большей лирической глубиной отличается Второй концерт Ляпунова, что становится очевидным уже с первых тактов его начального раздела, изложенного в строгой фактуре четырехголосия. Весьма развернутое медленное вступление-пролог, по масштабу приближающееся к объему звучания экспозиции, являет тему созерцательно-лирического повествования, близкую протяжным русским песням:



Свойственные фольклору элементы ладовой переменности возникают здесь благодаря сцеплению двух трихордных попевок в секундном сопряжении. Показательно также включение нисходящего квинтового «шага» к тонике параллельного минора.

По традициям русского лирико-патетического концерта эта тема станет главенствующей в сочинении (развитие можно приблизить

¹¹ Балакирев М.А. Письма С.М.Ляпунову // Советская музыка. 1950. № 9. С. 95.

«Свое», в частности, проявилось в оригинальности тонального плана: при общей тональности E-dur главная партия изложена в тональности II низкой ступени (I-moll). Зеркальная реприза начинается в Des-dur, и только в побочной устанавливается E-dur.

к рассредоточенному вариационному циклу). Ее трансформации будут возникать в разных местах, например в разработке (эпизод *Lento*), но особо зримо предстанут в коде, где тема-запев прозвучит величаво и торжественно, изложенная в ритмическом увеличении, в нарядном оркестровом *tutti*.

Главная тема, изукрашенная порывистыми взлетами, не привносит драматических нот, как это было свойственно симфонизму Чайковского. В силу этого красивая лирическая побочная легко восстановит главенство статики и созерцания. В итоге наиболее развитым в концерте оказывается песенно-лирическое звено — побочная и тема вступления-пролога.

Как примечательное явление «песенного симфонизма» в русском фортепианном концерте XIX — начала XX столетия следует упомянуть и «Рапсодию на темы Украины» Ляпунова (ор. 28, 1907), написанную для фортепиано с оркестром¹². Здесь «венок» из трех фольклорных тем (из сборника народных песен П.П. Сокальского) сплетен не только в опоре на средства виртуозного пианизма Листа, но и с учетом разнообразных полифонических сочленений процитированных мелодий.

В этом же ряду стоит «Фантазия на темы И.Т. Рябинина» ор. 48 Аренского. В основе композиции для фортепиано с оркестром — два подлинных напева «Из того ли города, из Мурома» и «Жил Святослав девяносто лет», записанные самим композитором в 1894 году. Темы русского древнего героического эпоса разработаны в виде двойных вариаций¹³, как бы вмонтированных в общую структуру сложной трехчастной формы. В отличие от Чайковского, Римского-Корсакова и Ляпунова здесь меньше внимания уделяется раскрытию специфики и жанровых особенностей народно-песенного про-

¹² «Рапсодия» посвящена Ф.Бузони, который сыграл премьеру в Берлине в 1908 году, а через год сам автор — композитор-пианист представил сочинение петербургской публике.

¹³ Обращает на себя внимание тот факт, что заложенный в самом фольклоре вариантный метод развития народных тем способствовал особо широкому распространению вариационных форм (как части или ее фрагмента) в отечественных инструментальных концертах, в том числе и фортепианных.

тотипа. Могущественная эпичность былинных напевов сподвигла Аренского на создание музыкального текста, где преобладает не только «крупный штрих» — полнозвучная аккордовая и пассажная техника, восходящая своей традицией к листовско-балакиревскому пианизму, но также и утонченный лирический мир, обращенный ко внутренним переживаниям. Здесь стоит, кстати, заметить, что перу Аренского, кроме «Фантазии», принадлежит гораздо более камерный по стилю Фортепианный концерт ор. 2, где молодой композитор отдает известную дань музыке Шопена. Асафьев, в частности, заключал: «...Аренский умел при своем скромном даровании уловить все выразительно ценное в камерном и салонном пианизме европейских романтиков и Чайковского и образовать новый интимно лирический фортепианный стиль, в котором даны предпосылки пианизма Рахманинова, Метнера и, конечно, раннего Скрябина... Творчество Аренского стоит на грани между Чайковским и между развитием камерного стиля Танеева и ярким расцветом московского пианизма в музыке Скрябина и его современников»¹⁴. И действительно, необычайная свежесть палитры молодого Скрябина, находившегося под известным воздействием пианизма Шопена, проявилась в его Фортепианном концерте на пересечении изысканной утонченности, лучезарности, дифирамбичности с истинно русской песенностью и особенной элегичностью.

Молодой Прокофьев, испытав в Первом концерте влияние Листа, в следующем концертном опусе ощутил необходимость сделать акцент на лирических эмоциях, а с ними на первое место выдвигались национальные черты жанра. В «Автобиографии» он отмечал: «Упреки в погоне за внешним блеском и в некоторой “футбольности” Первого концерта привели к поискам большей глубины содержания во Втором»¹⁵. Уже в его первой части знаки «русскости» жанра самоочевидны — вся она предстает как гигантский лирико-эпический зачин с большой ролью колокольности, как бы перенимающей эстафету у Рахманинова.

¹⁴ Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX веков. — Л., 1979. С. 244.

¹⁵ Прокофьев С. Автобиография. — М., 1973. С. 144.

В развитие вокальных традиций отечественной инструментальной музыки XX столетия свой вклад вносили многие творцы (в их числе, например, Стравинский, Шостакович). Однако в данной главе следует особо остановиться на двух композиторах: ими будут Рахманинов и Прокофьев. Общеизвестно, что, будучи авторами пяти фортепианных концертов^{vii}, эти композиторы-пианисты не только складывали традиции русского фортепианного концерта первой половины XX столетия, но и во многом через их концертный стиль традиции концертного жанра перенимались и развивались композиторами второй половины века (Эшпай, Щедрин и др.).

Рахманинова критика образно называла «божеством в трех лицах», причем сразу подчеркивалась гармония творческих «составляющих» у великого музыканта: «Когда слушаешь его трио или Второй концерт, или Виолончельную сонату, или “Франческу”, или другое, лучшее, думаешь: вот, кто рожден писать! Бросить все и писать! И, слушая, как Рахманинов проводит “Жизнь за царя”, или “Пиковую даму”, или симфонию Чайковского, или сюиты Грига, думаешь: вот, кто рожден дирижировать!.. Бросить все и дирижировать!.. Но Рахманинов еще и пианист. И в увлечении тем, как Рахманинов исполняет Концерт Чайковского или собственные вещи, думаешь: вот, кто рожден играть на фортепиано! Бросить все и играть»¹⁶.

На примере фортепианных концертов Рахманинова нетрудно заметить, что традиция есть постоянно меняющаяся субстанция, т.к. одни художники ее создают, другие делят. И нет ничего удивительного, что энергия духовности и нравственности, культ Красоты Божественного происхождения (с показательной чередой сакральных знаков: молитва, колокол, распев, гимн, хорал, переходящих из культовых сочинений в светские) окрашивали фортепианные творения Рахманинов, в том числе и его концерты, в неповторимые тона. Наследуя уже сложившиеся традиции отечественного фортепианного концерта, Рахманинов не клишировал их, а продлевал

¹⁶ Энгель Ю.Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. — М., 1971. С. 191–192.

своим универсальным гением. С каждым новым сочинением в концертном жанре становилась все очевиднее взаимосвязь стиля фортепианных концертов Рахманинова с его пианизмом, уникальным по силе воздействия. Рождение Второго концерта продемонстрировало ярчайшую индивидуальность Рахманинова именно в этой сфере творчества для фортепиано, где он показывает себя «обладателем всех средств новейшей техники» (Кашкин), компонентами которой является красочность, свойственная импрессионистической звукописи, заострение выразительных средств романтиков и возрождение некоторых стилевых приемов доромантической эпохи.

В концертах Рахманинова проявляется, как и в других его симфонических сочинениях, умение активно направлять музыкальное развитие по динамическому руслу и одновременно длительно погружаться внутрь достигнутой сферы и пребывать в ней. Иными словами, имеет место поразительная гибкость в объединении лирико-созерцательного начала с волевым импульсом. Рахманинов потрясал современников, в частности Метнера, «одухотворением звуков, оживлением музыкальных элементов. Простейшая гамма, простейшая каденция, словом, любая формула, продекламированная его пальцами, обретает свой первичный смысл. Темы его главных произведений суть темы его жизни — не факты из жизни, а неповторимые темы неповторимой жизни. Тема его вдохновеннейшего Второго концерта есть не только тема его жизни, но неизменно производит впечатление одной из наиболее ярких тем России, и только потому, что душа этой темы русская. Здесь нет ни одного этнографического аксессуара, ни сарафана, ни армяка, ни одного народнопесенного оборота, а между тем каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия»¹⁷ viii.

О том, в каком психологическом контексте создавалась партитура Второго концерта, Рахманинов рассказал сам, подчеркнув, в том числе, что окружением фортепианной фрески оказались такие лирические кульминации его инструментальной музыки, как Сюита

¹⁷ Метнер Н. Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. — М., 1961. С. 318, 320.

для двух фортепиано ор. 17 и Виолончельная соната ор. 19. Второй же концерт публика услышала в начале в виде двух частей — медленной и финала. Ободренный успехом, Рахманинов быстро и блистательно закончил сочинение созданием первой части¹⁸.

Второй концерт, который хронологически завершал XIX и открывал XX век, был отмечен особым чувством собранности, одухотворенного космоса, бесконечности мироздания, словом, тем, что и составляло основу ментальности эпохи рубежа столетий. После Первого концерта Чайковского сочинение Рахманинова сразу получило статус лучшего русского фортепианного концерта (обе эти партитуры, в частности, объединяет наличие гимнического апофеоза, выросшего как метаморфоза лирической побочной партии, что в русском симфонизме имеет место многократно, например, у Танеева и Скрябина)^х. Вместе с тем, по сравнению со своим Первым концертом во Втором Чайковский иначе решает проблему каденции. И этот момент вызывает у современников не столько недоумение (Кашкин), сколько творческое удовлетворение. Танеев, будучи, как известно, и исполнителем, и редактором Третьего концерта Чайковского, в частности, отмечал: «Разве можно придрататься к тому, что фортепиано почти не играет без оркестра»¹⁸.

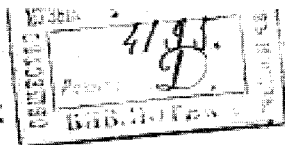
В самом тексте Второго концерта Рахманинова ощущается большое интонационное сродство тематизма внутри главных образных сфер — драматико-эпической и лирической: речь идет, в частности, о перманентной сути секундовых опеваний в тематизме разного образного склада. Достаточно сопоставить, для примера, исходную «раскачку» главной партии с зачином поэтичнейшей темы медленной части и фактурным пластом финального *scherzando*.

Связи ведущих сфер на интонационно-образном уровне чрезвычайно множественны и разветвленны. Так, исходная вертикаль суровых аккордовых колоннад на *crescendo*, создающая эффект ударов колокола, длит это эмоциональное впечатление и в начальных тактах главной темы. В обоих случаях неизменно повторяемый звук *c* разносится набатным ударом. Многозначность и напряжен-

¹⁸ Танеев С. Письма // Материалы и документы. Т. 1. — М., 1952. С. 200.

à mon ami

NICOLAS RUBINSTEIN.



2^d CONCERTO

pour le PIANO avec ORCHESTRE

ou un 2^d Piano

composé

par

P. TSCHAÏKOWSKY.

OP 44.

Nouvelle édition, revue et diminuée d'après les indications de l'auteur par A. Ziletti.

Partition.	7 Rb.	Parties.	8 Rb. 50 c.	3 Parties.	5 Rb.
	21 Mk.		25 Mk. 50.		15 Mk.



Propriété de l'éditeur.

Moscou chez P. Jurgenson.

Paris chez A. Noël

Leipzig chez D. Rahter.

St.-Petersbourg chez J. Jurgenson.

Varsovie chez G. Sennewald.

ность вступительных аккордов создается и за счет сопоставления разновидностей субдоминантовых гармоний (трезвучие IV, квинсектаккорд II низкой, септаккорд II, септаккорд IV, и после пятого удара колокола цепочка повторяется в обратном порядке). При этом имеет место сочетание статики и динамики — крайние по тесситуре голосовых колоннад остаются неизменными, а средние преодолевают подъем и спуск. Сам образ фортепиано — звонная ударность, предстает невербальным вопросом: «По ком звонит колокол?»:

The image shows a musical score for piano. It is marked 'Moderato (♩ = 66)' and starts with a piano dynamic 'pp'. The tempo is marked 'poco a poco cresc.' and ends with 'rit.'. The score consists of two staves, treble and bass clef. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Не менее показательны и то, что и в токкатных построениях (основной абрис финала) неизменно главенствуют и мелодическое начало, и колокольность. При этом своеобразная эпическая подсветка заметна во всех лирических образах концерта, которые составляют единый план, или, как выразительно называл их Асафьев, «мелодии-дали».

По аналогии с интонационной взаимосвязью тем первой части, вступления и главной партии, сориентированной на старинную культово-ритуальную образность (вспомним узкообъемность былинных напевов), мелодико-интонационное сродство объединяет и весь лирический тематизм концерта. Здесь показательны и восходящий квартовый ход (тема медленной части и побочной финала), и тяготение к комплиментарности эмоционального развития.

Важной гранью индивидуального стиля концертов Рахманинова выступает полифоническая наполненность фортепианной фактуры. Можно сослаться на мелодизацию гармонических фигураций (близкую стилю Шопена, Шумана), на свободную распевность неаккордовых звуков гармонических голосов.

Среди выдающихся образцов русского фортепианного концерта романтического периода — Третий концерт Рахманинова (1909). В связи с его рождением Асафьев отмечал завершение формирования «титанического стиля рахманиновской фортепианности», сочетающей оркестровую фресковость звучания с камерностью и прозрачностью полимелодических построений¹⁹.

Рождение партитуры, к которой еще неоднократно по разным поводам будем обращаться в этой книге, не давалось Рахманинову легко^{xi}. Ведущими образными сферами Третьего, как и во Втором концерте, остаются лирическая, действенная и гимническая. Однако само их экспонирование и принципы развития во многом подчинены иной композиционной идее. Как исток лирической эмоции выступает основная тема — одно из самых глубинных откровений Рахманинова — задумчиво-потаенная, вытекающая из элегической минорной терции тихая песня, в развитии которой свою лепту вносят и речетирующие обороты:

сotto

pp

¹⁹ Пример же совсем иной оценки Третьего концерта находим в брошюре А. Соловцова «Фортепианные концерты Рахманинова» (1957), где он поименован «вредным», а потому из аналитических описаний исключен.

Исследователи многократно отмечали ее близость древнерусским церковным напевам, однако сам композитор констатировал следующее: «Первая тема моего Третьего концерта ни из народно-песенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так написалось!.. Я не стремился придать теме ни песенного, ни литургического характера. Если бы это было так, я бы, вероятно, “осознанно” придерживался бы лада и не допустил бы, возможно, *cis*, а воспользовался бы *c*. В то же время нахожу, что тема эта приобрела, помимо своего намерения, песенный или обиходный характер. Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел “спеть” мелодию на фортепиано, как ее поют певцы — найти подходящее, вернее, не заглушающее это “пение” оркестровое сопровождение. Вот и все!»²⁰.

Как известно, у Рахманинова и многих других мастеров русской школы, именно в лирических темах мелодическое пространство распределяется между разными голосами, и их образно-смысловая наполненность порой не уступает ведущей тематической идее. Уже в первых двух тактах оркестрового вступления заложена ключевая терцовая интонация главной партии, и возникает важный квартовый импульс. Оба они будут активно развиваться в тематизме концерта и возьмут на себя функцию его ведущих интонационных фабул. Достаточно сравнить зачин первой части и начало финала^{xii}:

Allegro, ma non tanto

²⁰ Из архивов русских музыкантов. — М., 1962. С. 62.

Общеизвестно, что медленные части инструментальных концертов нередко имеют вокальные прототипы (арии, романсы, песенные темы для вариаций). Для русского концерта это обстоятельство оказалось особенно важным: ведь отечественный симфонизм XIX века формировался и в оперных жанрах. Как песенный напев звучит в Интермеццо его основная тема, сочетающая секвентность со свободной вариантностью развития. И если образный мир лирики первой части более импульсивен, субъективен, то в Интермеццо имеют место выходы в традиционные для вариационных форм модусы: вальс, дифирамб, видение-воспоминание, призрачная скерцозность. Само же *Adagio* не наделено закругленностью формы. И тематически, и тонально (*d-moll*) оно спаяно с обрамляющими частями. Характерно обилие фоновых фигураций, которые способны и усилить, и рассеять лирическую экспрессию. Вообще тематизация гармонической фигурации, постоянная в фортепианной фактуре Рахманинова (как и у Метнера, но не у позднего Скрябина), стала ведущим наполнением даже моторных эпизодов. Заметно и постоянное стремление Рахманинова повернуть вертикаль в область мелодического интонирования.

На значение именно мелодических россыпей не только в тематизме, но и в фигурационном фоне Третьего концерта обратил внимание Прокофьев: «Абсолютно замечательным в этом сочинении является стремление к строгому тематическому единству, благодаря которому каждый эпизод и его продолжение развиваются непосредственно из тем и их различных ритмических вариаций. Поэтому филигранное густое кружево нот в этом большом произведении не содержит чужеродных ячеек, не являющихся неотъемлемой частью целого»²¹.

Есть в рецензии Прокофьева и попытка оценить рождение Третьего концерта как важное звено в цепи эволюционных преобразований стиля Рахманинова. Не менее показателен и еще один аспект, всегда находящийся в поле слуха любого опытного творца инстру-

²¹ *Сергей Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания.* — М., 1961. С. 217–218.

ментального концерта. Речь идет о соотношении сольной партии и оркестра. Композиторы-пианисты-дирижеры вслушиваются в этот компонент общей фоносферы концерта с усиленным вниманием. При этом Прокофьев видит особое достоинство нового рахманиновского концерта и в его сближении с жанром симфонии. В связи с тем, что о концертах Рахманинова высказывается один из самых значительных творцов русского фортепианного концерта начала XX столетия, есть смысл полностью привести этот текст: «Компетентные критики, возможно, сочтут, что Третьим концертом открывается “третий период” творчества композитора. Рахманинов никогда не был революционером, ни в мыслях, ни в поступках, он не страдал от непредвиденных ударов, его развитие шло не рывками, в болезненных разрывах с духовными ценностями прошлого и в триумфальных победах нового, но медленно и постепенно, без сколько-нибудь заметных скачков. Духовный рост этого композитора открывает перед нами картину спокойной, постепенной эволюции, лишенной лихорадочных потуг к новаторству. Но сочтем ли мы началом нового периода фортепианный концерт или написанный чуть позже ор. 35 — “Колокола”? Совершенно очевидно, что Третий концерт открывает совершенно новые и прежде неведомые особенности гармонического языка, достаточно существенные для того, чтобы считать их отправной точкой нового, третьего, периода... Определение “Фортепианная симфония”, которое может быть отнесено также и ко Второму концерту, явилось бы еще более справедливым для этого сочинения. Фортепиано и оркестр слиты здесь в неразрывном единстве, и даже в каденции, где по освященной веками традиции фортепиано остается в одиночестве, постепенно появляются инструменты оркестра как бы для того, чтобы ответить стремлениям своего “солиста”. Я без колебаний утверждаю, что Третий фортепианный концерт Рахманинова достиг уровня, не превзойденного ни его собственными предшествующими произведениями, ни одним из произведений в этом жанре»²².

Определение «романтическая фортепианная симфония с оркестром» вполне приложимо и к трем концертам Метнера, из которых

²² Там же.

здесь остановимся лишь на Первом. Как и у Рахманинова, в образном мире Метнера жизнь — это драма страстей, где есть лирика и скорбь, противление и дифирамб. Широкие мелодические темы свободны от вялой инерционности — в них полнота и искренность чувств (ведь герои цельны, не разрушены скепсисом, эмоции первичны — не заменены еще рефлексиями). При этом в романтических экспрессиях Метнера душевные откровения не чужаются сосредоточенности, некоторой сдержанности. Прозорливый Мясковский определял это свойство как проявление «неживописности», что, на его взгляд, с лихвой компенсируется «кинетической напряженностью» мысли и соответственным усложнением и утончением общей ткани, и, таким образом, усиливая процесс умственного восприятия излишком красочной роскоши, не рассеивает, не приглушает душевной впечатлительности»²³.

Не только Мясковский, но и многие современники считали сильной стороной метнеровской индивидуальности именно то, что у него в музыке чувства осмысленны, а мысли прочувствованны.

Такова, в частности, заставка Первого концерта — высочайший эмоциональный пик, вершина-источник, с которой словно извергается звуковая лава. Об этой исходной кульминации концерта, посвященного памяти матери, Метнер образно говорил: «По мощи начало должно звучать, как взрыв пяти атомных бомб!»^{xiii}. Роль вступительного зачина нельзя считать малозначительной: готовя появление главной партии, оно затем активно включается в процесс развития.

Allegro $\text{♩} = 100$

Piano I
(Solo)

²³ Мясковский Н. Н. Метнер. Впечатление от его творческого облика // Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания. — М., 1960. С. 105–106.

На первой странице автографа композитор делает запись, ставшую своеобразным авторским кредо в жанре фортепианного концерта: « <...> минимум тяжести в оркестре, <...> отсутствие параллельности движения всего ансамбля, отсутствие ритмической и фигурационной образности, <...> транскрипция мыслей»²⁴.

Первый концерт выделяется своей концепцией. В музыке концерта Метнер показывает путь от мужественно-скорбных образов первого раздела к утверждению светлых оптимистических идеалов в коде. Радость и свет завоевываются в напряженной борьбе с драматически насыщенными, мятежными образами, мощный напор которых окончательно преодолевается лишь в конце произведения. Такой единой линии развития Метнер не достигает ни в одном из своих концертов.

В концерте Метнер отказывается от трехчастного цикла и создает масштабное сочинение в форме развернутого сонатного Allegro, где каждый раздел предельно развит. Allegro становится как бы сжатым до одной части симфоническим циклом, в котором медленные разделы и скерцозные эпизоды разработки вольно преломляют образные сферы средних частей концерта, а кода, насыщенная тематически и динамически, выполняет роль финала^{xiv}.

Формы концерта во многом усиливаются широким проникновением в нее принципа вариационности. Он особенно ощущается в экспозиционном разделе с широким проведением и развитием основных тем и в разработке, где вводится новая тема и цикл вариаций.

Таким образом, в рамках Первого концерта можно говорить о синтезе двух форм — сонатной и вариационной, занимающих столь же значительное место в сочинениях Метнера разных жанров. Причем от сонатной наследуются общие контуры структуры, от вариационной — многоплановость, контрастность и некоторая фрагментарность изложения.

Все важнейшие разделы одночастного концерта — экспозиция, вариации, реприза и кода — в целом исходят из главной партии,

²⁴ ГЦММК. Фонд 132, № 192. Лист 3.

которая становится здесь ведущей мыслью, раскрывающей основное содержание. Монотематизм концерта подчеркивается и тональным единством: в до миноре написаны главная партия, тема вариаций, первая вариация и реприза. Кода звучит в До мажоре^{xv}.

Позднее Метнер сформулировал роль ведущих тем в инструментальном концерте, сравнив ее с ролью главных действующих лиц в пьесе. Композитор делает такой вывод: от того, насколько выпукло, индивидуализированно обрисованы данные героини-темы и сколько их в музыкально сочинении, зависит и драматургия целого, и общие грани формы. Исходя из этого тезиса, Первый концерт можно было бы назвать «концертом об одном герое», и в этом, думается, его большое достоинство.

Не только Второй и Третий концерты Рахманинова, о которых так романтично пишет Метнер, но и ранние концерты Прокофьева становятся в ряд характерных явлений нового русского романтизма.

Поскольку в традициях данного исследования — привлекать голоса современников и очевидцев, не нарушим этого и в данном случае. Предоставим слово соученику Прокофьева по Петербургской консерватории — Б. Асафьеву, который в связи с премьерным концертом 24 января 1915 года, устроенном ИРМО, язвительно писал о новизне звуковых образов, предложенных публике представителям «новой музыки»: «Привыкнув слушать или старье, или новейшую посредственность, абоненты должны были в нынешнем сезоне не только основательно познакомиться со Скрябиным, но даже прикоснуться к Стравинскому и, кроме того, воспринять Второй фортепианный концерт Сергея Прокофьева, музыкального страшилища и пугала для всех сладко дремлющих в тине привычных и донельзя использованных форм и выражений»^{xvi}.

Показательно то, что без детального анализа по партитуре, а, как говорится, сразу, на слух, Асафьев выявил очевидные достоинства понравившейся ему пьесы. В их числе: каденция I части с «ее небывалым в фортепианной музыке по длительности напряжения нарастанием», основная лирическая мелодия, «чудесная первая тема и все ее появления и особенно ее первое изложение на суровых переливах квинт».

И действительно, именно в основной теме концерта ее ведущая лирико-элегическая эмоция постепенно как бы возносит музыку, и она свободно парит над землей. Балладный колорит темы подчеркивается простотой ее кварто-квинтового «остова» с ямбическим типом пульса, равномерностью триольного движения фона, интонационно с ней взаимосвязанного, красочными модуляционными сдвигами (*g - cis - g - fis*):

The image shows a musical score for a piano piece. It is marked 'Andantino' and 'narrante'. The tempo is indicated by a quarter note followed by a dotted line. The score is in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff. The right hand part is marked 'p' (piano). The left hand part features a steady triplet eighth-note pattern. The melody in the right hand is characterized by a simple intervallic structure, consistent with the text's description of a quartal-quintal 'ostinato'.

Значительность ведущего образа I части усилена и тем, что композитор наделяет его темой-спутником: в среднем регистре фортепиано звучит колокольный мотив, изложенный в полновесной фактуре, которая заставляет вспомнить инструментальное письмо Рахманинова.

В концертах Прокофьева, как и в его фортепианных сонатах, можно встретить целый свод фактур, свойственных романтической музыке XIX века. Наиболее традиционен Прокофьев именно в структуре лирического тематизма. В связи со Вторым концертом следует говорить, например, о песенной мелодике вокального происхождения, уложенной на аккомпанирующий фон. В основной теме I части Прокофьевым преломляется модель песенной темы с аккомпанементом, ставшая своеобразной визитной карточкой многовариантной гомофонной фактуры романтиков. Инструментальная

фразировка здесь приближена к песенному дыханию, грани фраз и периодов четко обозначены, жанровые прототипы не затенены (авторская ремарка: «*narrante*» — рассказ, повествование — весьма свойственна романтической эпохе). Рафинированная передача красоты вокально-инструментального мелоса усилена истинно прокофьевской расцветкой темы — интенсивной гармонически.

Не только звуковой образ главной темы, но и других, менее масштабно поданных в I части²⁶, устремлен в русло эпико-драматического развития. В частности, весь центральный раздел *Andantino* представляет собой гигантскую каденцию солиста, в основе которой лежит вариационное развитие основной темы. Оно представляет единую волну нарастания, исполненную стихийной мощи, неудержимого порыва (о волнообразной структуре можно говорить и на уровне всей I части). Чрезвычайно показательно фактурное многообразие: от скромных 'акварельных' звучностей в начале каденции — через все более масштабный охват регистров — к грандиозному фортепианному *tutti* (трехстрочное изложение). Последнее — одно из открытий романтического пианизма, помещает тематический материал в срединный регистр. Его словно обволакивают гармонические фигурации с обильным применением педали. Вслед за Рахманиновым в таких зонах активного нагнетания лирической звуковой энергетики Прокофьев нередко прибегает к эффектам колокольной фактуры, рассчитанной на резонансное звучание акустически ярких построений, сближенных с оркестровым *tutti* или напоминающих тембры отдельных оркестровых инструментов (в том числе колокола). В подобных эпизодах аура звуковых аллюзий предполагает широкий спектр ассоциативно-тембровых поисков исполнителя. Оркестр вступает на гребне кульминации, грозно провозглашая тему вступления. После происходит свертывание динамики и естественное возвращение к исходному,

²⁶ Речь может идти о теме вступления или о контрастно возникающем «сказочном» эпизоде, отмеченном чертами легкой ироничности. Именно этот тематический материал экспонирован в I части как небольшой вариационный цикл. Отсутствие же в репрize освобождает его от функции побочной партии, а форму части приближает к трехчастной с элементами рондальности.

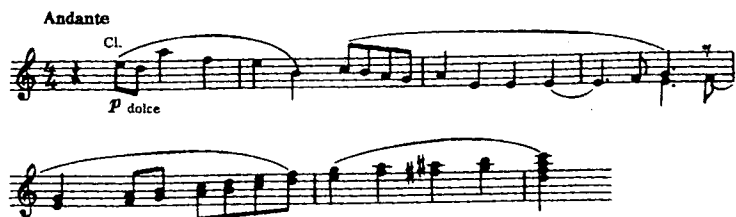
балладно-повествовательному, лику основного образа (сокращенная реприза включает только главную тему). И лишь как напоминание о пережитом в оркестре возникает мотив вступления.

В архитектонике крупных циклических форм Прокофьева имеет место свойственная романтизму большая образно-смысловая роль системы арочных связей обрамляющих частей. В рамках Второго концерта она получает специфическую реализацию. Здесь композитор не повторяет в финале ни одну из ведущих мелодических идей первой части, а опирается на принцип, исходящий из музыкальной ассоциативности. Имеется в виду эмоциональная переключка и очевидное интонационное сродство основной темы I части и центрального эпизода финала (все та же кварто-квинтовая интервалика). Колыбельная по складу тема в натуральном миноре развивается (в среднем разделе финала) как очередной цикл мини-вариаций.

С другой стороны, Прокофьев охотно берет на вооружение стихию токкатности эпохи романтизма, что и преломляет в Скерцо концерта. Близки ему и некоторые прототипы наиболее распространенной в ту пору техники конструирования пассажей или арпеджированных построений (как, например, движение по септаккордам в каденции I части). Правда, в отличие от романтических, да и классических образцов, они подаются фонически несколько отстраненно, наделяются более терпкой, а иногда и суховато-жестковатой звучностью. К обилию разнохарактерных пассажных построений, восходящих к различным моделям, в том числе и романтическим, приводила подчеркнутая властность ритмики Прокофьева, хотя сам композитор многократно утверждал, что ненавидит избитые приемы и слепое подражание. Вот почему Прокофьев всегда заготавливал впрок именно пассажные фрагменты, где весьма любил фортепианные параллелизмы (не традиционно октавные, а трезвучные или секундовые, как, например, в финале концерта).

Третий концерт обобщил многолетние искания Прокофьева в сфере фортепианной музыки. В сравнении с драматической экспрессивностью Второго концерта в Третьем больше жизнеутверж-

дающих эмоций. В целом его образный мир тяготеет к двум полюсам: на одном — упоенность движением, стальным блеском пассажижей, напористостью ритмики (таковы, например, главная партия сонатной I части и основная тема рондо-сонатной формы финала со свойственным им энергетизмом пассажижей и параллельных движений); на другом — половежье лирики, поражающей многообразием оттенков и градаций. В этой связи можно выделить показательные эпизоды в каждой части. Протяжной крестьянской песенностью напоен элегический запев-зачин начального *Andante*, порученный кларнету. Он становится ведущим поэтическим символом всего сочинения, придает ему неповторимый национальный оттенок:



Диатонический склад темы типичен русскими кварто-квинтовыми оборотами. Тот же интонационный «каркас» будет применен и в основной теме финала. Сама тембровая семантика вызывают ассоциации с музыкальными пейзажами России²⁷.

Наряду с темой вступления, в лирический мир I части входит и побочная, скерцозный ракурс которой создается причудливостью тематических изгибов и мерностью стаккатного аккомпанемента. Есть свой лирический «оазис» и в музыке финала — его центральный эпизод наполнен патетической инструментальной кантиленой открыто-эмоционального характера.

Центральное место в образной драматургии концерта занимает II часть, *Andantino*. Это пять характерных вариаций, выросших

²⁷ Вспомним для примера о близких кларнетовых напевах начала Двадцать первой симфонии Мясковского или темы *Руси* симфонии-кантаты Шапорина «На поле Куликовом».

на основе певучей лирико-танцевальной темы с присущей ей церемонной грацией:

The image shows a musical score for Piano II and Clarinet (Cl.). The tempo is marked 'Andantino' and the mood is 'p dolce'. The score consists of two staves: the upper staff for the Clarinet and the lower staff for the Piano II. The Clarinet part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a measure marked '53'. The Piano II part provides a harmonic accompaniment with a 'p dolce' dynamic.

Как и в вариационном цикле Второй симфонии, тема выполняет и функцию обрамления (в конце части она в неизменном виде возвращается в партии оркестра). Подобная рамка обнимает серию жанровых зарисовок, среди которых лишь первая в образном плане близка *Andantino*. Друг друга сменяют буйная скоморошина (2-я вариация), мечтательный ноктюрн (4-я), театрализованный марш-шествие (5-я). Фантазия композитора в области фактуры, инструментовки, гармонических решений и других элементов выразительности поистине неиссякаема^{xvii}. Важность творческой фантазии Прокофьев любил подчеркивать: «Изобретательность у композитора почти не менее важна, чем внутреннее содержание. Величайшие классики были величайшими изобретателями. Если композитор обнаружил выдумку без достаточного содержания, это прежде всего плохо для него самого: другие переймут его выдумку, заполнят ее содержанием и через это останутся для потомства вместо него. Но тяжел путь композитора, не желающего или не умеющего изобретать. Если у него есть интонационная новизна, его примут, но не скоро, если же нет этого, его сразу или не сразу, но непременно сдадут в архив»²⁸.

Л. Гаккель называл концерты Прокофьева традиционными, вероятно, имея в виду тот факт, что композитор, смело провозглашая

²⁸ Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1961. С. 188.

Близкие идеи высказывает и Стравинский: «У нас есть обязанность по отношению к музыке: ее необходимо изобретать <...> Выражение “изобретатель музыки”, как мне кажется, более точно соответствует моему роду занятий» (Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1971. С. 35).

новые звуковые реалии (фортепиано нередко используется в ударном качестве), не порывает с традицией жанра, а иногда, как, например, в Третьем концерте, откровенно их декларирует. Композитор вспоминал, как его упрекали за «мендельсонизмы» в Первом скрипичном концерте, «рахманиновщину» в Третьем фортепианном и вообще «долго глодали за дешевый лиризм»²⁹.

Фортепианные концерты Прокофьева оказали существенное воздействие на его современников, в том числе и на младших. Сошлемся в качестве примера на Фортепианный концерт Хачатуряна, зачин которого написан не без воздействия Первого концерта Прокофьева. Партитуре определена та же тональность — Des dur.

Allegro ma non troppo e maestoso

The musical score is arranged in four systems. The first system is for Piano II (orch.) in both treble and bass clefs, starting with a forte (*f*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system continues the Piano II part, featuring a *ff* dynamic followed by a *p* dynamic and another *cresc.* marking. The third system introduces Piano I (solo) in the treble clef, marked with a box containing the number 10, and includes the instruction *pesante*. The fourth system continues Piano I and Piano II (orch.), with dynamics *scen - do*, *ff*, and *mp*.

²⁹ С.С.Прокофьев — Н.Я.Мяковский. Переписка. Цит. изд. С. 166.

Личная встреча маститого Прокофьева и Хачатуряна, тогда студента Московской консерватории по классу Мясковского, состоялась в 1927 году, знаковым, как уже отмечалось, для отечественной культуры. Указывая молодому композитору на трудности при сочинении инструментального концерта, Прокофьев высказал примечательную мысль: «Концерт написать — это очень нелегко. Нужно, чтобы обязательно была выдумка. Советую Вам записывать все фактурные находки, не дожидаясь созревания всего замысла. Записывайте отдельные пассажи, интересные куски не обязательно подряд. Потом из этих “кирпичей” вы сложите целое»³⁰. Пойти по стезе изобретательности, выдумки, поиска необычных тембровых, ритмических и структурных прототипов помог Хачатуряну закавказский фольклор.

Академический жанр концерта многократно привлекал Хачатуряна тем уровнем свободы, который реализуется в импровизационности, имеющей превостепенное значение в восточном народном творчестве и исполнительстве. Кроме фольклора, нетрудно расслышать и другие стилевые прототипы, на которые ориентировался Хачатурян — это жанр большого классико-романтического концерта Листа, Чайковского и Рахманинова^{xviii}.

Фортепианный концерт Хачатуряна (1936) — вдохновенная поэма об Армении, овеяна героической романтикой. Подобно Первой симфонии композитора (1934), музыка концерта отмечена монументальностью стиля, эпической широтой и мощью звучания. Налицо тяготение к фортепианной фактуре *al fresco*, близкой Рахманинову. Однако облик концерта глубоко самобытен, что создается прежде всего его ярко национальным колоритом. Основной тематизм сочинения наглядно иллюстрирует творческое отношение композитора к фольклору, когда Мастер, «руководствуясь своим замыслом и художественным чутьем, использует народную мелодию лишь как животворное зерно, как первоначальную инто-

³⁰ Хачатурян А. Несколько мыслей о Прокофьеве // С.С.Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1956. С. 240.

национную ячейку, которую можно свободно и смело развивать, перерабатывать, обогащать»³¹.

Ярко патетичная тема главной партии становится своего рода образным эпиграфом сочинения: она не только доминирует в музыке первой части (на ней построена кульминация в разработке), но и возникает как апофеоз в коде финала. Ее мужественно-призывные интонации восходят к ритмоинтонационным истокам армянских мужских танцев.

Лирическая побочная близка городским народным песням Закавказья. Инструментальный колорит темы продиктован стремлением композитора приблизить ее звучание к традициям уличного музицирования: непритязательная мелодия и одноголосный аккомпанемент (в их соединении применен эффект полиладовости *es - f*) имитируют звучание дуэта дудука и зурны, столь распространенного в Армении. Развернутое импровизационное соло пианиста становится естественным развитием этой мелодии, написанной в народном духе:

Allegro ma non troppo

The image shows a musical score for the first system of a concerto. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin (V.-ie), and Violoncello/Double Bass (V.-c. Cl. b.). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo' and the dynamics are 'mf' and 'p'. The second system continues the same instrumentation. The music features a mix of melodic lines and rhythmic accompaniment, with some notes marked with accents.

³¹ Хачатурян А. Как я понимаю народность в музыке // Советская музыка. 1952. №.5. С. 40.

Лирические темы, как заимствованные из фольклора, так и авторские, к нему близкие, имеют различные прообразы, направляющие творческую фантазию композитора, почти избегающего цитатных привлечений. В лирических темах сосредоточены созерцание, медитация, моменты раздумья или чувственного наслаждения жизнью, утвердившие себя как характерные компоненты восточной музыки. Темы, обычно протяженные, развиваются энергично и, что особенно показательно, сразу возникают как образы, по своей сути вполне законченные, цельные, не предусматривающие существования контрастной изнанки.

Таков и основной материал поэтического *Andante*: задумчиво-печальная ноктюрновая тема, которая представляет собой пример цитатного привлечения фольклорного образца, довольно редкого в творческой практике Хачатуряна. Композитор творчески свободно переосмысляет некогда популярную в Тбилиси городскую песенку. Путем ладовой трансформации, тонких мелодических и ритмических «коррекций» напев оказывается приближенным к крестьянской песенной лирике.

Другой мир предстает в лирических темах «рубенсовского»³² плана с их повышенной эмоциональной «температурой», захватывающей патетикой. Такова, например, лирическая середина Скерцо, где восточная истома, нега переданы путем создания вокруг темы «полиситуаций» — ладовой (*e – E*), ритмической, тембровой. В таких эпизодах трудно не ощутить предвестников пышных балетных сцен Хачатуряна, например, танцев Эгины из картины «Пир у Красса» в балете «Спартак».

К народным истокам восходит и танцевальная стихия концерта: токкатный тип фактуры финала ассоциируется со стремительно-напористой закавказской лезгинкой.

Импровизационной стихией восточного исполнительства предопределены большие каденции в обрамляющих частях концерта: каденция пианиста в финале, как бы фиксирующая свободный по-

³² Идея о наличии в искусстве Хачатуряна открытой чувственной патетики, близкой Рубенсу, принадлежит Б.Асафьеву.

ток инструментальной экспрессивности, напоминает импровизацию музыкантов на таре.

Созданная Хачатуряном модель романтического концерта, опирающегося на самобытность фольклора, станет наиболее востребованной в творчестве композиторов разных республик бывшего СССР^{xix}.

Претворение ориентальных элементов, впоследствии декларированное как евразийство, обусловило своеобразие фортепианных концертов А.Черепнина³³. Огромное воздействие на становление стиля концертирующего пианиста-композитора изначально оказал пианизм и фортепианное творчество Прокофьева, позже искания Равеля и Дебюсси. Само же ориентальное звено в концертах Черепнина (в виде проекции грузинского, китайского фольклора), несомненно, вписывалось в традиции «русской музыки о Востоке», претворенные Глинкой, Рахманиновым, а в фортепианной музыке концертного плана — Балакиревым («Исламей»). По справедливому наблюдению исследователя: «Осознание национально-музыкального приводит порой к желанию, в одном случае, ограничиться чисто эстетическим познанием <...>, в другом же, к убеждению, что некий национальный дух, ощущаемый в произведении, не может быть абстракцией и должен быть “переведен на технический язык”»³⁴.

Последнее замечание особенно актуально при изучении индивидуальных аспектов фортепианного творчества Черепнина^{xx}, и в частности, его «Грузинской сюиты» для фортепиано и струнного оркестра (ор. 57, 1938 год). Свое тяготение к фольклору разных народов композитор так объясняет в «Краткой автобиографии»: «Линии музыкального фольклора — это вечные линии музыки, линии ее выживания. Ибо фольклору всех народов присуще одно общее качество: долголетие. Народная музыка живет в веках. Пользуясь фольклорным материалом, композитор оперирует вечными линиями... Я приступил к поискам нового для меня фольклорного мате-

³³ Их подробный анализ стал темой диссертационного исследования: *Айзенштадт А.* Фортепианные концерты А.Н.Черепнина. Черты стиля. — СПб, 1994.

³⁴ *Келле В.* О методологии исследования национальной природы музыки. Музыка народов СССР (50–70-е гг.). — М., 1985. С. 15.

риала (Египет, Палестина), а затем вернулся к давно известным мне грузинским, армянским, персидским, азербайджанским, русским народным мелодиям»³⁵.

Основой текста фортепианной «Грузинской сюиты» стали подлинные фольклорные напевы, которые послужили фундаментом созданию жанровых картин из народной жизни. Как ведущий метод развития здесь господствует вариационность и вариантность, типические атрибуты словаря народной музыки. В числе фольклорных знаков также на ведущее место выделяется созвучие, которое Черепнин определяет «грузинской триадой» (соединение чистой кварты и большой секунды), весьма свойственной народному многоголосию. В мелодике претворяются особенности грузинской песенности и ритмики^{xxi}.

«Грузинская сюита» (вкупе с созданной позже концертной виолончельной «Рапсодией») пронизана восточным колоритом, продолжающим ориентальную традицию русской музыки: фольклорный тематизм сочетается с авторским, цитирование — с имитированием фольклора. Музыкальные средства призваны передать специфику этнической звукоизобразительности и тембровости. Импровизационность народного прототипа, в том числе и исполнительского, влияет на свободу ритмики: широко применяются метрический сдвиг относительно тактовой черты, регулярный, но изысканно пульсирующий дуольно-триольный рисунок.

Создавая свои фортепианные концерты и другие пьесы для солирующего инструмента с оркестром, Черепнин прошел значительный путь стилевой эволюции. Если в первых четырех концертах его маяком была аромантическая пианистическая традиция, дополненная изобретением собственного музыкального языка («гамма Черепнина» по горизонтали и «интерпункт», управляющий вертикальным движением ткани³⁶), то последние два фортепианных концерта, Пятый и Шестой, написанные уже в 60-е годы, обозначи-

³⁵ *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: Долгое странствие. — М., 1999. С. 247.

³⁶ Авторская расшифровка этих терминов приведена в разделе Дополнения и примечания к Очерку 4 (с. 491–493).

ли крен в сторону романтического концерта. В начальный период творчества Черепнин декларировал: «Я во всех отношениях чувствую себя относящимся к поколению, заявившему о себе после Первой мировой войны, — к тому композиторскому поколению, которое противостояло импрессионизму в музыке». В конце 20-х годов композитор уже заявил иное: «Меня стал тяготить “технизм” моего девятиступенного звукоряда, метода интерпункта и — даже интуитивно найденного тематического материала. Я занялся поисками глубинного смысла музыкального искусства, ведь путь композитора — это непрекращающееся поступательное движение. Наступила пора переоценки ценностей. Хотелось приблизиться к людям, избавиться от налета неестественности. Будучи русским по происхождению и воспитанию, я много размышлял о русской музыке, о русских людях, о русском мирозерцании и о русской миссии в искусстве. Это привело меня к увлечению “евразийской” теорией генезиса русской нации... Россия столь же европейская страна, сколь и азиатская... Россия не чужда ни Востоку, ни Западу. Но в ее отношениях с Западом ей присущ некий комплекс неполноценности: дает о себе знать превосходство западной культуры. Зато с Востоком она держится на равных. Более того: Россия всегда имеет что сказать Востоку — и всегда готова что-то воспринять от Запада. Для русского Восток — не экзотика, а неотъемлемая часть его природы»³⁷.

В данной главе был лишь начат разговор о фортепианных концертах Черепнина, ограниченной характеристикой общих стилизованных установок композитора^{38 ххii}.

Завершим очерк следующим: свою классико-романтическую сориентированность фортепианный концерт в России заявил изначально. Композиторы XIX века расставили в жанре важнейшие образно-смысловые акценты: художественное содержание включало в себя широту мелодического дыхания, импровизационную сво-

³⁷ *Корабельникова Л.* Цит. изд. С. 246.

³⁸ Его наиболее известный Второй концерт явится одним из примеров романтической трактовки фортепиано, а романтический Пятый станет объектом анализа в следующей части книги.

боду инструментального диалога или полилога с оркестром и особую погруженность в сферу лирики — элегической и жанровой, драматической и патетической.

В опоре на сложившиеся признаки отечественного романтического концерта можно видеть центростремительную направленность дальнейшего развития жанра в России. Однако XX столетие внесло, естественно, свои коррективы в феномен классико-романтического концерта. Завершившийся век обнаружил открытость концерта развитию нового русского романтизма^{xxiii}.

Сила оппозиции *романтизм—аромантизм* в начале завершившегося века ощущалась как ведущая, вследствие того что очевидная активизация первой мощно проявлялась не только в творчестве, но и в исполнительстве. Исследователь прав, когда утверждает: «Для русского культурного мира <...> романтическое исполнительство было особой отрадой, ибо позволяло как бы дожить недожитое, продлить одухотворяющие невзгоды “серебряного века”, на самом же деле резко оторванного»³⁹. Как было показано, и в период высочайшего подъема, и на его срыве в отечественной музыке рождаются фортепианные концерты, которым суждено было составить самый значительный пласт русского репертуара современных пианистов.

³⁹ Гаккель Л. Пианисты // Русская музыка и XX век. Указ. изд. С. 692.

Очерк IV.

В поисках антитез романтизму: неоклассицизм, конструктивизм, полистилистика

Чем больше искусство контролируется, лимитируется, обрабатывается, тем оно свободнее.

И. Стравинский¹

В меняющейся картине мира XX столетия фортепианный концерт на определенном этапе стал тяготеть к децентрализации долго царящей в нем романтической жанровой системы. Суть поисков новых образов сформулировал еще В. Каратыгин: «Долой всяческую утонченность и изысканность, импрессионистическую зыбкость и хрупкость, “вкусное” изящество и деликатность рисунка и колорита, и да здравствует полновесная сила, мощная энергия выражения, крупные линии, плотные, веские формы, насыщенные краски»².

В начале XX столетия музыкальный мир уже разговаривал на разных языках. Такие полярные по своей эстетической системе явления, как, например, экспрессионизм и импрессионизм, неоклассицизм и неоромантизм, образовали сложную полифонию стилей. В широкой исторической перспективе соседствовали пуантилизм Веберна с лапидарным музыкальным языком Орфа, неофольклоризм Бартока и линейность Хиндемита. Многими художниками мир воспринимался как внеличная стихия, что и потребовало привлечения новейшего арсенала звуковых возможностей.

¹ Стравинский И. Статьи и материалы. Цит. изд. С. 9.

² С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1961. С. 305.

К рубежу 10–20-х годов стало очевидным, что теперь композиторам казалась в чем-то уже исчерпанной сама система выразительных средств романтической эпохи. Даже грезилась несостоятельность фортепиано в отражении новых идей музыки.

На смену психологизму, эмоциональной открытости фортепианных сочинений приходит музыка аромантическая: с иным подтекстом, с акцентом на линейность, графику. Такая эстетическая установка приводила к актуализации доромантических приемов и формул пианизма. Шаг был сделан как бы «через голову» романтизма к более отдаленным эпохам, прежде всего к барокко (а также доклассическим эпохам). Классика привлекала рациональностью подхода к материалу, продуманностью его внутренней логики и принципов соединения тематизма. Эстетизация динамизма могла выливаться в декларацию. Размышляя о современной музыке, Асафьев писал: «Человек повернут не к своему внутреннему миру, и не к вечно грядущим его вопросам, а к ритмам жизни и ее явлениям, как он теперь их ощущает: в движении, в смене, в динамике»³.

Смена художественных эпох и связанных с ними стилевых тенденций приводила к поискам новых звуковых образов фортепиано, как в его сольном звучании, так и в контактах с разными составами ансамбля либо оркестра.

Самоочевидным становится тот факт, что *в фортепианном концерте уже с 20-х годов начинает сужаться круг приемственных связей с романтизмом, но явно расширяется спектр прямых взаимосвязей и ассоциативных идей как с более отдаленными эпохами, так и с современностью*. Если в новом романтизме подчеркивались прежде всего природные свойства инструмента, среди которых главенствовало фортепианное *bel canto*, большую роль играли вокальные прообразы звучаний и жанров, широко была развита изящная техника игры типа *perle*, то теперь рояль нередко трактовался как ударный инструмент с соответствующим набором токатно-мартеллятных фактур (уже частично апробированных романтической эпохой или принципиально новых). В фор-

³ Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1929. С. 218.

тепианных концертах, в той или иной степени отдающих дань конструктивистской эстетике, авторы словно призывают слушателя забыть устоявшиеся клише жанра, уйти от привычной благозвучности, от манеры игры «иллюзорно-педальной» в сферу «реально-беспедальной» (термины Гаккеля), суховато-деловитой, а иногда к подчеркнуто объективированной маркированности звука.

В заглавие данного очерка вынесены лишь такие характерные для музыкальной культуры изучаемой эпохи явления, как неоклассицизм, конструктивизм и полистилистика. Вместе с тем, сами разнонаправленные искания художников тяготели в крупном плане к двум полюсам: модернизму и авангарду¹. Первый объединял явления эволюционного порядка, где традиции предшествующей эпохи преломлялись в новом историко-культурном контексте и не подвергались разрушению. В авангардном же творчестве многое изобреталось, т.е. появлялось в результате некоего интеллектуального эксперимента («синтетаккорд» Рославца, «гамма Черепнина», клавиатуры разной настройки И.Вышнеградского). Авангардизм представлял собой явление, где предшествующие традиции либо отрицаются полностью, либо существенно переосмысливаются.

Ранние Прокофьев и Стравинский принадлежали новой музыке: они новаторы, но этих композиторов не причисляют к авангарду, поскольку их нововведения базировались на прочной традиционной основе. Авангардисты же сознательно исключали из своего творчества приметы традиционности, принося в жертву собственной системе многое из привычной фоносферы.

Авангард первой трети XX века не представлял собой единого движения. Его создавала совокупность индивидуальных стилей и эстетических позиций. Понятно, что отсутствие здесь единства художественных поисков не может быть объяснено внешним фактором, каким стала эмиграция 10–20-х годов. В числе тех, кто является лидерами движения «за новую музыку», оказались композиторы и радикального, и умеренного модернистического крыла. Достаточно напомнить о ведущих членах российской Ассоциации современной музыки (АСМ), таких, например, как Мясковский и Щербачёв, Асафьев, Ан.Александров.

Идеи художественного авангарда в их отрицании и переосмыслении искусства прошедших эпох, вылившиеся прежде всего в антиромантический пафос, оказали серьезное влияние на творчество таких разных композиторов, как Стравинский и Прокофьев, Рославец и Лурье, Вышнеградский и Авраамов, Мосолов и Шостакович, Дешевов, Половинкин и Г. Попов. В музыкальном авангарде первых десятилетий века принято выделять прежде всего конструктивизм и урбанизм⁴. Известную дань этой тенденции отдают маститые Прокофьев и Стравинский, а также молодой Шостакович. «Сама конструкция становится выражением, смыслом высказывания», — констатирует исследователь в связи с творчеством Стравинского и объясняет это тем, что сущность эстетической системы композитора «составляет комплекс рационалистических идей в области творческого процесса и его результатов, настолько твердо и бескомпромиссно выраженных, что можно говорить о рационалистической реакции на господствовавшие ранее романтические представления, в той или иной степени проникнутых духом иррационализма <...> основу для решения художественных задач составляют понятия, дисциплины, самоограничения и даже догмы»⁵.

Выделим некоторые показательные тенденции в создании фортепианного сочинения, имеющего те или иные точки соприкосновения с музыкальным конструктивизмом. В их числе:

- известный аналитизм творческого процесса;
- использование тембровых и регистровых крайностей фортепианной звучности;
- деиндивидуализация главного тематизма при очевидной доминантности общих форм движения, которые нередко отражают механистичность и стихийность;
- усиление монтажности формы: принципы сквозного развития могут присутствовать, но все же чаще они уступают место блочности конструкции, обусловленной активной трансформацией фактурно-тематических элементов;

⁴ Границы понятий *конструктивизм* и *урбанизм* до сих пор остаются расплывчатыми, нередко в литературе они предстают как синонимы.

⁵ Савенко С. Мир Стравинского. — М., 2001. С. 150, 159, 284.

- ритмический энергетизм, где стимулирующую роль нередко играет принцип *ostinato*, который Стравинский определял как «статика-антиразвитие», добавляя, что «мы иногда нуждаемся в чём-то противоположном развитию»⁶;
- оттеснение романтико-возвышенной образности за счет усиления токкатно-остинатных свойств фактуры и тематизма;
- линейность и графичность фактуры, где руководящей идеей становятся лаконичность манеры письма, имеют место фактурная экономия и фактурная контрастность;
- возведение изобретательности в оркестровке и звукописи в догму;
- усложненность общей фоносферы концерта за счет тотальной хроматизации всей фактуры и выдвигания на первый план диссонансной фоники;
- образно-смысловая деформация привлеченных жанров, жанровые несоответствия, усугубление гротескной образности;
- полистилистическая структура тематизма как реализация идеи смешения «всего со всем».

Следует разделить точку зрения исследователей, которые дифференцируют музыкальный конструктивизм, акцентируя в нем две ведущие направленности – «рациональную» и «прикладную»⁷. Последняя наиболее свойственна сочинениям с программной основой — как в инструментализме, так и в театре (сошлемся на «Завод» Мосолова, «Стальной скок» Прокофьева, «Лед и сталь» Дешевова, «Телескопы» и «Электрофикат» Половинкина). В самом музыкальном тексте сочинений нередко основополагающую роль играет звукоизобразительный элемент или ведущий конкретно-зрительный образ. «Прикладной конструктивизм тяготеет к воспроизведению вещественных знаков быта, в том числе всевозможной машинерии, и подразумевает в качестве синонима та-

⁶ Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971. С. 233.

⁷ Караванская С. Русский музыкальный конструктивизм XX века. Дипломная работа. Московская консерватория, 2004.

кие понятия, как социальный, вещно-материальный, полезный обществу, функционально оправданный»⁸.

Стилю некоторых фортепианных концертов 20-х годов более соответствует понятие «рациональный конструктивизм», где в сочинении господствует конструкция, порядок, дисциплина. Отдельные композиторы прошедшего века были убеждены даже в том, что и красота перестает быть атрибутом романтического, а становится явлением, которое также подлежит расчету. Рославец, говоря о творческом акте, подчеркивает, что он является не «каким-то мистическим “трансом”, не “божественным наитием”, а моментом высшего напряжения человеческого интеллекта, стремящегося “бессознательное” (подсознательное) перевести в форму сознания»⁹.

Сочинения, к которым как к показательным примерам переходим в этом очерке, обладают весьма различной степенью «конструктивности». В некоторых, как, допустим, в Первом фортепианном концерте Мосолова, она играет ведущую роль. Стравинскому и Прокофьеву конструктивизм был присущ на уровне музыкального мышления, как в композиторской деятельности (монтажность, ясное членение музыкальной ткани, повышенный интерес к ритму, *ostinato*, различным видам симметрии, нагнетаниям), так и в пианизме. В их фортепианных концертах 20-х — начала 30-х годов, где конструктивное начало было проводником позитивной образности, полновесной энергии выражения, конструктивное вполне сочеталось с неконструктивным — классическим и романтическим. Таковы, в частности, медленные части Четвертого и Пятого концертов Прокофьева, овейные флером романтической былинности, или аналогичный раздел Концерта (с духовыми) Стравинского, где есть переключки и со стилем Шопена.

Воспользуемся методологией М.Арановского, предложившего рассмотреть в эволюции симфонической музыки XX столетия некую типологическую триаду развития: жанровый канон — обновление в рамках канона — альтернатива канону. По отношению к

⁸ Там же. С. 66.

⁹ Рославец Н. О себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. С. 136.

движению отечественного фортепианного концерта первой трети XX века можно констатировать следующее. Если на рубеже веков и в первое десятилетие минувшего столетия классико-романтический концерт выполнял в русской музыке роль жанрового канона, открытого многоаспектным обновлениям, то в 20–30-е годы заметно проявила себя тенденция к поискам альтернативы канону. Последнее и предопределило открытость жанра разным тенденциям новой музыки, в том числе неоклассицизму, конструктивизму и полистилистикеⁱⁱ.

Напомним: количество фортепианных концертов, написанных в 10–30-е годы, было весьма значительнымⁱⁱⁱ, численно перекрывающим предшествующие десятилетия. Совершенно естественно, что жанр устремил свое развитие по весьма разным стилевым каналам. Переплетение стилевых тенденций наблюдалось как в масштабе одного сочинения, так и в жанре в целом.

Примером синтеза черт барочной концертности и традиций симфонизированного концерта романтической эпохи служит Второй концерт (op. 26, 1922–1923) А. Черепнина. Стилиевой диалог с некоторыми инвариантными чертами концертов эпохи барокко проступает прежде всего в фактурной стороне сочинения. Виды изложения, характерные для XVII–XVIII веков, используются здесь как устойчивые фактурные лексемы. При этом имеет место известная схематизация фактурного рисунка, как, например, длительное оstinатное quasi-трельное движение в фортепианной партии начала концерта, тонально нейтральное или гаммообразное движение в коде:

A **Vivo**

PIANO

ppp senza Ped.

REDUCTION

Vivo

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the left hand playing a steady eighth-note pattern and the right hand playing a similar pattern. The third staff is for a vocal line, which is mostly silent, with a few notes appearing in the second and third measures, marked with a *Piccino* dynamic.

The second system continues the piano accompaniment from the first system. The piano part remains consistent with eighth-note patterns in both hands. The vocal line continues with a few more notes in the second and third measures.

B

Prestissimo

Section B is marked **Prestissimo**. It consists of three staves. The top two staves are for piano accompaniment, with the left hand playing a steady eighth-note pattern and the right hand playing a similar pattern. The third staff is for a vocal line, which is mostly silent, with a few notes appearing in the second and third measures, marked with a *sf* dynamic.

Попытку обновления музыкального языка фортепианного концерта Черепнин осуществляет как на ниве своей гармонической системы^{iv}, так и через ансамблевую технику. В диалоге рояля и оркестра большее тяготение к хроматике обнаруживает фортепианная партия, а к диатонике — оркестровая (см. вышеприведенный пример А).

Исследователь концертов Черепнина подчеркивает прямое влияние изобретенной композитором гармонической системы на осо-

бенности формообразования: «Широко используется следующий прием: первоначально тематическое образование укладывается в “рамки” девятиступенного звукоряда, но ощущается прежде всего в сфере мажоро-минорности. Далее постепенно усиливается “симметрично-ладовый” фактор, что связано с дроблением и секвентным развитием по тонам “гаммы Черепнина” и ее “гексахордов”. Вскоре традиционные методы развития тематического материала в условиях черепнинского лада как бы исчерпывают свои возможности. Начинается новый, первоначально строго диатонический, этап, в ходе которого вновь возникают симметрично ладовые интонации. Нередко появление и “чисто симметричных” тонально нейтральных образований, в ходе развития которых, однако, постепенно проступают контуры традиционных кадансовых построений»¹⁰. Примером появления нового этапа, по началу строго диатонического, может служить тема вариаций в разработке, изложенная у оркестра:

The image displays three systems of musical notation for an orchestra. The first system consists of two staves (bass and treble clefs) with a tempo marking of *Andantino* and a dynamic marking of *p.*. The second system also consists of two staves, with a tempo marking of *Allegro moderato* and dynamic markings of *p* and *p espressivo*. The third system consists of two staves, with a tempo marking of *Allegro moderato*. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

¹⁰ Айзенштадт С.А. Фортепианные концерты А.Н.Черепнина. Черты стиля. Цит. изд. С. 14.

Второй концерт А.Черепнина должен быть осознан в разных ракурсах. С одной стороны, он является показательным для воплощения технико-стилистических устремлений композитора, с другой — демонстрирует одну из попыток обновления языка фортепианных концертов, в целом не порывающих с традициями жанра, как классическими, так и современными. Сочинение Черепнина вписывается в преемственный ряд отечественных фортепианных концертов, развивающих стилистику Прокофьева. О последнем свидетельствуют современники, в частности В.Щербачёв, в прошлом ученик отца композитора — Н.Н.Черепнина: «В Лондоне с большим успехом выступал в качестве прекрасного пианиста с концертом из своих произведений Саша Черепнин... Саша очень талантлив и пишет что-то вроде Прокофьева»¹¹. Общность с Прокофьевым, несомненно, проступает в характере упругой, динамичной ритмики, в четкой расчлененности разделов (одночастность, сочетающая признаки сонатной формы и трехчастного цикла, со включением в разработку вариационного блока), а также в общей жизнеутверждающей энергетике пианизма Черепнина.

Роднит Черепнина с Прокофьевым и тяга к белоклавишности. Нередко встречающееся в их концертах одноголосие оркестровой партии служит дополнительным фактурным контрастом, подчеркивающим целомудренную сдержанность и строгость звучания белоклавишных лирических тем.

Один из видных деятелей русского музыкального зарубежья Б.Шлецер, размышляя об эстафете поколений в историческом движении русской музыки, прозорливо подмечал в 1924 году: «...недавно еще мы причисляли С.С.Прокофьева к “начинающим”, видели в нем юношу с неоформленной еще музыкальной индивидуальностью, воспринимающего и преломляющего влияния старших — Стравинского, Скрябина... Но оказывается, что Прокофьев, в свою очередь, уже действует на более юных, по отношению к которым он играет роль “мэтра”, стиль которого копируется и ассимилирует-

¹¹ *Корабельникова Л.* Александр Черепнин: Долгое странствие. Цит. изд. С. 72, 84.

ся... Именно с С.С.Прокофьевым хочется сопоставить и связать молодого А.Н.Черепнина, они созвучны, имея в виду Прокофьевалирика, Прокофьева последних двух-трех лет... Увлекает и чарует непосредственность музыки Черепнина, отсутствие в ней всякой преднамеренности и рассудочности. Именно таково должно быть творчество юноши. Беззаботное, легкое, подобно весеннему потоку изливающегося... Непосредственность творчества, его "стихийность" приводят иногда к банальности... Впрочем, не думаю, что опасность эта особенно угрожала А.Н.Черепнину, в нем, точно также как в С.С.Прокофьеве, доминирует над психологом музыкант»¹².

Вместе с тем, уже в первых концертах Черепнина ощутимо отличие от прокофьевского стиля того же периода. Черепнин более экономен в средствах выразительности, гораздо лаконичнее в форме-структуре, менее разнообразен в фактуре. Исследователи справедливо подчеркивают изящество, лаконизм и прозрачность фактуры, в чем усматривают воздействие стиля Лядова, ближайшего друга Н.Н.Черепнина. Фиксируется роль по-детски наивной простоты. Вместе с тем имеет место некоторая бледность материала, в нем гармонические изыски порой заслоняют самобытность тематизма.

Прокофьеву же свойственны не только постоянная устремленность к обновлению, но и ее неизменное обретение. В «Автобиографии», классифицируя движение своей музыки по достаточно контрастным линиям, композитор подчеркивает, что «"новаторская" идет от встречи с Танеевым, когда он задел мои "простоватые гармонии". Новшества и поиски касались не только гармонического языка, но и интонаций, мелодий, инструментовки и драматургии»¹³.

Если у Черепнина во Втором концерте ощущалась некоторая сориентированность на стиль барокко, то последние фортепианные концерты Прокофьева отдавали известную дань как неоклассицизму, так и отчасти конструктивизму. Неоклассицизм не был для композитора явлением преходящим, случайным. Напротив, он ока-

¹² Там же. С. 72.

¹³ Прокофьев о Прокофьеве. — М., 1991. С. 24.

зался созвучным художественной эстетике композитора с присущим ему рационализмом мышления, логичностью конструкций, гармоничностью жизненного восприятия. Своеобразную дань классицизму Прокофьев отдает через фактор ироничности, театральной игры. Об этом свидетельствовали не только партитура «Классической симфонии» и «Золушки», оркестровые эпизоды «Дуэньи», но и медленные части инструментальных концертов и сонат. Классцистское звено проявляется в подчеркнутой четкости структуры форм (сонатных, трехчастных, рондо), в динамичном профиле экспозиций и реприз, нередко направленным к стреттным заключительным построениям, в преобладании мотивного принципа в разработочных разделах. Об этом же свидетельствует нередкое обращение к общим формам движения, к гаммообразным и трезвучным формулам, к обнаженности контрастов «акварельного» *pp* и громогласных *tutti*.

Два последних фортепианных концерта Прокофьева принято рассматривать как «запоздалое» отражение (оба созданы уже в начале 30-х годов) тенденций отечественного конструктивизма. Вместе с тем уже в 10-е годы композитор проявил очевидный интерес к футуризму, о чем писал, в частности, на страницах журнала «Музыка»: «Одной из существенных сторон футуристических воззрений является преклонение их перед современным техническим прогрессом. Футуристы, боготворя скорость, воспевают и современные машины, давшие нам скорость движения и жизни. Идя дальше, они поэтизируют и утверждают, что есть красота *шумов*; отдаленного шума бегущего поезда, пения пропеллера и пр. В поисках за *красивыми шумами* они изобретают новые музыкальные инструменты»¹⁴.

Об увлечении Прокофьева, который, по наблюдению Стравинского, в 20-е годы «всё еще продолжает оставаться модернистом» (сам же он уже устремлялся в неоклассицизм), свидетельствует рождение кантаты «Семеро их» на текст К.Бальмонта, балета «Стальной

¹⁴ Прокофьев С. Музыкальные инструменты футуристов // Музыка. 1915. № 219. С. 255.

скок» (в традициях наивного звукового реализма), где есть воспроизведение движения поезда («Поезд с мешочниками») или царства машинерии («Фабрика»). В этом же ряду — и Вторая симфония, в которой, по самонаблюдению Прокофьева, I часть сделана «из железа и стали». В такого рода сочинениях преобладание принципа *ostinato* прекрасно вписывается в прокофьевский блочный метод монтирования материала. Одним из важнейших средств выразительности становится диссонирующая фоника. Короткие попевки, состоящие из двух или четырех тактов, тяготение к симметрии, повышенный интерес к энергичному, чеканному ритму позволяют исследователю сделать бесспорный вывод «о своеобразной геометризации, “выпрямленности” звуковых образов Прокофьева, столь далеких от скрябинской иллюзорности и расплывчатости»¹⁵.

В отличие от названных сочинений стиль Четвертого и Пятого концертов лишь какими-то из своих граней имеет соприкосновение с конструктивистской эстетикой. Действительно, стальной, виртуозный блеск этих пьес восходит к чеканности мартеллятных построений. Сложно-подголосочная фактура Четвертого концерта, написанного по заказу австрийского пианиста Пауля Витгенштейна для левой руки¹⁶, призвана была путем охвата всех регистров инструмента создать иллюзию объемной фортепианной звучности. Партитуру Пятого концерта украсил ряд эффектных фактурных находок, в их числе, например, соединение *glissando* с пассажами на черных клавишах.

И все же в обоих концертах диссонантная жесткость динамически-активных разделов контрастирует просветленной лирике медленных эпизодов, близких по тонкому романтическому колориту балетам «Ромео и Джульетта», «Блудный сын», «На Днепре». Противопоставление контрастных настроений, типов движения нередко вызывают прямые ассоциации с миром балетных образов Прокофьева.

¹⁵ Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Цит. изд. С. 155.

¹⁶ Аналогичные произведения для этого исполнителя создали также М. Равель и Р. Штраус.

Какими же гранями стиль Четвертого и Пятого концертов соприкасается с эстетикой конструктивизма? С ней, думается, связано особое значение линии, очевидное избегание подчеркнутого изящества рисунка, свойственного фортепианной фактуре эпохи романтизма и импрессионизма. В быстрых частях концертов конструктивное начало способствовало энергии жизнеутверждения, в том числе и через привнесения новаций в технический арсенал концертов (Пятый был, например, украшен такой эффектной фактурной находкой, как соединение *glissando* с пассажами на черных клавишах).

Далеко не все современники Прокофьева склонны были однозначно положительно оценить его стилевые новации в Четвертом и Пятом концертах. Например, о диалоге с Дукельским по поводу Пятого концерта Прокофьев записал в *Дневнике*, что коллега «жалел, что я удалился от диатонизма моего Третьего концерта. Я с ним согласился и отвечал ему, что я удалился только для разнообразия, но, конечно, скоро вернусь обратно»¹⁷. О реакции Мясковского по поводу того же Пятого концерта Прокофьева можно узнать из их *Переписки*. В связи с желанием назвать его «музыкой для...» Мясковский писал Прокофьеву, обвиняя его в подражании Кшенеку и Хиндемиту: «Что это кшенекьянство и хиндемичина называть свое новое сочинения “Музыка для фортепиано с оркестром”! Разве у Вас есть опасение, что Вашу “Музыку” примут за какой-нибудь индустриальный шум?. “Се лев, а не собака”. Если Вы не хотите сами выдумать какое-нибудь название (с каких это пор?), то наименьшей претензией будет все же назвать Ваше новое сочинение просто Пятый (или Четвертый, однорукий, быть может, не в счет?) концерт. Никогда не думал, что Вы пойдете по одной жердочке с туповатыми немцами!»¹⁸.

По поводу же Четвертого, «однорукого», концерта Мясковский записал 22 марта 1935 года в *Дневнике*: «интересно, но суховато»¹⁹.

¹⁷ Прокофьев С. Дневник. Т. II. Цит. изд. С. 320.

¹⁸ С.С.Прокофьев — Н.Я.Мясковский. Переписка. Цит. изд. С. 386.

¹⁹ Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. — М., 1989. С. 241.

В том же источнике через десять лет (9 марта 1945 года) зафиксировано впечатление о впервые услышанном Пятом концерте: «Концерт Прокофьева (дирижировал автор). С.Рихтер превосходно сыграл Пятый концерт — сочинение малопривлекательное в первых трех частях и очень хорошее в четвертой и пятой»²⁰.

Четвертый концерт был отринут заказчиком, австрийским пианистом Паулем Витгенштейном, который обратился с просьбой о написании леворучных концертов также к Р.Штраусу и М.Равелю. Весьма вяло оценил Концерт сам Прокофьев: «Иногда он мне нравится, иногда нет... Вместо удовлетворения испытал чувство досады от целого ряда мест, которые предстоит еще сгладить»²¹. Создание второй редакции — в виде двухручной версии — не было осуществлено.

Леворучный, как и Второй концерт, формально придерживается четырехчастной структуры. Однако обе партитуры находятся по разные стороны стилических исканий Прокофьева. Лирикоэпический Второй вполне сопоставим с монументальной симфонией, в то время как Четвертый концерт — скорее сюита из мелкочастных контрастных эпизодов.

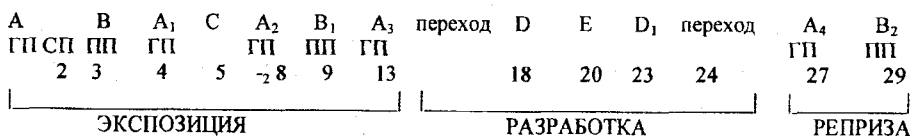
В этой связи и следует обратить внимание на то, что в 30-е годы *крупные сочинения композитора будут иметь своей гранью устремленность к микроформам*. Достаточно сослаться для примера на драматургию таких, созданных одна за другой, опер, как «Семен Котко» и «Дуэнья». М.Сабина, анализируя проблемы оперной драматургии Прокофьева, показала, как традиционные формы — арии, ансамбли, ариозо, жанровые эпизоды — сведены здесь к минимальным объемам в 15-20 тактов и включены в сквозную сцену. Само же сопоставление «театр и симфония» (в нашем случае опера и инструментальный концерт) служит лишним доказательством единства стиля Прокофьева.

В Четвертом и Пятом концертах структурная сжатость предусматривает мгновенный переход тем друг в друга, без какой-либо

²⁰ *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. — М., 1973. С. 350.

²¹ *Прокофьев С.С.* Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1961. С. 258.

подготовки или переключения. Конфликты здесь не предусмотрены, но образные контрасты обозначены четко. В быстрых разделах концертов, например в начальных Allegro, экспонирование преобладает над развитием. Для наглядности воплощения принципа микроформ приведем структуру первой части Пятого концерта:



Новаторство фортепианных концертов композитора во многом базируется на синтетической природе его стиля, что и породило множественность модификаций самого жанра. Использование различных способов подачи и организации музыкального материала, присущего концертным формам разных эпох, не вылилось у Прокофьева в творческую декларацию, но позволяло каждой концертной партитуре обрести свои неповторимые грани.

Стоит обратить внимание и на тот факт, что в отличие, например, от Стравинского Прокофьев не стремился стилизовать форму концерта той или иной эпохи, например барокко. Однако некоторые черты барочного инструментального стиля должен был отразить задуманный Шестой концерт ор. 133. Композитор свидетельствовал: «обращение к этой форме подсказано мне концертом Баха для двух фортепиано и струнного квинтета»²².

В Четвертом и Пятом концертах нет прямой стилизации формы барочного концерта, но нельзя отрицать ее воздействия с точки зрения ансамблевой техники концертного диалога, а также особой роли моторности, общих форм движения, графичности фактуры, дансантиности.

Прокофьев оставил автохарактеристику всех частей Четвертого концерта, предельно сжатую и как всегда очень емкую: «1-я часть — быстро бегущая, построенная, главным образом, на пальцевой технике; 2-я, Andante, не без некоторой спокойной важности;

²² Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. Цит. изд. С. 258.

3-я, играющая роль сонатного Allegro (хотя и отклоняющаяся от этой формы); 4-я — реминисценция бегущей первой, но в сокращенном виде и изложенная *riapo*»²³.

Как известно, главной традицией «леворучных» сочинений стало создание фактуры, максимально приближенной к двухручному изложению. Композиторы вводили многозвучные аккорды, виртуозные пассажи, охватывающие огромный регистровый диапазон. В силу сложности самой фортепианной партии леворучного концерта было необходимо регулярно давать солисту передышку: в концерте преобладает поочередное проведение тематического материала у солиста и оркестра.

Прокофьев избирает другой принцип, близкий клавесину — максимальное облегчение фортепианной партии, преобладание в ней линейности с редким вкраплением двойных нот, движения параллельными октавами, квинтами, иногда параллельными трезвучиями. Не исключено также, что на аскетичный тип фортепианной фактуры Четвертого концерта повлиял и стиль, и авторское исполнение Стравинским Концерта с духовыми.

Сама специфика леворучного концерта предполагала гораздо более высокую степень ансамблирования, нежели опору на соревновательный принцип. Вернее, соревновательность скорее приближалась к традиции *concerto grosso*, где фортепианная партия порой сводилась к инвенционной технике предклассических концертов (как, например, и в III части Первого фортепианного концерта Шостаковича).

Как специфика стиля последних фортепианных концертов Прокофьева отмечались исследователями их хореографические прообразы. Здесь можно говорить о проникновении типично прокофьевской «звукожестовости» (термин Мясковского) в образный строй: танец с прыжками чередуется с цеременностью ритуала, а размерность шага — с воздушной полетностью²⁴.

²³ Там же. С. 189.

²⁴ Напомним, что Четвертый и Пятый концерты буквально окружены балетными композициями: до их создания рождены «Блудный сын» и «На Днепре»,

Четвертый концерт написан на пути к «Ромео», что в известной степени и предвосхитило характерные звукообразы балета: лирическую возвышенность характеристики патера Лоренцо (вторая часть), прыжки Меркуцио (третья часть), порхающую тему Джульетты-девочки. Последняя ощутима в структуре основной темы *Allegretto*:

The image displays a musical score for two pianos. The top system consists of two staves: Piano I (Solo) in the treble clef and Piano II (Orch) in the bass clef. Both are marked *Vivace*. The Piano I part begins with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *con brto*. The Piano II part starts with a dynamic marking of *p* and includes the instruction *Quart.*. The second system shows a grand piano (G) with a treble clef staff and a bass clef staff, continuing the musical theme.

В горделиво-спокойной музыке *Andante*, в которой можно ощутить некоторые переключки со стилем Брамса, фортепианная фактура более, чем где-либо, приближена к двухручной. В оркестровой преембле царит лирика, заставляющая вспомнить многие лирические эпизоды предыдущих концертов:

затем последовала почти параллельная работа над «Ромео» и Вторым скрипичным концертом. Кроме того, вероятно, был учтен и мировой опыт взаимосвязи театра и концерта. В 1929 году Пуленк создал Хореографический концерт для фортепиано и 18 инструментов «Утренняя серенада». Мысль о синтезе фортепианного концерта и пластики позже подхватил Хиндемит в Концерте для фортепиано и струнного оркестра «Четыре темперамента», воспроизводящем такие разные характеры, как меланхолик, сангвиник, холерик и флегматик.

Andante
Quart.

Piano II
(Orch.)
p dolce

Fag.

25

Fag.

Celli

pizz.

Moderato, III часть, центральный элемент общей формы концерта, наиболее развернута. Ее следует отнести к типу многотемных сонатинных Allegro Прокофьева, где царит дух токкатности²⁵ и сюитность формы. Лапидарное соло трубы в восьмитактном оркестровом вступлении рисует образ русской удали:

Moderato
Tr.-ba

Piano II
(Orch.)

Quart.

Fl., Cl.

pp

39 *pensieroso*

p

²⁵ Прокофьев сопоставлял эту часть с Токкатой оп. 11, Скерцо оп. 12, с «повторно-нагнетательными» фигурами «Скифской сюиты» и «Стального скака», Третьего концерта.

Побочная же не лишена гавотной изящности. Сюитная конструкция ограничивается небольшой разработкой, которая переходит в каденцию фортепиано и завершается лаконичной репризой. Калейдоскоп кратких, рельефно очерченных эпизодов рондо-сонаты заставляет вспомнить об образности Интермеццо III части Второго концерта. Тотальная пассажность финала приближает его к функции свободной каденционности.

Быстрая череда характеристических кадров-эпизодов, сюитность общего развертывания заставляли Прокофьева активно пользоваться различными формами репризности и вариационности. Так, в четырехчастном Четвертом концерте финал, подобно сжатой репризе, повторяет материал «быстро бегущей» начальной части. Создается четкая арка: I и IV части выполняют функцию кратких пролога и эпилога.

В пятичастном Пятом концерте аналогичная интонационная арка перекинута через образное сходство быстрых частей цикла (I, III и V). Приемы орнаментально-фактурного и красочного варьирования активно применены Прокофьевым в медленных частях обоих циклов.

Если виртуозность Четвертого концерта вынужденно ограничена его леворучностью, то Пятый, для которого «накопилась пачка бодрых мажорных тем», все же, по признанию композитора, оказался вещью сложной. В нем, очевидно, усиливается солирующая роль фортепианной партии²⁶. Пианизм этой партитуры снова рассчитан на высочайшее исполнительское мастерство. Пружиной драматургического развития становятся не столько контрасты тем-образов внутри каждой части, а антитезы различных типов движений, определяющих их смысл.

Оригинальна структура произведения: пять частей как бы «укладываются» в форму гигантского рондо, где функцию рефренов выполняют нечетные быстрые части, а эпизодов — четные медлен-

²⁶ Впервые Пятый концерт был исполнен 31 октября 1932 года в Берлине автором и симфоническим оркестром под управлением В.Фуртвенгера и 25 ноября того же года в Москве, где также в качестве солиста выступил С.Прокофьев в сопровождении оркестра под управлением Н.Голованова.

ные. Подобная трактовка общей формы, предложенная В. Блоком, все же обладает некоторой степенью условности. Финал — в отличие от финала Четвертого концерта — не повторяет точно материал I части, а лишь имеет с ней образно-жанровые связи на уровне тонких аллюзий. В III части исходная тема концерта значительно образно пересматривается и превращается в динамическую токкату с дерзкой нагнетательностью ритмики.

Вместе с тем нельзя отрицать, что рондальность и вариационность в Четвертом и Пятом концертах снова назначаются композитором ведущими принципами формообразования. Уже I часть написана в форме рондо-сонаты, где рефрен отмечен пружинистыми прыжками и хорошо оттеняет изящную грациозность эпизодов:

The image shows a musical score for two piano parts, Piano I and Piano II (ORCH). The tempo is marked 'Allegro con brio' with a metronome marking of 152-160. The key signature has one sharp (F#). The score is written in 3/4 time. Piano I has a treble clef and a bass clef. Piano II (ORCH) has a treble clef and a bass clef. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, and *pizz.* (pizzicato). There are also markings for 'col pugno' (with fist) and 'Tr-ha' (trapezoid). The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing complex rhythmic patterns. The overall style is characteristic of Prokofiev's early 20th-century music.

Как и в III части Четвертого концерта, сонатинная суть *Allegro con brio* сюитно-калейдоскопична (экспозиция, например, длится около 30 тактов), средний раздел наделен широкой кантиленой. О неиссякаемой оригинальности вокально-инструментального тематизма Слонимский пишет: «Прокофьев — один из мощнейших по яркости и рельефности тематизма творцов свежей сложнотональной мелодики, гармонии, фактурно-полифонической, вокально-оркестровой ткани. Свежесть эта в начале XXI века ощутимее, чем в 60-е годы»²⁷.

²⁷ Слонимский С. Свободный диссонанс. — С.-Петербург, 2004. С. 126.

Вторая часть — двойные вариации. Перед нами тот случай, когда композитор не наделяет мелодии ярким тематическим своеобразием, но зато щедро изукрашивает их оригинальными техническими находками. В первой «левая рука перегоняет правую» на фоне мерного *ostinato*, вторая (ц. 36) рассчитана на «снайперскую» ловкость в попадании скачков на большом расстоянии:

The image displays a musical score for piano and tuba. The top system is for the piano, marked "Moderato ben accentuato" with a tempo of quarter note = 104. The right hand has a melodic line with glissandi, while the left hand plays a steady, rhythmic accompaniment. The bottom system is for the tuba, starting at measure 34, with a "Tr-ba con sord." marking. The piano part continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *mp*, *sf*, and *pizz.*

К вариационной форме композитор снова прибегает в лирике четвертой части. Здесь национальная почвенность вариаций выводит Прокофьева в мир романтической образности, а отсюда и проистекают «наплывы» знаков большого романтического концертного стиля: возникают широчайшие вертикали, арпеджированные через руку фортиссимо (ц. 69).

Финал (близок сонатной форме без разработки, с кодой, занимающей почти половину части) обнаруживает традиционные для жанра концерта выходы в массовую сферу. Его музыка напоминает народные сцены балетов Прокофьева. Динамичной первой

теме противостоит вторая, сделанная «под Гайдна». Моторность и принцип повторяемости сообщают музыке финала особую энергетику.

Пятый концерт со своей диссонантной фоникой, наслоением полиладовых и политональных комплексов, многослойностью фактуры опять, к досаде композитора, вышел очень трудным. По сути он стоит на перепутье. С одной стороны, его жесткая линейность заставляет вспомнить о развитии «новаторской линии» 20-х годов, с другой — современные приемы письма не препятствуют проявлению национального колорита, важнейшего стилевого знака и начального, и позднего периодов творчества Мастера.

Многочастный и мелкочастный Пятый концерт — пример балансирования одновременно несколькими формообразующими принципами, столь естественными в рамках концерта, жанра игрового. Полиморфизм позволил Прокофьеву не только мастерски вуалировать грани структуры, но и, напротив, подчеркивать их рельефность (с помощью различных механизмов комбинаторики: замен, перестановок, изъятия разделов, использования концентричности с ее логикой зеркального отражения).

Партитурой Пятого Прокофьев завершает свои искания в сфере фортепианного концерта и в оставшиеся два десятилетия жизни создает только аналогичные опусы для струнных инструментов с оркестром.

Примерно в одно десятилетие (с начала 20-х по начало 30-х) великие современники и «соперники» — Прокофьев и Стравинский — создали по три фортепианных концерта^v. Для одного это был итог работы в данном жанре, для другого — исход и итог одновременно.

Если название «музыка для...», которым Прокофьев хотел наделять свой Шестой концерт, призвано было лишь внешне напомнить о барочных моделях, то сознательную и не формальную сориентированность на эту модель обнаружили концертные композиции Стравинского и Хиндемита. Первым эту тенденцию фортепианных концертов Стравинского подметил Б. Асафьев, сказавший, что именно концерт был «самым последовательным приложением ренессанс-

ных принципов»²⁸, имея в виду тематизм, структуру, методы формообразования.

Композиторский профессионализм Стравинского интегрировал многовековой опыт развития музыки различных культур, эпох, стилей, направлений. В высшей степени свойственные ему «историческая память», эрудиция оплодотворялись и исключительной интуицией. Пришедшая на смену романтическому многоязычью «открытая ассоциативность» (Г.Григорьева) выдвинула комбинаторику как ведущий тип музыкального мышления XX столетия. Композиторский процесс представлял как объединение эмоционально-непосредственного и умозрительного начал. Индивидуальный почерк, таким образом, обретался в собственной системе сплава «свое-чужое».

Как известно, во все исторические эпохи осуществлялась практика сочинения музыки в той или иной манере. Уже очевидной она стала у Баха и его современников, которые достаточно широко использовали те или иные стилистические модели и прообразы. Вместе с тем в эпоху стиля барокко в инструментальных концертах (которые могли быть созданы и как «пародии») авторы стремились максимально приблизиться как к стилистическому облику оригинала (прежде всего по свойствам тематического материала), так и учесть тембровые особенности солирующего инструмента.

Стравинский, открывший для себя строгую возвышенную красоту прошедших эпох, тянулся к искусству конструктивно выверенному, где господствовал вдохновенный порядок. Ему чужды были свойственные романтизму чувственность пафоса, открытость эмоций, свободные формы. «Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки — это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности»²⁹. Обращение к стилям прошедших эпох стало весьма

²⁸ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Цит. изд. С. 242.

²⁹ Стравинский И. Хроника моей жизни. Цит. изд. С. 145.

перспективной чертой музыки XX столетия, составив такое ее русло, как неоклассицизм. Уже первые подходы отечественной культуры к реализации этой тенденции вскрыли свою позитивность. Достаточно напомнить для примера об оркестровой сюите Чайковского «Моцартиана», в связи с новаторским характером которой сам композитор утверждал, что «старине в современной обработке предстоит большая будущность». Проявляя аналитический подход к наследию, очень разные композиторы XX столетия говорили о сходном: о своем ощущении «сосуществования всех времен и возможности их появления независимо друг от друга абсолютно всегда. Композитор имеет право брать все, что хочет, и на этой основе писать собственную музыку»³⁰.

Неоклассицизм XX столетия в отличие от классицистских тяготений XIX века начинает свое активное сочетание заимствованных знаков музыкальной поэтики прошлого с элементами новых стилей. При этом магистральную роль постепенно обретает различие *индивидуальных* проявлений неоклассицизма. Именно мерой соотношения черт моделируемого с авторским началом определяется реальный итог синтеза. Не в инертном отношении к классическому прототипу (что вполне укладывается в понятие стилизация), а в активности современного подхода достигались явственные завоевания в сфере интонационности, ритмических штрихов, тембровых или регистровых эффектов. Важнейшим механизмом в реализации последнего была «игра в...», а не стилизация.

Стравинский так описывал свое ощущение «прилавка истории»: «Что касается меня, то в момент, когда я сажусь работать, я испытываю смертельный страх перед *бесконечностью открывающихся мне возможностей* и от ощущения, что *мне все дозволено...* Должен ли я затеряться в этой пропасти свободы!? Но я не погибну. Я сумею победить страх и успокою себя мыслью о том, что я располагаю семью звуками гаммы и ее хроматическими интервалами, что в моем распоряжении сильные и слабые доли такта, прочные и конкретные элементы, дающие мне такое широкое поле дея-

³⁰ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. — М., 1994. С. 98.

тельности, как и эта туманная и головокружительная бесконечность, которая только что пугала меня»³¹.

Для Стравинского движение вперед вполне сопрягалось с оглядкой назад — в ничем не регламентированное музицирование, в ощущение музыки как игры — в нашем случае как концертной игры. В конструктивно выверенном инструментализме барокко композитора привлекали мозаичное сопоставление контрастных тем и идей, тотальная тематизация ткани, отсутствие подразделений на тематически насыщенные разделы и более атематичные, интермедийные. Стравинскому чужды расплывчатость контуров формы. Он писал: «Романтизм есть достояние XIX века, а мы живем в противоположную эпоху... Романтическая музыка исходила из чувств и фантазии, моя музыка исходит из движения и ритма»³².

К последнему замечанию, поистине ключевому для стиля фортепианных концертов Стравинского, следует добавить еще одно важное обстоятельство: они менее виртуозны, чем фортепианные концерты классико-романтической эпохи, в чем-то ближе стоят к идее *concerto grosso*. В музыке имеет место как бы изображение эмоций, а не их непосредственная реализация. Эта типичная для Стравинского установка предопределила, например, строгую сдержанность лирики. Она обладает особой природой — очищена от всего внешнего и от эмоциональных преувеличений.

Однако, моделируя старинный концерт, Стравинский не ограничивается только музыкой XVII–XVIII столетий: во II часть Концерта для фортепиано, духовых и контрабаса он вводит фиоритуры, почерпнутые из стиля Шопена. В Концерте для двух фортепиано присутствует аура романтического концерта XIX века вкупе с токкатностью и современной ударной трактовкой фортепиано³³. В Каприччио для фортепиано — ритмические фигуры восприняты из джаза.

³¹ Стравинский И.Ф. Музыкальная поэтика // Стравинский И.Ф. Статьи. Материалы. — М., 1973. С. 40–41.

³² Стравинский — публицист и собеседник. — М., 1988. С. 53.

³³ «После “Регтайма” сочинил “Пиано-регмюзик”, специально используя ударные возможности рояля. Особенно меня вдохновляло то, что отдельные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами... Не сле-

Все это по-своему обогащало концертный жанр. При этом в первых двух именно барочная модель закрепляла составительскую сущность жанра. Как уже отмечалось, сольный концерт барочного типа находился под сильным влиянием *concerto grosso*. Об этом свидетельствуют: полифоничность ткани, рондообразность структуры по типу так называемой староконцертной формы, равнозначная функция всех участников соревнования, четкая дифференциация различных регистров и фактурных пластов. Значение же виртуозного фактора прежде всего сказывалось на трактовке сольной партии рояля.

Сам же образ фортепиано в концертах Стравинского стоит совсем вдалеке от романтического рояля. Его признаки: ударность, беспедальность, подчеркнутая энергетичность. В «ударной» фортепианности Стравинский восходил к собственному раннему опыту, то есть к периоду обучения, который изначально базировался на идее беспедальной игры. Стравинский рассказывает, что «единственной идиосинক্রазией мадемуазель Кашперовой как педагога был полный запрет пользоваться педалями; я должен был держать звук пальцами, подобно органисту; возможно, это было предзнаменованием, поскольку я никогда не писал музыку, требовавшей усиленной педализации»³⁴.

В отличие от А.Рубинштейна и Скрябина, Рахманинова и Прокофьева Стравинский стал пианистом в сорок лет! До этого он учился игре на разных инструментах: на цимбалах (во время сочинения «Свадебки»), на ударных (в момент написания «Истории солдата»). Не раз композитор опытным путем постигал премудрость различных инструментов или испытывал особый интерес к ним. Именно работа над партиями рояля в Концерте и «Свадебке» возбудила, по признанию Стравинского, его «большой интерес к этому инструменту». Композитор решил написать фортепианное сочинение в нескольких частях. С этой целью переиграл наряду с други-

дует презирать пальцы: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые, иначе, может быть, остались бы не раскрытыми», — писал Стравинский в «Хронике» (с. 134).

³⁴ Стравинский И. Диалоги. Цит. изд. С. 36.

ми целую серию сонат Бетховена, признав в нем великого мастера своего инструмента, который «вдохновлял его музыкальную мысль и определял ее сущность».

Начало деятельности Стравинского как исполнителя собственных сочинений (не только как дирижера) совпало с его гастролями в Бельгии и Испании. «Мысль исполнять самому свой концерт подал мне Кусевицкий <...> Вначале я колебался и боялся, что у меня не хватит времени, чтобы довести до надлежащего уровня мою пианистическую технику, чтобы достаточно натренироваться и приобрести выносливость, которая позволила бы выдержать нужное для этого длительное напряжение. Но таково свойство моей природы, соблазниться именно тем, что требует непрестанных усилий, и упорствовать в преодолении трудностей, и так как наряду с этим меня прельщала возможность самому раскрывать мое произведение и тем самым утверждать собственную его трактовку, я решил несмотря ни на что взяться за работу... Занимался с особым усердием, развивал пальцы, играя множество этюдов Черни, которого, кстати, ценил не только как замечательного педагога, но и подлинного музыканта»³⁵.

Разучивая наизусть сольные эпизоды рояля, композитор старался держать в памяти различные партии оркестра, чтобы во время исполнения внимание не расплывалось. «Первое публичное исполнение Концерта состоялось в Парижской опере 22 мая в концерте Кусевицкого, после того как за неделю перед этим я проиграл его в интимном кругу у княгини де Полиньяк вместе с Жаном Вьенером, исполнявшем оркестровое сопровождение на втором рояле. Вполне естественно, что в начале моих выступлений в качестве солиста на рояле я очень волновался... По этому поводу я вспоминаю, как во время моего первого исполнения у меня случился провал в памяти, который, к счастью, не имел никаких последствий. Окончив первую часть Концерта, перед Largo, которое начинается с соло рояля, я вдруг обнаружил, что совершенно забыл начало. Я шепотом сказал об этом Кусевицкому. Он взглянул на партитуру

³⁵ Там же. С. 163.

и подсказал мне первые ноты: этого было достаточно, чтобы уверенность моя ко мне вернулась, и я мог приступить к Largo»³⁶.

Дневник Прокофьева сохранил массу свидетельств не просто знакомства его автора с фортепианными концертами Стравинского на разных фазах их продвижения к слушателю (от момента окончания до выхода на эстраду), но и явно ревностное отношение к пианизму автора «Петрушки», к тому, как им «сочинялся жанр» фортепианного концерта. Вот некоторые характерные записи, разделенные дистанцией, например, в полтора года (12/I 1924 и 13/VI 1925): «Свой фортепианный концерт он, кажется, кончил и теперь учит: хочет делать деньги как пианист»^{37 vi}.

Общеизвестно, что Прокофьев в *Дневнике* довольно часто отмечал дирижерские достижения Стравинского. И лишь в отдельных случаях с достаточно большой временной дистанцией фиксировался его прогресс как пианиста: «Стравинский сделал успехи не только как дирижер, но и как пианист, и играет свой Концерт совсем бойко, хотя и с неприятным ударом. Стравинский имел большой успех, и публики больше, чем на предыдущем концерте. Но фортепианный Концерт мне по-прежнему не мил (за исключением нескольких очень хороших мест)»³⁸.

Не только в *Дневнике*, но и в *Переписке* Прокофьева с Асафьевым и Мясковским, а также Метнера с Рахманиновым достаточно четко проступает настороженное, мягко говоря, отношение музыкантов к новому фортепианному детищу Стравинского и его пианизму. Метнер, например, говорит, что здешние соотечественники

³⁶ Там же. С. 164.

Концерт сочинялся с середины 1923 года по апрель 1924 года. Первое исполнение состоялось в «Концертах С.Кусевицкого» 22 мая 1924 года в театре Гранд-опера в Париже; солист — автор, дирижер — С.Кусевицкий. Опубликовано в 1924 году в «Русском музыкальном издательстве» Кусевицкого. Посвящен *Г-же Наталии Кусевицкой*. Новая редакция Концерта осуществлена в 1950 году и издана в 1960 в издательстве «Boosey & Hawkes» в Нью-Йорке с подзаголовком: «for piano and wind instruments» (для фортепиано и духовых инструментов). В России издано «Музыкой» в 1987 году.

³⁷ Прокофьев С. *Дневник*. Ч. II. Цит. изд. С. 233.

³⁸ Там же. С. 327.

«прозвали Стравинского “нашим Баяном”... Но как художник он не “Баян”, а просто “Буян”. Прокофьев называет период создания Концерта «Бахизмы с фальшивизмами», и считает, что «современные танцевально-синкопированные ритмы очень освежают общарпанного Баха»^{vii}.

Вместе с тем, источником для Стравинского была музыка не только Баха, но и самых разных эпох — от Возрождения до раннего классицизма. Языковые элементы стилистики старинной музыки заключались при этом в совершенно автономный художественный контекст.

В основе Концерта — камерная идея трактовки жанра, восходящая к барочному прототипу. Прежде всего это проявляется в том, что солист становится первым среди равных — ведущим голосом из общего оркестрового хора. Важнейшая же для жанра Концерта идея диалогичности реализуется на уровне второстепенных элементов: тембра, артикуляции, динамики. К особым знакам стиля Концерта следует отнести стабильность, повторяемость ритмических рисунков, которая в известной степени ограничивает исполнительскую фантазийность. В этой же череде — некоторый эмоциональный аскетизм звучности беспедального рояля, а также орнаментика, приближенная к барочным формам, игра *non legato*, звонно-ударная фоника, ритмизирующие приемы письма (репетиции, *martellato*).

Но одно из самых «революционных» предложений в жанр фортепианного концерта Стравинский внес в связи с пересмотром оркестрового звучания в пользу духовых инструментов. Уникальность состава определялась двумя причинами. С одной стороны, желанием Стравинского выйти в диалоге солиста и коллектива исполнителей за рамки канона «фортепиано — симфонический оркестр». Композитор делает это трижды и неизменно блестяще: находит выходы в ансамбле фортепиано с оркестром духовых, в его контактах со струнным оркестром (в Каприччио оркестр камерный с группами концертино), и обращается в Концерте для двух фортепиано к варианту, где оркестра нет, но максимально использованы оркестровые возможности тембра второго фортепиано.

Другая причина кроется в том, что как раз в 20-е годы берет исток «эра инструментализма» Стравинского, и, в том числе, рождение серии сочинений для оркестра и ансамбля духовых, т.е. композитор совершает виток от театра и вокальной музыки в область так называемого «чистого инструментализма»³⁹. При этом в каждой работе с участием духовых Стравинский экспериментирует с самим составом. В «Хронике моей жизни» он так описывает этот процесс: «Особый интерес к ансамблям духовых инструментов в различных комбинациях зародился во мне уже в то время, когда я сочинял “Симфонии, посвященные памяти Дебюсси”, и этот интерес продолжал развиваться в течение всего последующего периода. Так, например, употребив в этих симфониях общепринятый состав оркестра (деревянные и медные), я добавил к нему в “Мавре” контрабасы и виолончели, а, кроме того, небольшое трио из двух скрипок и альты. Сделав в Октете гармонизацию для камерного ансамбля, я начал сочинение Концерта, представляющего с точки зрения звучности уже иную комбинацию: рояля и оркестра духовых инструментов, поддержанных контрабасами и литаврами»^{40 viii}.

Перевоспитание слушателя, привыкшего, в частности, в фортепианном концерте к диалогу солиста с большим симфоническим оркестром, началось как раз в 1923 году, когда сочинялся Концерт, где духовой оркестр вкупе с контрабасами и литаврами блестяще оттенял ударную звучность фортепиано. Стравинского не удовлетворяет стабильный позднеромантический оркестр с его принципом равноправного представительства всех групп. В Каприччио, явившимся своего рода фортепианным концертино, Стравинский обходится камерной звучностью струнного оркестра с концертирующим партиями солистов.

Инструментальный состав Концерта для двух фортепиано (Стравинский играл его с сыном) говорит сам за себя — оркестр вооб-

³⁹ Одно за одним появляются «Ragtime для одиннадцати инструментов», три пьесы для кларнета соло, «Симфония для духовых инструментов памяти Клода Дебюсси», Октет для духовых инструментов (последний создан в 1923 году как непосредственная предтеча Фортепианного концерта).

⁴⁰ Стравинский И. Хроника моей жизни. Цит. изд. С. 161.

ще отстранен от участия, а его функцию, как при разучивании в классе, выполняет второй рояль. Кстати, и в других своих сочинениях концертного жанра Стравинский принимал исполнительское участие, но уже как дирижер (например, в премьерe Концерта для скрипки с оркестром, 1931, с солистом С.Душкиным).

Свой блестящий аналитический этюд о Концерте Стравинского Асафьев открывает словами, знаменательными для осознания роли исполнительского начала в его интерпретации: «Концерт требует от композитора неперменной исполнительской актуальности. Если он не исполнитель, то должен *почувствовать* себя таковым»⁴¹.

Создание фортепианного Концерта знаменовало расширение исполнительской деятельности Стравинского, который получил целый ряд приглашений в различные города Европы и Соединенных Штатов и не только для дирижирования своими сочинениями, но и для исполнения только что законченного Концерта для фортепиано^{ix x}.

Фортепианные концерты Стравинского — органическая часть неоклассического периода его творчества, когда были созданы такие разные по жанрам сочинения, как «Царь Эдип», «Аполлон Мусaget» и «Персефона», оркестровые сюиты, «Регтайм», «Симфония псалмов». В произведениях для музыкального театра и концертах игровое начало способствовало возрастанию роли концертирования, столь развитого в эпоху барокко. В неоклассический период проступает главное для Стравинского — стремление выразить себя через известное, увиденное и претворенное в абсолютно индивидуальной манере. «Композитор ни в коей мере не стремился предстать перед публикой ученым мужем, скрупулезно имитирующим великие реликвии. Скорее всего, он хотел выразить *себя* музыкальным языком прошлых эпох. Неоклассицизм Стравинского — не музей восковых фигур, а театр с живыми актерами»⁴².

⁴¹ Асафьев Б. Книга о Стравинском. Цит. изд. С. 236.

⁴² Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Шнитке А. Статьи о музыке. — М., 2004. С. 39.

Модели, на которые опирался Стравинский, принадлежат разным стилям, эпохам и индивидуальностям. Среди основных действующих лиц — Гендель и итальянцы, Бах и джаз. *Largo a là* Гендель интонируется жестко, с переченьем голосов. Влияние джаза ощущается в ритмике *Allegro* основного раздела I части. Характерны полифонические сплетения (побочная партия I части, II часть) с использованием двухголосия. Свое пристрастие к последнему, инвенционному двухголосию в стиле Баха, Стравинский подчеркивал особо. В двухголосии II части моделируется баховская мотивная техника^{xi}.

Концерт Стравинского написан в трех частях и двух движениях (*Largo-Allegro*; *Largo*; *Allegro*). Общая музыкальная аура, по словам композитора, «легко воспринимается с первого раза». В драматургии первенствующую роль играет не столько борьба, сколько противопоставления, не конфликтность, а постоянное перерастание. Вступительное *Largo*, торжественное в своей маршеобразности — одно из главных образных констант Концерта:



На трехкратный наплыв этой музыки опирается общая конструкция сочинения (открывает и завершает I часть, обрамляет финал). Кроме того, и *Allegro*, вторгающееся как бурный поток, вырастает из маркаттированных элементов ткани *Largo*. Некая объективизированность взаимосвязанных игровых ситуаций выводит музыку за романтическую грань. Роль диалога с оркестром приуменьшена (хотя оркестр более склонен к проявлению мелодического звена — в первой части ему поручена своя, новая, тема). Каденция солиста не отмечена сверхвиртуозностью, и переменные метры лишь усиливают суровую экспрессивность звучания, что акцентирует ударно-звонный колорит фортепиано:

(89) *sempre*

Строга и величава тема *Largo*, белоклавишная по истоку, звучащая у солирующего фортепиано на равномерном мерцании простых гармоний:

Largo $\text{♩} = 84 (\text{♩}4)^\circ$

mf *p sub.*

(47)

Диатонична и вторая лирическая мелодия. Однако первая тема достаточно быстро подвергается хроматизации, а ко второй подключается контрастно-контрапунктирующий голос. Все это, вкпе с единичными искристыми пассажными пробегами фортепиано, приводит к патетичному среднему разделу части, в изложении которого ощущается некоторая переключка с образами романтической фортепианной музыки (Лист). Медленная часть заканчивается на фигурке, опевающей тонику, и с нее же, но уже звучащей императивно (с хроматической подсветкой), начинается финал:



Ломкие линии ритмоинтонаций мелькают прихотливо. Движение музыки (за исключением As-dur'ного эпизода *Maestoso*), все время остается бодрым и энергичным. После наплыва *Largo* финал завершается лаконичным и взрывным фортепианным заключением. Само соподчинение солиста и оркестра в известной степени приближено к *concerto grosso*.

Воплощенный в Концерте принцип динамического развертывания позволил, по словам Стравинского, осуществить главное: «установить порядок и дисциплину в чисто звуковом плане, чему я всегда отдавал предпочтение перед элементами эмоциональными»⁴³. Здесь строгая продуманность и оригинальность любой детали не противоречит максимальной плотности игровых событий на каждую единицу времени.

О рождении следующего опуса для фортепиано с оркестром Стравинский рассказывал так: «За последние годы меня так часто приглашали играть мой Концерт (число моих исполнений дошло до значительной цифры — сорока), что я решил, что пора познакомиться публику с новым сочинением для фортепиано и оркестра. Это побудило меня написать новый концерт, которому я дал название “Каприччио”, как более соответствующее характеру его музыки. Я думал об определении слова *каприччио*, которое дал Преториус, знаменитый музыковед XVII века. Он видел в нем синоним *фантазии*, представлявшей особую инструментальную пьесу фугированного склада в свободной форме. Эта форма давала мне возможность развить мою музыку, чередуя эпизоды различного характера, которые, следуя друг за другом, придают произведению ту капризность, от которой и происходит само название.

⁴³ Стравинский И. Хроника... Цит. изд. С. 168.

Композитором, гений которого прекрасно подходил к этому жанру, был Карл Мария фон Вебер, и не удивительно, что в процессе работы я много думал о нем, об этом короле музыки»⁴⁴.

Естественно, что результатом этих установок стал новый тип модели фортепианного концерта, где важнейшими стилистическими импульсами послужили *дух импровизационности* (породивший гибкость формы, столь свойственной таким жанровым ответвлениям концерта, как рапсодии, фантазии, каприччио). Кроме того имел место *образно-тематический конгломерат* (развлекательная бытовая музыка: джаз, ресторанная румынская импровизация), а так же нахождение *особой звуковой ауры* при сочетании фортепиано и струнного оркестра.

Размышления о составе последнего возникали во время работы над «Аполлоном»: «Прежде всего я отверг общепринятый оркестр из-за разнородности образующих его элементов: целые группы струнных, деревянных, медных, ударных. Я исключил также гармонические ансамбли (деревянные и медные), звуковые эффекты которых слишком часто использовались за последнее время, и остановился на смычковых»^{45 xii}. Над Каприччио Стравинский работал с декабря 1928 года по 9 ноября 1929⁴⁶. Первое исполнение состоялось 6 декабря в Зале Плейеля в Париже (солист — автор, Парижский симфонический оркестр под управлением Э. Ансерме).

Сохранились интересные свидетельства Прокофьева и о репетиции, и о концерте. Отношения Прокофьева со своим вечным «соперником и конкурентом» в очередной раз осложнились. Желая, однако, помириться со Стравинским, имеющим большое влияние у Плейеля, Прокофьев, по предложению Набокова, посещает репетицию и записывает в *Дневнике*: «Каприччио прошло с чрез-

⁴⁴ Там же. С. 228.

⁴⁵ Там же. С. 198, 199.

⁴⁶ Вторая редакция осуществлена в 1949 году и в основном касалась темповых и метрических соотношений, а также добавления указаний количества счетных единиц в такте (a2, a4).

вычайным успехом, зал был полон музыкантов. Я случайно остался в ложе с Сувчинским и Лурье... Первая часть Каприччио мне понравилась больше других, в ней лучше материал; финал сделан, наоборот, блестяще, но материал сомнительный. Стравинский потом возмущался, что Равель, встретившийся с ним после Каприччио, ни слова не сказал. По моему мнению, это сочинение во всяком случае самое удачное у Стравинского за последние шесть-семь лет»⁴⁷.

Почти в тех же выражениях описано сочинение в письме к Б.Асафьеву: «Слышал новое Каприччио для фортепиано с оркестром Стравинского. В характере письма есть некоторые намеки на возвращение к старым манерам. Вообще по материалу мне больше всего понравилась первая часть, но там есть технические промахи <...> Финал, наоборот, сделан технически блестяще, но материал легковеснее, а местами и сомнительнее, особенно там, где Стравинский влетает в довольно откровенные нонаккорды и терцквартаккорды»⁴⁸.

Не только Прокофьев, но и некоторые исследователи иногда склонны говорить о «неоправданной небрежности» Стравинского в выборе и сочетании стилевых моделей. Вместе с тем, здесь, думается, справедливо акцентировать другое — *выход фортепианного концерта к полистилистике*. Каприччио отличает изначально заданная пестрота тематических аллюзий, импровизационность форм и фактур. Идея игры-развлечения, озорного лицедейства устанавливается энергичным образным модусом I части. Его воплощают беспедальная нонлегатная моторика фортепианной партии а ла Вебер (гаммы, арпеждио, синкопированные ритмические рисунки) и ее очаровательные ансамбли — с флейтой, кларнетом, фаготом:

⁴⁷ Прокофьев С. Дневник. Ч. II. Цит. изд. С. 738. Первое упоминание в *Дневнике* о Каприччио датировано 21 мая 1929 года, тогда, видимо, композитор именовал его концертом: Стравинский «рассказывал про свой Второй концерт, который он рассчитывает кончить летом» (II, 705).

⁴⁸ Письма С.Прокофьева Б.Асафьеву // Из прошлого советской музыкальной культуры. Цит. изд. С. 27–28.

Presto ♩ = 132

Piano I (Solo)

Piano II (Orchestra)

Presto ♩ = 132

f *gliss.*

Музыкальные прообразы и фактуры рапсодийной второй части «модулируют» от Вебера (“Konzertstück”) к замысловатой орнаментике барочных инструментальных арий:

Andante rapsodico ♩ = 108 (1 in 8)

I

В калейдоскопе образов II части Стравинский выделял появление «румынской ресторанной музыки», где звучание фортепианной партии приближено к цимбалам (цифры 37–38, 50). Как и положено жанру инструментального концерта, наиболее образно пестро завязан финал (*Allegro sarciccioso, ma tempo giusto*), апеллирующий к идее массовости. Отдельные его страницы сближены с музыкой Иоганна Штрауса, но ведущим жанровым ориентиром обозначен джаз (регулярная акцентность басовой линии оркестра и нерегулярная в партии пианиста).

О своем увлечении джазом Стравинский говорил еще в связи с созданием партитуры «Солдата»: «По моей просьбе мне прислали много записей этой музыки, которая привела меня в восторг своим поистине народным характером, свежестью и ещё неизвестным дотоле ритмом, своим музыкальным языком, выдающим его

негритянский источник. Все эти впечатления подали мне мысль сделать зарисовку этой новой танцевальной музыки и придать ей значимость концертной пьесы, как это делали некогда по отношению к менуэту, вальсу, мазурке и т.д.»⁴⁹.

Подчеркнем главное: к каким бы стилевым и инструментальным аллюзиям не прибегал композитор, ориентиром, направляющим смысл Каприччио, стала пародия.

Форму и жанр последнего из своих фортепианных концертов — для двух роялей — Стравинский избрал не только из прагматических соображений (играть в городах, где нет оркестра). Тому были и другие причины. Во-первых, он привык проверять в четыре руки на одной клавиатуре любую свою композицию и свободно владел этой формой; во-вторых, было интересно сочетать тип «оркестрового» фортепиано с солирующим и выступать совместно с сыном-пианистом^{50 xiii}.

Сочетание для двух фортепиано интересно само по себе, а не только в новых фонических пропорциях с оркестром. В дуэте роялей очевидно обретаются новые звуковые рамки фортепиано: от стальных ударов до «серебристых» фигураций. Стравинский говорил о возможной здесь широте образных планов, о достижении симфонического объема звукописи.

Концерт для двух солирующих роялей (с оркестром и без) — жанр, не самый распространенный в фортепианной литературе, но, безусловно, имеющий свою предысторию и современную историю^{xiv}.

В свободной инструментальной четырехчастности двойного концерта Стравинский задействовал не только традиционные для жанра формы-схемы, такие, как сонатное Allegro и вариации, но и более редкие — прелюдия и fuga. Обращение к фугированным образцам в фортепианной музыке разных эпох ранее наблюдалось в большой сонате (Бетховен, Лист, Мясковский), но до известной поры не при-

⁴⁹ Стравинский И. Хроника моей жизни. Цит. изд. С. 129.

⁵⁰ Концерт сочинялся долго: с 1931 года по 9 ноября 1935-го, многократно прерывался работой над другими композициями — «Персефоной», Скрипичным концертом. Впервые был исполнен 21 ноября 1935 года с сыном Святославом-Сулимой в концертах Universite des Anuales в зале Гаво в Париже.

влекало композиторов в фортепианном концерте. Опыт Стравинского по оснащению инструментального концерта полифоническими формами был активно продолжен во вторую половину XX столетия. Об этом, в частности, говорит введение пассакалии (Первый скрипичный Шостаковича, Первый фортепианный Щедрина).

Опираясь на творчество поздних Бетховена и Брамса, Стравинский стремится заявить материал малого полифонического цикла заранее: речь идет об элементах мелодического сродства III части, вариаций, с Прелюдией и Фугой. Композитор признавался, что в работе над тремя последними частями концерта перед его взором взошел мир вариаций Бетховена и Брамса, а также бетховенские фуги.

В двойном концерте есть и другие знаки перекрестных тематических связей четырехчастного цикла, в котором медленная часть сближена с ноктюрном, вариации третьей части возникают вне темы, а финал использует жанры малого полифонического цикла. В музыке вариаций растворены интонации главной и побочной тем I части.

В связи с особым звуковым колоритом двухфортепианного концерта Стравинский использует достаточно плотную фактуру, где линейность дополняется деталями романтического виртуозного пианизма (двойные ноты в виде терций, септим, ундецим, аккордово-октавные репетиции, глиссандо и прочее).

Таково и начало I части *Con moto*, в котором уже с 6-го такта появляются в партии обоих фортепиано чисто струнные ремарки, каким, например, является *detache*:

Con moto $\text{♩} = 108$

poco sf ma p

Con moto $\text{♩} = 108$

mf



Сколь различными в образном плане бывают ноктюрны в инструментальной музыке XX века! В предшествующее столетие их образный модус был стабильным — тихая ночная песнь. В XX веке ноктюрн мог быть любым: громогласным и урбанистичным («Афоризмы» Шостаковича), доверительным, как ночная исповедь (Первый скрипичный концерт Шостаковича), или даже с элементами дансантиности, как у Стравинского. Тонкая звуковая дифференциация в экспозиции темы Ноктюрна концерта Стравинского как бы предусматривает диалог воображаемых tutti и solo:



Не менее свободно работает XX век и с вариационной формой в жанре концерта. «Четыре вариации» — таково название III части — не открываются традиционным изложением самой темы, хотя ее контуры угадываются в первой вариации:

Var. 1

The image shows the musical score for Variation 1. It consists of two systems of staves. The first system has two staves labeled I and II. Staff I contains a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It starts with a tempo marking of quarter note = 76. The music begins with a series of chords, followed by a section marked *p ma poco marcato*. Staff II contains a bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a tempo marking of quarter note = 76 and is marked *tranquillo*. The second system continues the music for both staves, with a dynamic marking of *p* and a *tr* (trill) marking in the treble staff.

Соотношение в финале Прелюдии и Фуги явно сориентировано на 31-ю сонату Бетховена, где чередуются трижды проведенный материал Прелюдии и дважды Фуги (второе проведение фуги на обращенную тему).

[Preludio]

The image shows the musical score for the Preludio. It consists of two systems of staves. The first system has two staves labeled I and II. Staff I contains a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It starts with a tempo marking of quarter note = 50. The music begins with a series of chords, followed by a section marked *p* and *cresc.*. Staff II contains a bass clef with the same key signature and time signature. It starts with a tempo marking of quarter note = 50 and is marked *p*. The second system continues the music for both staves, with dynamic markings of *mf* and *f*, and a *tr* (trill) marking in the treble staff.

Fuga à 4 voci

Итак, в опоре на разные источники и стилевые модели фортепианные концерты Стравинского демонстрировали «попытку в трех подходах» обновить на ниве неоклассицизма саму модель жанра.

Привлечение различных историко-стилевых и жанровых образов было присуще и Первому фортепианному концерту Шостаковича⁵¹, явлению не только оригинальному, но и во многом типичному для стиливых диалогов разных эпох, разрастающихся в XX столетии. Если Стравинский в основном черпал свои идеи в мире образов и инструментальных фактур барокко, то для Шостаковича импульсирующим стал стиль венского классицизма.

Звуковое поле неоклассических концертов (в которых важную драматургическую роль играет и полистилистический принцип) раздвигает представление о музыкальном пространстве и времени. Кон-

⁵¹ На автографе концерта, хранящемся в ГЦММК имени Глинки (ф. 32, № 41), имеется точная дата начала и окончания работы над сочинением: 6 марта (Ленинград) — 20 июля (Петергоф) 1933 г.

черты Стравинского и Первый Шостаковича обладают феноменом временной дистанции между подражанием манере разных мастеров и новой музыкой: в оппозицию «свое—чужое» композиторы XX столетия вкладывали особый смысл. Первый концерт Шостаковича — это своего рода концерт-пародия, многие стилистические черты которого как бы складывались в музыкальной «полемике» со штампами классического и романтического концерта. Но не только. Композитору был важен стилевой диалог с крупнейшими представителями музыкальной культуры прошлого: Бахом, Гайдном, Бетховеном, Вебером, Брамсом, Малером. Именно о сочинениях, обладающих подобной острогротесковой направленностью (наряду с концертом здесь могут быть упомянуты балеты, например «Болт»), Шостакович говорил, что «хочет завоевать серьезным жанрам право на смех». В концерте возобладало состязательное начало, непринужденная игра, за которой скрывались подтексты, нередко пародийные.

Премьера концерта Шостаковича, состоявшаяся 15 октября 1933 года в Большом зале Ленинградской филармонии (солист — автор, дирижер Ф.Штидри, солирующая труба А.Шмидт), не могла не впечатлить современников, например М.О.Штейнберга и Н.Я.Мяковского⁵². Замечательную зарисовку сделал М.С.Друскин: «На премьере концерта я случайно сидел рядом с учителем Шостаковича М.О.Штейнбергом. Тот был явно шокирован озорным характером музыки, ее, как бы мы сейчас сказали, *полистилистикой* (курсив мой. — Е.Д.): в первой части встречаются иронически поданные намеки на цитаты из “Аппассионаты” Бетховена и блатной одесской песенки, во второй — в более серьезном духе — цитата из Малера. Но в четвертой части, когда начинается соло трубы в E-dur (ц. 63), Максимилиан Осеевич не выдержал и шепотом воскликнул: “Что он делает, это же Вебер”»⁵³.

⁵² В *Дневнике* от 9 декабря 1933 года Мяковский записал: «Третья симфония — странно, но интересно. Фортепианный концерт — блестяще, с обывательщиной. Сюита из балет “Болт” — ослепительно, но с дурно пахнущими номерами». Концертом дирижировал Гаук (*Ламм О.П.* Страницы творческой биографии Мяковского. Цит. изд. С. 224).

⁵³ *Друскин М.* Исследования. Воспоминания. — Л.-М., 1977. С. 225.

В тематизме концерта, действительно, сосуществуют, казалось бы, совершенно полярные образы и настроения. В его звуковую ткань свободно вписываются цитаты из классической литературы (фрагменты из Интермеццо Брамса в I части, из его Третьей симфонии во второй, рондо «Ярость по поводу утеряннного гроша» Бетховена и D-dur'ной фортепианной сонаты Гайдна в финале), включаются аллюзии на известнейшие сочинения (исходная интонация в первой части концерта впрямую корреспондирует с началом «Аппассионаты» Бетховена), создаются «портреты» стилей (тип баховского прелюдирования воспроизведен в третьей части, главная же партия финала словно репродуцирует образ музыки венских классиков). Само явление по привлечению «чужого слова» в свой текст О.Мандельштам образно называл «упоминательной клавиатурой» (термин применен в связи с анализом роли цитат у Данте)^{xv}.

Подчеркнем, что наряду с примерами «серьезного» цитирования образцов «академической» музыки в концерт введены и альтернативные звуковые ситуации. Их Шостакович обретает в сфере жанрово-бытовых зарисовок — цирковой галопады и quasi-опереточного дуэта (побочная партия I части), вальса-бостона (II часть), похоронного шествия (III часть), галопа, пионерской песенки и фокстрота (финал).

Если по чисто внешней линии сопоставить последний концерт Стравинского с Первым Шостаковича, то станет очевидным общее и различное в стиле сочинений, разделенных всего двумя годами. Оба концерта двойные, четырехчастные, восходящие к полистилистике.

При этом если в фортепианных концертах Стравинский стремится приблизиться к «чистой музыке», то Шостакович в открытую *театрализует жанр*. Первый концерт вписывается, в одной стороны, в линию театральных сочинений с большой ролью сатирической образности, таких, например, как «Гамлет» в постановке Акимова, а также пародийные типажи «Носа» и «Леди Макбет». С другой — в финале концерта использован конкретный театральный материал⁵⁴.

⁵⁴ М.Сабинаина указывает, что «тема трубы соло в финале перекочевала сюда из музыки к “Условно убитому”, где она характеризовала архангела Гавриила,

В ряде сочинений Шостаковича роль солирующей трубы призвана усилить рельефность, театральную зрелищность образов: таковы балаганная труба, открывающая «действие» Первой симфонии Шостаковича, или труба в роли «зазывалы-шута» в «Танцевальной музыке» акимовского «Гамлета». В концерте — это обстоятельно обрисованный *театральный персонаж*. Голос духового инструмента — чаще всего в туповато-самодовольном обличи — экспонирует большинство банальных тем-образов сочинения. В финале, например, отзвуки ресторанной музыки 20-х годов получают особенно пошлый привкус в «нагловатом» тембре трубы^{55 xvi}.

Труба трактуется Шостаковичем как тембр-персонаж, образная значительность ее партии объяснима и предысторией: изначально задумывался трубный концерт. Так в создании специфической театральности вдвойне повышается в концерте роль «игровой» ситуации. Партия пианиста нередко выступает то в дуэтных «сценках» с солирующей трубой, то в диалогах с камерным (струнным) оркестром.

Фортепианному концерту Шостаковича возможно подыскать театральные аналоги — концерт-buff, — так как стиль сочинения близок театру представления — спектаклю легкому, озорному. Именно буффонада становится главным инструментом композитора в пародировании деталей, клишированных классическим и романтическим концертом. Речь идет об отдельных устоявшихся фактурах, мелодических формулах, приемах введения каденций и т.п. Таковы, например, «чувствительные» трели, вводящие партию солиста в вальсе-бостоне, обильно изукрашенную ферматами, утрированно-«сладкий» каданс перед побочной партией первой части или настойчивое «вдалбливание» в коде финала примитивной тоникодоминантовой последовательности.

а туда попала из финала, написанного к “Колумбу” Дресселя, где была портретом янки» (Сабина М. Шостакович-симфонист. — М., 1976. С. 82–83).

⁵⁵ Аналог театрализации тембра — цитированная тема из Увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини звучит в Пятнадцатой симфонии неизменно у трубы, она же — театрализованный солист в «инструментальном театре» Девятой симфонии. Сама же тембровая многоплановость изложения с обязательными вспышками театрально ярких кадров — одно из удивительных свойств оркестровой драматургии Шостаковича.

Разумеется, творческим замыслом композитора руководит не только «полемика» с классическим концертом. Отдельные его свойства берутся Шостаковичем на вооружение. В их числе процессуальность и интонационное родство тематизма. Слитность частей осуществляется приемом *attassa*, наличие нескольких интонационных фабул обеспечивает естественность перетекания материала каждой части, где воплощаются образные модусы, традиционные для жанра.

Лишь III часть наиболее самобытна: импровизационность приближает ее к роли медленной каденции (во Втором же фортепианном концерте каденция будет вполне традиционной по образно-смысловой нагрузке)^{xvii}.

При всей образной разноликости тематизма в концерте нет противоречий внутри его интонационной системы. Напротив, большинство авторских и привлеченных мелодий произведения включают в свою канву секундово-терцовый комплекс и трезвучную основу, которая является ключевой интонацией главной партии, вольно произрастающей из зачина «Аппассионаты»:

The image displays a musical score for a piano concerto, divided into three systems. The first system is for the **Piano solo** and includes a **Piano** part. Both are marked *Allegretto* with a tempo of $\text{♩} = 96$. The piano solo part begins with a forte (*f*) dynamic and a complex melodic line with many accidentals, while the piano part provides a harmonic accompaniment. The second system continues the piano solo and piano parts, with the piano solo part ending in a *f dim.* (fading) dynamic. The third system shows a continuation of the piano solo part with a *mp esp.* (moderato piano, especially) dynamic, and a new piano part starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The score uses a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Тематические аллюзии дополняются и другими формами диалога со стилем старинного концерта. В их числе: трактовка функции первой части не как завязки, а финала не как вывода, строгое структурирование тем и разделов. Сами «главные действующие лица» выступают не как темы-процессы, а как темы-данности, т.е. изначально сложившиеся образы. Процессуальность подменена моноинтонационностью^{xviii}.

В концерте возобладало состязательное начало: нередко, например, непринужденная игра в подмену ожидаемого. После чувственного каданса, готовящего лирическую кантилену, традиционно свойственную побочной партии, неожиданно звучит нарочито примитивный «цирковой» маршик (три такта, готовящих и вводящих побочную партию, агогически прокомментированы так: *p*, *espr.*, *rit.* — *f marcattissimo*):

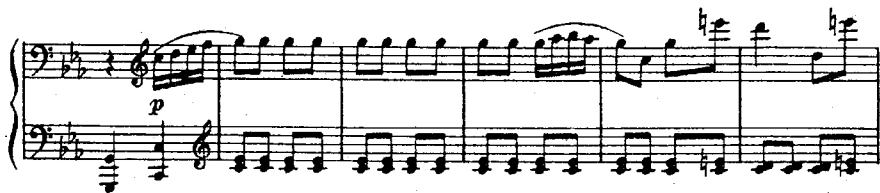
The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system shows a transition from a lyrical section to a march-like section. The first two staves of the first system are marked *dim.* and *p*. The first staff has a box labeled '6' above it, and the second staff has *rit.* above it. The second system shows a section marked *f marcattissimo* and *rit.*, with *Despr.* below the staff. The third system shows a section marked *Allegro vivace* with a tempo marking of $\text{♩} = 160$ and *pp* below the staff.

Сохраняется в концерте роль дансантиности. На ней, в частности, построена медленная часть — Lento, вальс-бостон⁵⁶. Его поначалу белоклавишная тема впервые появляется во внешне благородном и сдержанном звучании фортепианной партии. Но пошло-вато-банальные обороты конца темы, подчеркнутые ферматы душещипательного «романса со слезой» быстро сбрасывают налет серьезности, искренности чувства:

В медленной части особенно интенсивно развивается секундово-терцовый комплекс из общего тематического стержня концерта (его роль в первой части скромна: он был замечен лишь в «оперточном» фрагменте побочной темы). В третьей части происходит как бы растворение этого элемента в ровном инвенционно-прелюдийном движении фигураций:

⁵⁶ Музыка Lento нередко используется как текст для хореографического прочтения. В частности, она введена Ю. Григоровичем в балет «Золотой век» в виде атрибута ресторанного действия.

Иронически-пародийный дух концерта особенно явственен в музыкальном калейдоскопе звукообразов финала. Здесь имеет место не только заимствование интонаций из сверхпопулярных фортепианных сочинений классического репертуара (Гайдна, Бетховена), но и тончайшая звуковая реставрация стиля венского классицизма — тематизма, типов движений и фактур:



В концерте, как в искрометном инструментальном спектакле, сближенном с эстетикой театра представления, имеет место отсутствие прямого переживания. Здесь все делается «не всерьез», а главный герой (партия солиста), щедро наделенный чувством юмора, прежде всего демонстрирует свое отношение к изображаемому. Само же изображаемое напоминает парад характерных звукообразов масскультуры той эпохи — от пионерских песен до «сниженной» ресторанной музыки.

Показательна в этом плане каденция пианиста в финале — не традиционно супервиртуозная, с фактурой, приближенной к оркестровому звучанию, а напротив, «малонотная», прозрачная, но лихо танцевальная:

A musical score snippet for piano solo. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F-sharp). The top staff begins with a tempo marking of quarter note = 168. The bottom staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The top staff features a melodic line with various ornaments, including grace notes and accents, and some phrasing slurs. The bottom staff has some dynamic markings like 'v' and 'f'. There are also some accidentals and phrasing slurs throughout the passage.

Итак, синтез различных интонационных комплексов становится в произведении важнейшим «диспетчером действия», а в целом партитура инструментального концерта обогащается некоторыми специфически театральными закономерностями.

Фортепианная партия концерта Шостаковича написана не без воздействия токкатно-мартеллятных принципов пианизма XX века: остро ритмизованная, моторная (в обрамляющих частях), графически строгая, «немногословная», с преобладанием четких линий (II и III части). Заметно ощущающийся в концерте неоклассический колорит обнаруживает основательное знакомство молодого Шостаковича с концертами Прокофьева, Стравинского и Хиндемита.

В дистанции времени все явственнее ощущается значение того вклада, который был внесен рядом молодых композиторов 10–20-х годов в сферу фортепианной музыки. Работы Мосолова, Рославца, Лурье, Половинкина, Вышнеградского и других представляли русский авангард как плодоносную ветвь на древе мировых музыкальных новаций.

«Из-за плеч Мосолова “не выглядывают” ни Перголези, ни Скарлатти, ни даже сам музыкальный Бог-Саваоф — Иоганн Себастьян Бах со своими музыкальными скрижалями “нового завета”. Сила музыки Мосолова в подлинности изобретения, а не в реставраторстве. И в этом отношении, он — сын настоящей современности, стоящий на пороге будущего, а не убаюкиваемый в настоящем инерцией прошлого»⁵⁷. Это слова из рецензии на Первый фортепианный концерт Мосолова.

Критики по-разному оценивали новизну фonoсферы концерта Мосолова. А. Углов, например, писал: «Характер его музыки суровый и жесткий. В ней нет ни “звуков сладких, ни молитв”, она антипсихологична, вся земная и материальная, иногда пронизана машинными ритмами, Мосолов — музыкальный конструктивист»⁵⁸.

Прокофьев классифицировал ранние сочинения Мосолова однозначно: «модернизм вчерашнего дня».

⁵⁷ Беляев В. Фортепианный концерт Мосолова // Советская музыка. 1928. № 3. С. 142–145.

⁵⁸ Углов А. Первый концерт Росфила // Известия. 1927. 17 октября.

Первый фортепианный концерт А. Мосолова, написанный на шесть лет ранее партитуры Шостаковича, исследователи единогласно охарактеризовали как *первый антиромантический концерт в русской музыке XX столетия*, примыкающий к линии конструктивизма.

Антиромантизм как явление культуры получил весьма частное проявление в жанре инструментального концерта, и в том числе фортепианного. Сам термин «антиромантический» предполагает не столько отсутствие романтических модусов в образной системе произведения, а их декларативное отрицание. Антиромантизм как воинствующая оппозиция к этике и эстетике классико-романтического концерта предусматривает тотальные новации в сфере музыкального языка. Рамки первой волны авангарда ориентировали не на коррекцию отдельных граней поэтики жанра (что было продемонстрировано концертным творчеством Стравинского и Шостаковича), а на очевидное противостояние господствующему канону инструментального концерта⁵⁹.

В дистанции времени все явственнее ощущается значение того вклада, который был внесен рядом молодых композиторов 10–20-х годов в сферу фортепианной музыки. Работы Мосолова, Рославца, Лурье, Половинкина, Вышнеградского и других представляли русский авангард как плодоносную ветвь на древе мировых музыкальных новаций.

Оригинальный звуковой образ концерта создается токатностью изложения, тотальной диссонантностью гармонии, конструктивной четкостью ритма. Возведение в культ техники *ostinato* стимулировало жесткость, даже нарочитую примитивность текста. Звукоизобразительная энергетика предопределила абсолютное господство атематической фактуры.

Подобное сочинение не могло не вызвать разного к себе отношения уже на премьере (часть публики, разумеется, шикала).

⁵⁹ Определенное воздействие на оригинальный стиль концертов Мосолова и Шостаковича оказали прозвучавшие в нашей стране в середине 20-х годов *Concerto grosso op. 25 № 2 Э. Кшенека*, *Концерт для оркестра П. Хиндемита*, *Партита для фортепиано и камерного оркестра А. Казеллы*.

В числе поддержавших Мосолова — его учитель Мясковский, приславший следующие строки прямо 14 октября 1928 года: «Какой бы ни был результат Вашего сегодняшнего выступления — я Вас с ним (с выступлением, конечно) от души поздравляю. Впрочем, я уверен, что Вы победили и на сей раз, батенька. Пишите больше, скорее выработайте свой стиль. Зело рад Вашим успехам за границей. О Вас я не забываю, и при первой возможности пришлю деньги. От всей души Вас приветствую»⁶⁰.

Одну из самых пронизательных постпремьерных рецензий написал В.Беляев. Подчеркивая современность звучания пьесы Мосолова, критик сетовал, что в русской музыке еще не прошли «опьянение красотой звучания народной песни (русской и восточной) и хмель молодого, бурного экстаза... Благодаря этому в ней еще сильна инерция того разбега, который был ей сообщен в национальный период ее развития. У нас еще очень туго прививается новый концертирующий стиль (разр. моя. — Е.Д.) сочинения, лежащий в настоящее время в основе современного западно-европейского музыкального творчества. Наши композиторы все еще тяготеют к “солидным” звуковым конструкциям, к “монументальным” циклическим формам и к пышным и грандиозным звучаниям. Даже область фортепианной музыки испытывает на себе влияние этого пристрастия к широким построениям сонатных одно- и многочастных форм»⁶¹.

Для Беляева концерт Мосолова — бесспорный образец нового концертирующего стиля — *конструктивного*. По понятиям учебного, «конструктивно концертирующий стиль есть “спайка”, взаимопроникновение всех элементов выразительности, а не подчиненности их главному мелодическому элементу, как это мы видим в сочинениях романтического стиля, который абсолютно лишен элементов такой конструктивности и основан на подчиненности одних элементов музыкального произведения другим».

⁶⁰ Римский Л. Переписка Мосолова // Из прошлого советской музыкальной культуры. — М., 1982. Вып. 3. С. 62.

⁶¹ Беляев В. Фортепианный концерт Мосолова. Цит. изд. С. 142–145.

Беляев называет Мосолова «одним из смельчаков, не боящихся опасностей перехода от чар листианского романтизма», в которые была «ввергнута» новая русская школа. Слушатель должен иметь непредубежденное отношение к подобным музыкальным сочинениям, а не изнеженное на музыке романтизма сознание.

Столь пространный выдержку из статьи приведена как типичный документ из того далекого времени, когда, как и во все эпохи, принципиально новое встречалось в штыки не только слушателями, словом, требовало аргументов защиты.

Первый фортепианный концерт написан композитором-пианистом (Мосолов окончил Московскую консерваторию не только по классу композиции Н.Я. Мясковского, но и фортепианный факультет у К.Н. Игумнова). Два ранних фортепианных концерта были сыграны на премьерах автором.

Переписка Мосолова с Асафьевым и Мясковским, Держановским и Малько создает представление о том, какое место занимал фортепианный концерт в его творчестве 20-х годов, сколько было сомнений по поводу того, кто должен играть премьеру (автор или нет?), успеет ли с перепиской партий и другое^{xix}.

Интерес к жанру инструментального концерта сопутствовал всему творческому пути композитора^{xx}.

В числе основных характеристик текста концерта: обновление гармонической вертикали (в целом переход от классического мажора и минора к атонализму), самоценность каждого мотива, фразы, краткого звукового комплекса и даже отдельного звука (в связи с ориентацией тематического развития не на макро-, а на микроуровень). На первый план здесь выдвинута идея *как*, а не *что*.

Специфическая невыразительность тематизма (с точки зрения классико-романтического инварианта концерта), казалось бы, грозит сочинению статикой. Этого, однако, не происходит, в частности, благодаря сложнотональности (близость к двенадцатитоновости) и ритмическому энергетизму. Сама по себе метрическая структура достаточно проста: она основана на квадратности, на стабильности чередования сильных и слабых долей, на остинатности.

В качестве примера приводится фрагмент I части:

Allegro

Fl. I
(A) II
mf

Flg. I
II
sfz — *mf*

C-flg.
p

Tr-ne
Tuba
p — *sfz*

Timp.
p

Gr. C.
pp

Tam-tam
p
sul pont.

V-le
f

C-b.
div.
f

Примечательно, что тембр и контртембр — фортепиано и тромбон (в концерте Шостаковича — фортепиано и труба) — открыты театрализованным эффектам.

В условиях новой тональности Ю. Холопов определяет подобные тематические образования как «квазисерии», то есть как организацию темы или вертикали по принципу неповторяемости либо «свободной двенадцатизвучности» (И.Рогалев).

Амплитуду выразительности многих эпизодов ограничивает аэмоциональность мозаичных образов, воплощенных в общих формах движения:

Lento sostenuto

Мосолов возрождает в концерте внешние признаки concerto grosso: сочинение написано для малого оркестра и солирующего фортепиано. Хотя использован малый оркестр, композитор не мыслит его как камерный: налицо сравнительно полная струнная группа, масштабна группа ударных, а в качестве солистов выдвигаются духовые (флейта, флейта-пикколо, фагот, труба и тромбон). Концерт пронизан идеей ансамблирования, наполнен многими голосами, вступающими в контакт, спор либо с основным солистом, либо друг с другом. При этом красочность и характерность тембровых сочетаний, одновременно подчиненная и выразительным, и конструктивным задачам, никогда не становится самоцелью.

В связи с тем, что подробный анализ концерта осуществлен И.Барсовой⁶², ограничимся лишь двумя проблемами: какие свойства инварианта концерта Мосолов оставляет неизменными или узнаваемыми и что концерту обеспечивает аромантический ракурс.

Как и большинство авторов инструментального концерта, Мосолов оставляет трехчастную структуру композиции, где I часть — Allegro — развернутая соната с зеркальной репризой, II — Thema con concertitini — цикл вариаций для оркестра с участием фортепиано, III — Toccata⁶³.

⁶² Барсова И. Раннее творчество Мосолова // А.В. Мосолов. Статьи и воспоминания. — М., 1986. С. 68–78.

⁶³ В трехчастном Втором фортепианном концерте части имеют программные подзаголовки: *Дифирамб*, *Серенада*, *Шествие*.

Не чурается Мосолов и жанровых знаков. Так, уже само вступление к I части сочетает черты маршевости и Lamento.

Andante lugubre (Lento) $\text{♩} = 72$
(sempre sin.)

Archi *p*

Tam tam *pp*

Fig. *mf*

Cl. *p*

Tam tam *p*

Элементы грузной танцевальности ощутимы в токкатных эпизодах I части, где токкатно-остинатные общие формы движения вытеснили возвышенную романтическую образность как эталон вечной красоты, женственности.

Антиромантическому общему настрою концерта способствует монтажность драматургии, которая особо ощущается в трактовке первой сонатной части и, разумеется, в структуре вариаций^{xxi}. Антиромантическая ориентация достигается и через театральность и буффонаду. В концерте в качестве альтернативы главному тематизму выступают специфические тембры-персонажи, и усиление гротескного начала происходит за счет нестандартных для классикомантического концерта принципов игры. Яркий пример — «шу-

товское» glissando тромбона в I части, которое привносит в музыку пародийное начало. В тембрах-персонажах предстают не столько стилизованные эмоции, сколько изображены характерные образные модусы — установка, типичная для раннего Мосолова.

Средняя часть — подлинная сердцевина произведения — написана как цикл вариаций для оркестра, где сама тема излагается в конце у солирующего тромбона. Ее интонационный абрис своеобразен — одиннадцать неповторяющихся звуков, как бы «ложная» двенадцатизвучная серия:

Musical score for the middle section, featuring Trombone (Tr.-ne), Timpani (Timp.), Violins (V.no, V.le, V.c.), and Contrabass (C.b.). The score is marked *Lento sostenuto* with a tempo of 60. The Trombone part is a solo, starting with a glissando and marked *p* and *f*. The Timpani part has dynamics *pp*, *p*, *mf*, and *p*. The Violins and Contrabass parts have dynamics *p* and *f*. The score includes markings for *sul pont.* and *pizz.*

Two musical staves showing the intonation contour of the Trombone solo. The top staff shows the notes in a single line, and the bottom staff shows the notes in a two-line format. The notes are: 1. B \flat , 2. B, 3. C, 4. C \sharp , 5. D, 6. D \sharp , 7. E, 8. E \sharp , 9. F, 10. F \sharp , 11. G. The notes are numbered 1 through 11, with a circled 3 under the note F.

В письме к Б. Асафьеву от 14 июня 1927 года Мосолов пишет, что здесь группы солирующих инструментов выделены в стиле *concerto grosso*, то есть реализованы как концертно-вариации для чистых, но чаще смешанных солирующих тембров: «Thema con concertini: 1. Тема 2. Концертно для скрипки и фагота 3. Концертно для виолончели и валторны 4. Кларнет, труба и контрабас

5. Альт и гобой 6. Флейта и тромбон 7. Ударные 8. Фортепианная каденция 9. Весь оркестр (тема)»⁶⁴.

Также в письме Мосолов признавался, что вариации задуманы как шаржированные портреты его современников (но ничего не персонифицировал). Сочетание масштабности и камерности всего состава «действующих лиц и исполнителей» составляет особую черту анализируемой партитуры.

Стиль Фортепианного концерта Мосолова представляет собой «индивидуальный проект», где солист состязается не только и не столько с оркестром как с единым целым, но с каждым из инструментов в отдельности. Показателен темповый комментарий к вариациям: «Thema con concertini. Lento lugubre. 1. Allegro 2. Più mosso Andantino 3. Lento-elegiaco 4. Allegretto 5. Allegro 6. Allegro 7. Adagio 8. Allegro 9. Thema maestoso». Избегая музыкальный романтизм как эстетическую систему Мосолов, вместе с тем, не чурается его отдельных формальных приемов: монотематична сонатная форма I части, имеет место интонационное срастание вступления и главной партии. Есть в фактуре отблески и барочной токатности. Попытку возродить свойственные формам концерта XVII–XVIII веков опыт соревнования солирующих групп инструментов дает вторая часть.

Несомненно, ощутимы взаимосвязи со Стравинским, Хиндемитом, Казеллой, но без архаизации и возрождения средневековых музыкальных традиций. В концерте Мосолова нет ни стилизации «под архаизмы», ни «антикварных» барочных фигурационных оборотов. Не применял Мосолов и строгой контрапунктической техники (каноны, стретты, противосложения и проч.).

Завершим наблюдением, принадлежащим С. Слонимскому: «Антиромантическая эстетика раннего Стравинского, молодых Прокофьева и Шостаковича, композиторов французской “Шестерки” была творчески плодотворной, помогала преодолеть штампы и общие формы позднеромантической лирики и патетики»⁶⁵. Воскрешение забытых традиций — черта, как известно, типичная именно для новаторских тенденций и направлений в искусстве.

⁶⁴ Римский Л. Переписка Мосолова. Цит. изд. С. 60.

⁶⁵ Слонимский С. Свободный диссонанс. Цит. изд. С. 48.

Итоги II: Взгляд из середины XX века

Эволюция фортепианного концерта в первую половину столетия демонстрирует естественную вписанность жанра в общестилевые процессы отечественного и мирового творчества. Как и на других исторических этапах, концерт резонирует ведущим тенденциям эпохи сквозь традиционные призмы — инвариантные свойства жанра адаптируются индивидуальностями композиторов.

Динамика жизни фортепианного концерта в творчестве, исполнительстве, и шире — во всей отечественной культуре, характеризуется движением от этапа «золотого века», отмеченного абсолютной свободой композиторских исканий и обретений, к личной несвободе авторов: концерт, как и другие жанры, начинает жить в системе «расколотого единства». Кроме того, через три десятилетия после октябрьского переворота грянул 1948 год, обозначивший начало эры, где фортепианный концерт лидировал, но в рамках стилевых параметров массового производства этого жанра.

Как видим, количественно концерт по-прежнему остается представительным, даже намного перекрывает числовые показатели начала столетия. По художественным открытиям и закреплённости в репертуаре пианистов картина, однако, предстает иной.

Не будем пытаться обозначить все эволюционные приметы фортепианного концерта, хорошо изученные музыковедением. Скажем о другом. Вольное и стремительное развитие фортепианного концерта к своим вершинам охватило чуть более полстолетия (последняя треть XIX — первая треть XX столетия). Трагический же излом середины века оказался на пути развития жанра акцией, привнесенной воздействием внешнего фактора — грубым административным вторжением в судьбу отечественной культуры, в исторически естественную эволюцию жанров, инструментальных концертах, в частности.

Первая половина столетия хронологически вместила жизнь двух гениальных композиторов-пианистов-дирижеров, чье творчество оказалось самым значительным вкладом в жанр фортепианного концерта, что подтверждается мировой исполнительской практикой на протяжении всего XX века. Речь, как уже подчеркивалось, прежде всего шла о Рахманинове и Прокофьеве, обращение которых к фортепианному концерту завершилось в одно десятилетие — в 30-е годы¹, когда были созданы Четвертый и Пятый концерты Прокофьева и «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова. И хотя Б.Асафьев не раз говорил о «привычных и донельзя использованных формах и выражениях в фортепианной музыке», смысл их воплощения в названных партитурах свидетельствовал как раз об обратном — о неисчерпаемости, открытости к модификациям этих «форм и выражений» у гениальных творцов, чей исполнительский слух был гигантски расширен и дирижерским мастерством.

Первой половиной XX века был ограничен земной путь целого ряда выдающихся создателей русской фортепианной музыки — от Балакирева, Танеева, Скрябина до Глазунова и Метнера. В концерте широко представлена как новая русская романтика (Скрябин, Метнер, Глазунов, Прокофьев), так и неромантическая линия (Шостакович, Стравинский, Мосолов, А.Черепнин).

Исполнительская судьба фортепианных концертов Глазунова, Метнера, Черепнина, созданных за рубежом, трагична и характерна для жесткой избирательности жестокого XX века. Их авторам был предначертан горький удел изгнанников, чуждых быстро сменяющимся новациям того столетия. Они не остались в России, охваченной беспощадной революцией, и, приехав в Париж или Лондон, Берлин или Нью-Йорк, многие ощутили вначале чувство прекрасного «освобождения». Трагическое же проявлялось в том,

¹ Показательна динамика открытия новых высочайших имен среди композиторов, дебютировавших в жанре фортепианного концерта: 90-е годы XIX столетия — С.Рахманинов, А.Скрябин, в 900-е — А.Черепнин, в 10-е — С.Прокофьев, Н.Метнер, в 20-е — И.Стравинский, А.Мосолов, в 30-е — Д.Шостакович, А.Хачатурян.

что они не только не могли, но не хотели вычеркнуть прошлое, оно все время к ним возвращалось. Прокофьев писал в *Дневнике* в конце 20-х годов, после возвращения из гастрольной поездки в СССР: «Идя домой, думал о России, и меня страшно тянуло туда. И в самом деле, какого черта я здесь, а не там, где меня ждут и где мне самому гораздо интереснее? Успокоило: не место и не окружение составляют счастье: царство Божье внутри нас. Пахнуло стариной, старина, оказывается, имеет власть надо мной. Почему? Потому ли, что революция отгородила стеной от прошлого? Или жизнь за границей, вдали от России, заставила жадно вспоминать о русском? Или просто чтение дневников. Не думаю, чтобы возраст»².

Годы жизни (а у кого и выживания) в иммиграции не были для некоторых композиторов свободны от моментов состязательности в творческой деятельности. Колкие выпады, например, Стравинского по отношению к творчеству Глазунова, Прокофьева или Метнера по поводу фортепианного стиля и исполнительства Стравинского, зафиксированные в эпистолярии, дневниковых заметках необоснованны, а потому несправедливы. В дистанции времени все, разумеется, встало на свои места.

Однако на судьбу фортепианного концерта личные выпады не влияли практически никак. Напротив, определяющими в отечественном социуме становились массированные выпады против культуры в общегосударственном масштабе. Трагические события 1948 года резко вторглись и многое видоизменили в линии развития каждого «члена семьи» симфонических жанров. Предупрежденность на стилистический демократизм инструментальной музыки быстро реализовалась, например, в известной примитивизации и клишированности содержания некоторых фортепианных концертов. Нередки были высокопарные посвящения (пионерии, комсомолу), опора на разного рода программность. И снова, как в симфониях 30-х годов, имело место включение в текст концерта либо интонаций, либо прямых цитат из сферы современной мас-

² Прокофьев С. Дневник. Т. II. Цит. изд. С. 658, 673.

совой песни. Меты времени, коснувшиеся стиля концертов, были квалифицированы исполнителями и музыковедами как негатив. Г. Орлов, один из наиболее чутких и честных в оценке текущих явлений, писал в книге «Советский фортепианный концерт», что наиболее опасным следствием бесконфликтности содержания является обеднение виртуозного начала. «Отсутствие конфликтов, сглаженность контрастных сопоставлений лишает виртуозность смыслового, образного значения, превращает ее в средство внешнего украшения. В результате обедняется красочная и выразительная палитра фортепиано и, естественно, концерта, разрушается единство тематизма и виртуозности, и концерт теряет сильнейшее художественное качество — яркую, блестящую, неотразимо впечатляющую виртуозность. Так бесконфликтность содержания подрывает самые основы концертного жанра, ведет к деградации тех средств, которые определяют его специфику и наиболее сильные стороны»³.

Как видим, музыковед в обход цензуры вынужден говорить исключительно о фактуре, о виртуозности, то есть о вещах, не касающихся впрямую ни проблем структуры содержания, ни особенностей драматургии.

Исполнители же порой выступали в прессе решительнее. Э. Гилельс вопрошал: «Почему после настоящего большого Концерта А. Хачатуряна до сих пор так мало написано новых фортепианных концертов глубокого идейно-эмоционального содержания, смелого пианистического размаха? Почему наши композиторы столь охотно пишут “нейтральные” сонатины, но не сонаты? Концертино, но не концерты? Мне не совсем понятно в инструментальном творчестве некоторых наших композиторов чрезмерное увлечение детской тематикой, порой определяющей и “облегченное” содержание, и “облегченную” форму-фактуру произведения»⁴. И далее следовала мысль о творчестве для детей, которое должно развиваться ав-

³ Орлов Г. Советский фортепианный концерт. — Л., 1954. С. 198.

⁴ Гилельс Э. Заметки об исполнительстве // Советская музыка. 1952. № 11. С. 20–21.

тономно, не становясь приоритетным, т.е. затмевать темы высокого пафоса, проникнутые острыми драматическими конфликтами, темы подлинно симфонического дыхания.

Симфоническая музыка 50-х годов практически вынуждена была жить на допуске контрастов исключительно между хорошим и лучшим. Показательно, что «удар» по теории бесконфликтности «Правда» как рупор установочных идей не только в жизни общества, но и в функционировании культуры нанесла статьей с весьма показательным названием — «Преодолеть отставание драматургии» (7 апреля 1952 года). Необратимость движения к иным берегам предreshалась самим ходом истории, однако, эзопов язык еще долго оставался неотъемлемым инструментом как музыкального, так и музыковедческого текстов. Вторая половина века сполна ответила на прессинг бесконфликтности нарастанием доминанты конфликтного начала в драматургии сочинений разных жанров, в том числе и в инструментальной музыке. Вместе с тем в концертах изучаемого периода имели место стилевые и жанровые взаимопроникновения, вследствие чего сам музыкальный текст все более устремлялся к многоплоскостному феномену, открытому диалогу с разными эпохами в контексте индивидуальных проектов. Сохраняется и развивается завещанное А.Рубинштейном и П.Чайковским отношение к фортепианному концерту как к жанру гармоничному, стройному, культивирующему феномен красоты (Скрябин, Метнер, Прокофьев, Рахманинов). Последний, в частности, мастерски сплавляет оба русла классического романтизма — традиции Шопена и Листа. Напротив, наблюдался поворот фортепианных концертов к подчеркнутой сдержанности и строгости стиля — частный случай общей эволюции русской музыки в сферу привлечения богатств и ресурсов искусства XVIII века с учетом открытий XIX столетия.

В динамичном диалоге с искусством прошлых эпох и как антитеза романтизму возникает неоклассицизм концертов Стравинского и Черепнина, Мосолова и Шостаковича, стимулированный поисками новой ясности и возвышенной строгости. Подобная стилистическая тенденция имеет, как известно, давние корни и связана

с открытостью русских композиторов европейской культуре (Глинка, Чайковский, Ганеев).

В контексте рационалистических установок новой эпохи (микрочроматика, создание новых звуковысотных систем на основе темперированного строя) шли эксперименты А.Черепнина и А.Мосолова. О детищах культуры 20-х годов, где особый смысл приобрел культ «железа и стали»¹, Маяковский говорил: «Мы — разносчики новой веры, красоте задающие железный тон».

В заключение данного резюме есть необходимость ответить на вопросы: что нового внесла первая половина столетия в само бытование фортепианного концерта и от каких приоритетных свойств жанр отказался? Начнем с последнего. С уходом «гигантов» — пианистов-композиторов-дирижеров — фортепианный концерт постепенно утрачивает свое абсолютное лидерство среди тембровых протагонистов жанра. *Длившаяся более полувека эра господства фортепианного концерта постепенно сменилась эпохой уравнивания его в правах с такими тембровыми лидерами, как, например, виолончель и альт.* Последнее во многом определялось появлением исполнителей-маяков, стимулирующих выдающимся творчеством рождение новой литературы для своих инструментов.

Технический же прогресс столетия способствовал закреплению такого важного явления, как звукозапись, которая сделала, например, возможным сохранение для потомков авторского исполнения композиторами-пианистами фортепианного концерта. По сути звукозапись стала еще одной ступенью творческого акта — фиксацией окончательного композиторско-исполнительского волеизъявления. В этом крайне ответственном процессе композиторы-пианисты всегда стремились создать некий идеальный «стандарт», который в той или степени мог быть учтен последующими интерпретаторами. Стравинский, в частности, резюмировал: «Записями своих сочинений композитор удовлетворяется не так легко, как исполнитель, судящий от его имени; это верно и в тех случаях, когда композитор и исполнитель соединяются в одном лице. Композитор опасается, что ошибки будут считаться авторизованными и копироваться, и что одно возможное исполнение, одна система

вариантов будут сочтены единственно возможными. Первые записи становятся стандартом, к которому мы слишком быстро привыкаем. Но в глазах композитора-дирижера все огорчения перевешиваются преимуществом иметь возможность предвосхитить публичные исполнения его вещей выпуском собственных записей. С одной стороны, уменьшается опасность, исходящая от посредственного музыканта. С другой — запаздывание с распространением новой музыки сокращается»⁵.

Итак, жизнь инструментального концерта и в системе «расколотого единства», и в контексте идеологических и жанровых предрасположений, распространившихся на всю отечественную культуру первой половины XX столетия, продолжала оставаться интенсивной. Главное в ней регулировалось открытостью поисков и сохранением традиций.

⁵ Стравинский И. Диалоги. Цит. изд. С. 287.

Часть вторая

Инструментальный концерт

в

русской музыке

второй половины

XX столетия:

новые действующие лица и исполнители

В семье симфонических жанров второй половины века инструментальный концерт некоторое время естественно подчиняется общим установкам в культуре, предписанным постановлением 1948 года (доминирование демократических эмоций, в том числе пафосность финалов, простота тематизма и форм — по сути концертность). Совокупное творчество композиторов разных республик бывшего СССР практически поставило фортепианный концерт «на поток», что отозвалось не только его очевидным перепроизводством, но и прежде всего стилистическим клишированием. Однако такая тенденция воцарилась ненадолго, и вскоре обнаружились запрятанные вглубь иные тенденции, касающиеся, прежде всего, структуры содержания крупных инструментальных форм. В жанре концерта все очевиднее проступала тенденция к концептуальной глубине, где драматическое и трагедийное начало порой имело своей образной альтернативой острогротесковое, сатирическое звено. Во второй половине столетия вектор композиторского внимания явно сменился, и личностное, индивидуальное, сокровенно авторское упорно, но порой мучительно завоевывает свои права, потеснив былой приоритет «массового героя» и «мы-сознания» (один из кричащих примеров — восьмилетнее ожидание Шостаковичем премьеры Первого скрипичного концерта).

Первые признаки грядущего обновления к концу 50-х годов лишь слегка обозначились. Однако на пару десятилетий раньше, чем в политике, вторая волна отечественного авангарда подняла в советском искусстве «железный занавес». На передовые позиции выдвинулись новые «действующие лица» — целая плеяда молодых творцов, которая осваивала особые звуковые пути. Это были так называемые «шестидесятники», почувствовавшие себя, с одной стороны, наследниками великих свершений в культуре начала столетия, прежде всего «серебряного века», с другой — музыкантами,

имеющими право на собственный поиск в контексте современных общемировых художественных процессов.

Один из ярких представителей «шестидесятников» — С.Слонимский — засвидетельствовал взглядом из XXI века: «“Оттепель” 50–60-х годов дала возможность вернуть отечественному зрителю-читателю-слушателю ряд шедевров, которые, будучи созданы в эпоху “социалистического реализма” и в 20–50-е годы, творили непреходящие духовные ценности, потаенно продолжая линию “серебряного века”, которая тянулась тончайшей ниточкой через несколько поколений!

Счастливым оказалось поколение “шестидесятников”. В условиях “оттепели” они подхватили эстафету из рук корифеев “серебряного века”: Ахматовой и Пастернака, Стравинского и Прокофьева, Мейерхольда и Фокина, из рук “катакомбных” художников советской поры Филонова и Малевича, лучших писателей — от Зощенко и Булгакова до Платонова и Добычина, из рук живущих на Западе Набокова и Шагала, многих русских философов, музыкантов, писателей, художников»¹.

Среди композиторов, обращавшихся к жанру инструментального концерта во вторую половину века, особая роль принадлежала именно «шестидесятникам», кому исторически выпало определять стилистические пути в музыке второй половины XX века. Это, например, Щедрин и Эшпай, Шнитке и Тищенко, Б.Чайковский и Слонимский, Денисов и Губайдулина. С каждым из них связано важное вношение в жанровую модель инструментального концерта. Чтобы разобраться в этом процессе, как и в первой части книги, воспользуемся двумя осями координат: горизонтальной (обзор нефортепианных концертов) и вертикальной, где будет предложен стилистический срез, показывающий освоение новых звуковых миров или, напротив, путь вперед, через возвращение к романтизму.

¹ Слонимский С. Свободный диссонанс. Цит. изд. С. 133.

Очерк V.

Обзор инструментальных концертов второй половины XX века

В истории послевоенного симфонизма, и в том числе инструментального концерта, выделяются два этапа. Первый охватывает восемь лет (1945–1953). Эти годы следует оценить как наиболее тяжелые, беспросветные и для развития всего музыкального искусства, и для исканий в симфонических жанрах. Рубежным годом здесь можно считать конец сталинской эпохи, совпавший с рождением одного из самых выдающихся и переломных сочинений мирового художественного творчества — Десятой симфонии Шостаковича.

На том этапе самостоятельность авторского взгляда на жизнь, право на индивидуальность общего строя музыки, ориентации на концептуальность и проблемность были насильно вынесены за рамки основных и бесспорных критериев симфонизма. Власть общепринятых представлений, диктат социального заказа порождали и поощряли показной оптимизм, примитивное бытописание. Внешняя связь между содержанием (нередко в плане упрощенно понимаемой программности) и его воплощением, пассивное отношение к поискам новых драматургических идей — таковыми по сути стали эстетические нормы и критерии в музыке, в том числе симфонической. Сегодня, охватывая мысленным взором гигантскую («по валу») художественную продукцию послевоенных лет, легко убедиться, что нередко откровенно конъюнктурное, бездарное произведение, написанное на актуальный для тех лет сюжет, выдавалось за истинное достижение. Подлинно талантливое же проходило незамеченным (как это было, например, с Первым скрипичным концертом Шостаковича или Симфонией-концертом для виолончели с оркестром Прокофьева), исполнялось через много лет или вовсе оставалось неизвестным.

В те застойные годы отечественная музыка не знала подлинной драмы. Это жанровое русло снова начнет развиваться позднее, когда постепенно отпадет необходимость в помпезных декорациях, откровенной лакировке действительности, и судьба человеческая вновь станет объектом внимания музыки. На втором этапе изучаемого послевоенного пятнадцатилетия (1953–1958) указанные процессы получают лишь начальные импульсы.

В период после постановления 1948 года, обвинившего в формализме, как известно, крупнейших композиторов-симфонистов, отечественная симфоническая музыка была вынуждена видоизменять свою жанровую систему. На смену крупномасштабным инструментальным фрескам, прежде всего конфликтно-драматического содержания, пришли иные жанры, нередко с облегченным типом драматургии, наивной программой или четкой фольклорной ориентированностью. Увертюры и сюиты, поэмы и рапсодии, а также празднично-нарядный инструментальный концерт стали поистине «именными» жанрами, развитие которых, начатое еще в 30-е годы, теперь официально приветствовалось. Функционерам от культуры, видимо, казалось, что прогрессивному движению культуры будут способствовать именно иллюстративность и плакатность, сюжетная декларативность, в которые «загонялись» самые открытые демократизации жанры симфонической музыки.

С этой точки зрения была показательной жанровая «дислокация» инструментального творчества. Среди программных видов явно выдвинулась на передовые позиции простенькая сюита на народные темы. Только за период 1950–1955 годов было создано более 50 партитур сюитного типа. Своей бесконфликтностью жанр полностью отвечал тенденциям времени, да и обращение к национальному фольклору гарантировало композиторам спокойствие: первоисточник назван, а потому обвинение в космополитизме становится проблематичным. Разумеется, среди многочисленных сюит рождались произведения разного художественного достоинства. Были здесь и несомненно талантливые, сохранившие свою ценность и сегодня. Таковы в первую очередь «Марийские напевы» для скрипки с оркестром А.Эшпая, приближенные к жанру концерта. Одна-

ко следует признать, что во многих «фольклорных сюитах» авторы нередко ограничивались лишь традиционной оркестровой обработкой привлеченного материала. Повод для составления многочисленных оркестровых сюит давала также музыка к кинофильмам, балетным и драматическим спектаклям.

Чуть менее объемной, чем сюита, была серия симфонических поэм — сочинений с конкретной или обобщенной программной направленностью. Многие из них явились откликом на события Великой Отечественной войны, посвящались ее героям.

В семье симфонических жанров свою линию развития обретает инструментальный концерт. Если в годы войны он стал явлением периферийным — по сути жанр отдыхал, то только в послевоенное восьмилетие было создано более 80 партитур: в развитие концерта существенную лепту вносили не только корифеи (Прокофьев, Шостакович, Кабалевский, Хренников, Хачатурян), но и молодое поколение композиторов — Щедрин, Эшпай, Галынин, Бабаджанян и другие.

Можно констатировать начало процесса переменности функций среди разновидностей концерта. Если в первую половину века наблюдалось преимущество жанрового типа (с его характерными антитезами, порожденными игрой образных ситуаций-оппозиций: помпезное — камерное, моторное — лирическое, внутреннее — внешнее, нарядно-декоративное — интимно-лирическое и т.д.), то во второй части столетия на функцию лидирующих все заметнее выдвигались конфликтно-драматический и лирико-психологический типы концертов, нередко тяготеющие по жанру к концерту-симфонии¹.

Здесь можно констатировать не столько открытие принципиально новых путей, сколько, по справедливому утверждению М.Арановского, «обновление в рамках канона». Кроме того, следует учитывать, что в свете весьма драматических именно для симфонических жанров последствий постановления 1948 года лучшие достижения оказывали посильное противодвижение тогдашней угрозе свободного развития непрограммной оркестровой музыки, прерыванию ее естественной исторической преемственности, как с классикой, так и с современностью.

В этой связи в череде горьких примеров — Скрипичный концерт Б. Клюзнера (1949–1955), Виолончельный М. Вайнберга (1949–1955). Как видим, названные остродраматические фрески датированы дважды: моментом создания и многолетним ожиданием премьеры. Нельзя не вспомнить о драматической судьбе Первого скрипичного концерта Шостаковича (1947–1955). Само рождение этой значительнейшей по замыслу партитуры свидетельствовало о том, что тяга Шостаковича к масштабным симфоническим замыслам не поддавалась механическому истреблению. Был создан подлинный *концерт-симфония*, образно-смысловой и интонационный ареал которого оказался весьма близким Десятой симфонииⁱⁱ.

В произведениях подобного склада (куда, несомненно, следует причислить и драматический виолончельный опус Прокофьева) формировались достаточно устойчивые черты жанра симфонии-концерта. Перечислим лишь основные. Это, прежде всего, перенесение центра тяжести с начальной на последующие части. В этой связи оказывается естественным не только масштабное сжатие первой части, но и ее более скромные функции в общей драматургии сочинения — она нередко трактуется как пролог, интродукция. В качестве архитектурного центра может выступить одна часть (вторая в Симфонии-концерте Прокофьева) или их группа (Скерцо и Пассакалия в Первом скрипичном Шостаковича).

Несколько видоизменяется сам принцип концертирования: заметен уход от традиционной диалогичности солиста с оркестром к их большей спаянности. Инструмент-протагонист все больше играет в едином звуковом потоке с оркестром, становясь первым среди равных (в этом видится определенный шаг, который делает жанр сольного концерта на пути объединения с концертом для оркестра). Отсюда, думается, и ведет свой исток очевидная переменность функций в таких важнейших звеньях жанра, как *tutti* и каденция. Роль чисто оркестровых эпизодов заметно снижается, а каденция настолько разрастается, что по своему удельному весу может претендовать на функцию самостоятельной части в общей драматургии концерта (яркие тому примеры — Первый скрипичный и Второй виолончельный концерты Шостаковича). При этом каденция

трактуются не как достаточно традиционный для классического концерта «парад виртуозности» или как «вторая разработка», а прежде всего как насыщенная тематизмом, драматургически весомая часть. Функция каденции усиливается и в связи с возросшей ролью монологического начала в сольной партии: она здесь воспринимается как самое значительное высказывание в общей цепи монологов-рассуждений инструменталиста. Именно таким путем главенство сольной партии осуществляется не на чисто виртуозной основе, а сведено к формам лирико-драматической и патетической декламации².

Все вышесказанное в концентрированном виде предстает в Первом скрипичном концерте Шостаковича, который впервые прозвучал в исполнении Д.Ойстраха и ему посвященⁱⁱⁱ.

Четырехчастный цикл, включающий Ноктюрн, Скерцо, Пассакалию и Бурлеску, экспонирует концепцию остросовременную, предлагающую раздумья о времени в философском аспекте. В самобытной драматургии произведения ощущается вольное объединение традиций концерта как классического, так и доклассического. О последнем свидетельствует, в частности, нестандартная для жанра темповая драматургия: медленно — быстро — очень медленно — очень быстро (она же будет применена в Десятой симфонии).

В первой части сам источник драматизма как бы вынесен за рамки симфонического «действия»: остро субъективный взгляд на действительность возникает сквозь личностную оценку происходящего. Именно отсюда в первой части утверждается главенство лирической ипостаси: исповедальное, проповедническое, интимное противостоят образам внешнего мира.

Медитативный настрой сочинения как одна из его ведущих образных линий устанавливается музыкой первой части, приближенной к ночной исповеди. Она написана в лаконичной сонатной

² Обращает на себя внимание и тот факт, что «переменность функций» имела место не только в симфоническом творчестве, — она сказалась, например, на новой дислокации сил в оркестровых фрагментах опер XX века: речь идет о все возрастающей функции симфонических антрактов (в драматургическом и тематическом аспектах) и сокращении объемов вводных эпизодов.

форме с отсутствием контраста между основными темами (соотношение главной и побочной напоминает их традиционное сродство в старосонатной форме), с очень краткой разработкой и сокращенной репризой. Сам тематизм словно predetermined особенностями разговорной речи, и потому с такой естественностью экспонирует мысли, высказанные вслух. Об этом свидетельствует обыгрывание секундовых и квартовых интонаций, смена метра, темпа, использование пониженных ступеней. С небольшими вариантами этот принцип применен Шостаковичем в сумеречной главной и несколько более просветленной побочной:

Образный ключ второй части следует искать в мажорной трагической образности, точнее — в столь сближающей двух художников сфере трагического гротеска. Вместе с тем ощутимо и воздействие Мусоргского, прежде всего «Песен и плясок смерти». Основной тон здесь задает первая тема с ее жутковатой танцевальностью, неумолимой стремительностью в неизведанное³:

³ Именно ее медитативный вариант (словно снятый рапидом) станет интонационным прообразом знаменитого Allegretto Десятой симфонии.

Большую роль в реализации своеобразной экспрессии музыки Скерцо играют малотерцовые структуры в тематизме основного образа (по преимуществу диатонического) и во второй теме, тяготеющей к уменьшенному ладу. Так возникает образно-интонационный конфликт двух тем, составляющих содержание Скерцо^{iv}.

На роль подлинного духовного центра концерта выдвигается Пассакалия. В ее музыке объективизированный тип лирики сочетает философское раздумье и мужественность, гордость и власть. Так зримо возникает завеса силам зла, разгулу которых слушатель был свидетелем в музыке Скерцо. Тема Пассакалии по ритму близка сарабанде:

69 Andante $\text{♩} = 72$

ff

tenuto aspress

dim.

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte dynamic and a tempo marking of quarter note = 72. The music features complex textures with triplets and a mix of bass and treble clefs. The second system continues with similar textures and includes a 'tenuto aspress' marking. The third system shows a change in dynamics and includes a 'dim.' marking. The fourth system concludes the excerpt with a 'dim.' marking and a final chord.

Однако объемный смысл «динамической статики» этого образа раскрывается не только в девяти неизменных проведениях басо-

вой мелодии. Здесь предстают и «мобильные» пласты фактуры — прежде всего три контрапункта, достаточно контрастных по образному наполнению: фанфарный, хоральный и монологический. Их энергичное развитие приводит к центральной кульминации цикла, которая совпадает с гигантской каденцией солиста. В предельно напряженном монологе скрипки предстают как своеобразные видения-воспоминания тема Ноктюрна, обе темы Скерцо и мотив Пассакалии. Круг психологических переживаний героя этим оказывается исчерпанным, и по традиции концертного жанра совершается переключение во внешний мир^v.

Если в произведении Шостаковича симфонизм в какой-то степени «поглотил» концертность, то Прокофьев в Симфонии-концерте для виолончели с оркестром (1950–1952) сохраняет концертность как ведущий признак жанра, но существенно обогащает ее средствами симфонического развития. После двадцатилетнего перерыва Прокофьев проявляет новый интерес к концертному жанру, теперь в основном обращенному к виолончели⁴. Стимулом к написанию Симфонии-концерта послужило редактирование Первого виолончельного концерта (1938) и активное участие в этом М. Ростроповича, которому партитура посвящена. Используя в новом сочинении некоторый тематический материал из раннего Виолончельного концерта, Прокофьев ориентировался здесь на принципиально иные образно-драматургические задачи: налицо отход от известной романтичности, подчеркнутой тожкатности к широкому экспонированию и утверждению лирико-эпического начала^{vi}. Вместе с тем просматривается преемственная взаимосвязь Симфонии-концерта с самими устоявшимися принципами концертности в творчестве Прокофьева. Она идет по двум линиям. По-прежнему сохраняется ведущая роль вариационности как опорного принципа структуры части (финал Симфонии-концерта — двойные вариации) и как универсального метода образных трансформаций тематизма, нередко на расстоянии (развитие побочной партии во второй части). Имен-

⁴ Концертино для виолончели с оркестром (ор. 132) было завершено Ростроповичем.

но в этом Симфония-концерт наследует не столько струнным концертам композитора, сколько его фортепианным сочинениям — имеется в виду, в частности, Второй, Третий, Четвертый и Пятый концерты. Уже шла речь об особом интересе Прокофьева к технической оснащенности концертов. Имели место случаи, когда образ будущего произведения как бы издалека высвечивался тем или иным своеобразным пассажем, необычным тембровым или фактурным приемом. Сказанное становится вполне справедливым и при характеристике Симфонии-концерта. Здесь налицо весь арсенал средств современного виолончельного искусства. В частности, блестяще использована экспрессия высоких регистров, практически «скрипичная тесситура» (вплоть до *e* четвертой октавы в репризе и коде первой части), всевозможные скачки, трех- и четырехголосная «аккордика», дуэтная фактура солиста. Партию виолончели редактировал Ростропович, который вместе с Рихтером (за дирижерским пультом!) представил сочинение на суд публики. Успеха не было: последнее из монументальных симфонических полотен Прокофьева в 1952 году прошло практически незамеченным.

В трехчастной структуре Симфонии-концерта композитор стремится к общей архитектурной уравновешенности. Подобно Первому скрипичному концерту, темповая модель избирается по принципу *медленно — быстро — медленно* с вынесением эпической арки в код финала^{vii}.

В первой части противопоставленными оказываются императивные аккорды вступления, довольно быстро, правда, переведенные из образного рельефа в фактурный фон, и лирически экспрессивная тема виолончели:

Andante
Vc. solo

Archi pizz.
Cl.

simile marcato *p*

В ней наглядно проявляются типичные черты темообразования Прокофьева, такие, например, как тяга к сконцентрированности (выделение центрального тона, в данном случае V степени) и одновременно к интервальной свободе (широкие ходы), а также быстрые полутоновые сдвиги в ладовом развитии мелодии. Первый образ в целом воспринимается и как лирический, и как мужественный.

Наиболее событийна, а потому и весьма театрализована вторая часть. В калейдоскопе быстро развивающегося «действия» возникают типичные образы-персонажи музыки Прокофьева. Показательно, что даже интермедийные разделы, такие, например, как связующая партия, оказываются образно рельефными. И мало того, полуфантастический танец, в «маске» которого предстает гротесковый эпизод связующей партии, будет использован композитором как традиционно весомая эпическая арка в коде всего сочинения.

Одна из лучших кантилен позднего Прокофьева экспонирована в качестве лирической побочной темы, в виде цепи бесконечных мотивных развертываний. Пластически выразительная, певучая мелодия, развивающаяся широко и привольно⁵:

The image displays two systems of musical notation. The upper system features a vocal line in a soprano clef with a 'Molto cantabile' marking and the word 'Arohi' above it. The lower system shows piano accompaniment in a bass clef, marked 'pp' and 'Fr. 1'. Both systems are in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

⁵ Сама мелодия вызывает ассоциации с такими ярчайшими образцами лирического тематизма Прокофьева, как побочная тема первой части Седьмой симфонии или E-дурная тема (один из лейтмотивов любви) в «Войне и мире».

В масштабной и традиционно «блочной» по структуре разработке композитор прибегает к апробированным приемам активизации драматической действенности основной темы: массивное использование остинатных движений (вихревая фигурка из главной партии становится ритмическим пульсом раздела, образно близкого фортепианным «Наваждениям») сменяется излюбленным «танцем с прыжками» и тематически экспрессивной, сложнейшей каденцией солиста. Но главным «событием» разработки все же является ярко театрализованный скерцо-марш, вызывающий в памяти своего «собрата» из оперы «Любовь к трем апельсинам». Однако в рамках виолончельной пьесы композитор находит совершенно неожиданный — комический — ракурс побочной темы. От принципов театрализации Прокофьев не отступает и в финале произведения, где острогротесковое и лирическое как важные образные ключи пьесы предстают в новых вариантах их сочетания.

Наряду с масштабными симфонизированными партитурами интенсивное развитие получила и ветвь камерных концертов. Среди них выделилась триада Кабалевского, включившая Скрипичный, Виолончельный и Фортепианный концерты (1948, 1948–1949, 1952). Здесь имеет место использование песенного материала: как цитаты вводятся пионерские песни композитора — «Четверка дружная ребят» в Скрипичном, «Наш край» в Фортепианном концерте. Свободный же вариант песни «Так будьте здоровы, живите богато» использован Прокофьевым в комедийном эпизоде финала Симфонии-концерта, где пародируется эффект нестройности массового пения.

Вместе с тем, следует заметить, что традиции песенного симфонизма, сложившиеся еще в 30-х годах, но малозаметные в военные годы, начинают все более активизироваться в инструментальном концерте послевоенного периода. Это было, видимо, закономерным проявлением в сфере общей сориентированности искусства тех лет на искусственно раздуваемую роль позитивного начала. Фактор доступности здесь взывал к различного рода звуковым реалиям, а навязанная простота требовала образной «дешифровки», конкретизации авторского замысла. С наименьшим насилием над жанром эти ус-

тановки воспринимались как раз сферой молодежных концертов, где прижились свойственные молодости радостное восприятие жизни, темперамент и в конечном счете преобладание светлых образов.

Камерные концерты Кабалевского создавались как явление макроциклическое. О единстве авторского замысла тут свидетельствует ряд моментов — причем не столько уже указанная сопричастность к традициям песенного симфонизма или театральная конкретность эмоций. Образно сближенными оказались Скрипичный и Фортепианный концерты, обрамляющие триаду, в которых бурлящая энергия и волевая активность начальных *Allegri* и финалов заметно контрастируют лирике медленных частей. «Тон» здесь задают темы с четкой жанровой ориентацией — марша, танца и песни (то есть знаменитых «трех китов» музыки по системе Кабалевского). Такова, например, главная партия первой части Фортепианного концерта, фактура которой восходит к стилистике классического концерта (Гайдн, Моцарт), а интонационное содержание оказывается вполне «пионерским»:

The image displays a musical score for two pianos, Piano I and Piano II, in the key of D major and 2/4 time. The tempo is marked *Allegro molto* with a metronome marking of $d=122-126$. The score is divided into three systems. The first system shows the initial measures for both pianos, with Piano I starting with a *f* dynamic and a triplet of eighth notes. The second system continues the piece, featuring a *Tr. bc* (trill) and *Tutti* markings. The third system shows further development of the themes, with various articulations and dynamics. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Виолончельный концерт выделяется в триаде своим элегическим характером, а потому может претендовать на функцию «большой середины» всего цикла. Кроме того во всех трех сочинениях присутствует единая контрсфера: в разных вариантах предстает в каждой партитуре мотив-воспоминание, драматический характер которого воспринимается как напоминание о суровых испытаниях войны, недавно тогда завершившейся.

Неизменным импульсом к раздвижению интонационных горизонтов инструментального концерта всегда было и осталось в XX столетии народное творчество.

Мастерское проникновение в фольклор разных народов определило своеобразие концертных сочинений Эшпая, работы которого в этом жанре, как и Щедрина, демонстрировали характерную для молодых авторов устремленность к обновлению симфонических жанров. Причем речь здесь, разумеется, идет не о новых конструктивных или языковых «предложениях» (что в жанре инструментального концерта, как и симфонии, будет осуществляться значительно позднее), а прежде всего о некотором раздвижении образных и интонационных «горизонтов». Нестандартные интонационные привнесения оба композитора черпают из слоев современного русского (Щедрин) или разнорационального фольклора (Эшпай). При этом сохраняется в качестве базовой основы классический инструментализм, — например, наиболее явно выступает связь с рахманиновскими традициями в сфере интонаций, в методах развития, в полнозвучности фактуры.

Широкою известность снискало уже первое сочинение Эшпая концертного плана — «Венгерские напевы» для скрипки с оркестром (1953). Здесь привлекает яркая красочность (она была свойственна и созданным ранее «Симфоническим танцам» для оркестра), импровизационная свобода, щедрость тематизма. В пятичастном цикле, сориентированном на тип свободной концертной пьесы, вторая, четвертая и пятая части танцевальны. Остальные части контрастны — в них представлено речитативно-декламационное, песенное начало. Обращение Эшпая к венгерскому фольклору не было фактом случайным: здесь имеется ряд

общих черт между родственными ветвями народной музыки: венгерской и марийской.

Стиль Первого скрипичного концерта Эшпая (1956) опирается на классический прототип — его истоки восходят к скрипичным концертам Мендельсона, Брамса, Глазунова. Сочинение выделяется гармонией составляющих его элементов: уравновешенностью традиционного соотношения частей и контрастов (темпераментной танцевальности и эмоционально открытой лирики), национальным характером мелоса. В силу этого произведение оказалось весьма притягательным и для исполнителей, и для слушателей.

В послевоенные годы диктат ситуации бесконфликтности стимулировал насильственную дедраматизацию симфонической музыки, связанную с преимущественным господством в ней облегченного типа драматургии. Была зафиксирована жесткая регламентация типологии симфонических произведений, и в том числе инструментального концерта.

Только к концу 50-х годов становятся заметными первые шаги по раскрепощению творческой инициативы. Постепенно, но вместе с тем исторически неизбежно на роль одной из ведущих стихий симфонического творчества снова начинают претендовать концепции драматического конфликтного плана — причем не только в сфере симфонии, но и в жанре инструментального концерта. Освобождаясь от нелепых обвинений в «ложной трагедийности», творцы симфонической музыки пытаются воспроизвести мир более многопланово, а потому и более объективно. Эта прерогатива, разумеется, принадлежит не только симфоническому творчеству, но и другим жанрам, в частности, камерно-инструментальной музыке, в меньшей мере — музыкальному театру.

Есть основания утверждать, что все жанры инструментальной музыки, но прежде всего симфония, концерт, камерное творчество, развиваются во вторую половину века по достаточно сходным стилевым направлениям. Сама же идея *современного* в современном искусстве стала иной — на первый план выступает значение вневременного, исторической памяти.

Зарождение новых тенденций происходит в симфоническом творчестве на рубеже 50–60-х годов. Они проявляются на уровне как конкретных симфонических жанров, так и отдельных слагаемых в системе их выразительности. Речь может идти, например, об отказе от стилистической одноплановости в запечатлении процесса становления той или иной звуковой идеи. Музыканты нового поколения находили свои свежие краски, чтобы попытаться объемно отразить разные стороны современной жизни. Манера высказывания Шедрина выделялась сочностью народной музыкальной речи. У Денисова превалировал лирический интеллектуализм. Острая впечатлительность с хорошей долей сарказма проявлялась у Слонимского, демократизм и естественность взаимосвязи с массовой культурой — у Эшпая^{viii}.

Надо заметить, что молодые композиторы опирались не только на творческий опыт корифеев отечественной музыки, в том числе Шостаковича, Прокофьева, Мясковского. Именно в те годы для них постепенно становились доступными сочинения ранее замалчивавшихся классиков XX века — прежде всего Бартока и Стравинского. Оба, как известно, оказали сильнейшее влияние на становление симфонического творчества ряда стран Европы и Латинской Америки. На рубеже 50–60-х годов впервые произошло знакомство молодых композиторов с партитурами Онеггера и Хиндемита.

Усилиями ведущих композиторов среди «пятидесятников» и «шестидесятников», которые будут определять пути развития отечественной музыки во вторую половину XX столетия, намечаются некоторые принципиальные сдвиги в развитии отечественного симфонизма, и в том числе инструментального концерта. У молодого поколения исподволь формируется своя художественная ориентация: склонность к аромантизму приводит некоторых творцов к известной сдержанности лирических высказываний, к преобладанию в фактуре оstinатности, токкатности. Стимулировались они разными причинами. Постепенно становится очевидной тяга к множественности жанровых решений, к их атипичности, стремление к уникальности^{ix}. Индивидуализированный тип конструктивного решения крупного инструментального сочинения — симфонии —

опирался на такие ведущие принципы, как полиморфизм, монтажность, тотальная вариантность. Однако сохранялась диалектическая логика, заложенная в фундаменте самого жанра.

Параллельно с конструктивными новациями наблюдались и некоторые обновленческие процессы в сфере музыкального языка. В наиболее смелых для тех лет работах были заметны интерес к особым видам ладотональной организации, отступление от традиционной мажоро-минорной системы, от привычного тонального мышления. Ладовая сфера принимала более свободные, а потому и более трудные для восприятия формы. Все чаще использовались выразительные возможности нетемперированных строев, которые берут свой исток в народных ладовых системах с их свободным и прихотливым интонированием. Важным ресурсом оказались модальность и ладовые краски полидиатоники.

Происходило усложнение ритмической организации музыки, в ее структурах проступала связь с многообразными ритмами жизненных процессов. Значительное развитие получили чисто тембровые, сонорные средства выразительности. Тембр нередко стал наделяться тематической функцией, набирало силу и явление политембровости.

Симфония и инструментальный концерт начинают активно ассимилировать интонации современного музыкального быта — частушки, эстрады, джаза.

Проявляла себя и тенденция нового отношения к музыкальному времени, которая сказывалась, с одной стороны, в уплотнении интонационных «событий», с другой же — через выдвигание на первый план краткого, импульсивного мотива, подменявшего собой более привычную для слуха развернутую тему, вследствие чего происходило сжатие музыкального времени.

Значительно усилилась поляризация контрастов. Нередко открытому выражению чувств экспрессии, эмоций противопоставлялись бесстрастность и механистичность остинатных и токкатных звукодвижений. Так, сам строй новой музыки оказался открытым освоению современных техник композиции, которое начнется в начале 60-х годов^x.

Разные грани синтеза экспериментальных идей и академических традиций европейского инструментализма можно наблюдать у большой когорты отечественных мастеров. В их числе, например: Б.Чайковский, Эшпай, Щедрин, Слонимский, А.Локшин, Каретников, К.Хачатурян. Их деятельность в сфере инструментальной музыки была весьма различной — речь идет не только о сугубо избирательном отношении к оркестровым жанрам (К.Хачатурян, например, не пишет инструментальные концерты, а А.Эшпай отдает этой жанровой ветви абсолютное первенство). Важнее другое — личный вклад каждого в различные сферы инструментализма.

На рубеже 50–60-х годов происходит выход к инструментальному творчеству композиторов, которые тогда однозначно классифицировались как авангардисты, — это: А.Волконский, Шнитке, Денисов, Губайдулина, путь музыки которых к слушателю искусственно сдерживался режимом.

За композиторами, дебютировавшими в названный период, утвердилась и другая, более общая, номинация — «шестидесятники». В их числе назовем Н.Сидельникова, Г.Уствольскую, Ю.Буцко, Р.Леденёва, В.Артёмова, Б.Тищенко⁶.

В каждую эпоху развития инструментализма присутствует разный баланс двух его основополагающих сторон: с одной стороны, наблюдается действенность тех параметров жанра, которые «работают» на его поливариантность (60–70-е годы), с другой — перевес берет доминирование первичных инвариантных черт (80–90-е годы). Ход симфонического творчества подтверждал закономерность стадийальной смены формообразующих параметров.

В определении типологических признаков инструментализма заметно меньшую роль начинают играть те структурно-логические компоненты, которые долгие годы были ведущими в самом понятии «жанровый стереотип»: свою некогда жанровоопределяющую роль они уступили иным, в том числе семантическим, функциям.

⁶ Как существенный ощущается вклад композиторов и следующих возрастных поколений, например: Н.Корндорфа, Д.Смирнова, А.Головина, М.Ермолаева и других.

По справедливому наблюдению М.Арановского, пятнадцатилетие 1960–1975 обладает очевидной устремленностью к дестабилизации инструментальных жанров. При всей разнонаправленности исканий наиболее существенной и общей тенденцией стал массовый отказ от канона, преобладание атипичных решений.

Оркестровые жанры и камерно-инструментальное творчество становятся средоточием психологических конфликтов и лирики во множестве оттенков и градаций. Кинулись в Лету сочинения, когда-то писавшиеся «на злобу дня» (политическую или общесоциальную). В тот период в числе самых воздействующих на инструментальный концерт оказались стили Рахманинова и Прокофьева, тогда уже завершивших земной путь, и здравствующих Стравинского и Шостаковича. В когорте шести партитур для традиционной триады солистов вершинные достижения Шостаковича — первые Фортепианный и Скрипичный концерты, Второй виолончельный. Две последние партитуры отразили показательные черты стиля позднего Шостаковича, где лирико-драматический строй музыки сохраняется как ведущий, а камерность накладывает свою проекцию (в частности, во Втором виолончельном концерте из состава оркестра исключена группа медных, а в Первом скрипичном оркестр играет без труб и тромбонов)^{xi}.

В поздний период можно констатировать еще более тесное переплетение в творчестве Шостаковича вокального и инструментального начал, шире — театра и симфонии: музыка и слово (реально звучащее или подразумеваемое) становятся равными компонентами. Подобная тенденция была итогом не только закономерным, но и закрепляла знаки новых принципов программности: в инструментализме нарастала роль символической программности, преломленной через «чужое слово», квазицитату, тончайшую аллюзию.

Во Втором виолончельном концерте вокальная аппликация усиливает элемент театральности: на одну из центральных «ролей» приглашен броский, не лишенный вульгарности мотивчик «Бублики, купите бублики». Именно ему предстоит пройти серию зримых метаморфоз, вплоть до обретения трагической ипостаси^{xii}.

Шостакович свидетельствовал: «...во второй части и в третьей имеется тема, очень похожая на одесскую песню “Купите бублики!”». Никак не сумею объяснить, чем это вызвано. Но очень похоже». Бытовой мотивчик трактован композитором в стиле его драматических концепций: он проходит путь от пошловатой агрессивности до трагедийной мощи.



В тематизме концерта присутствуют не только цитаты, но и аллюзии: в средней части финала возникает эпически суровая истинно русская мелодия — из серии «мусоргианских» тем Шостаковича^{xiii}.

Полярное образное соотношение двух ведущих сфер концерта можно выразить антитезой «я и мир». Об этом, в частности, свидетельствует образное противопоставление начала концерта и его финала. Пьеса открывается темой исповедального свойства:



Финал же являет собой представление со множеством участников — неизвестных и знакомых (в зеркальной репризе, как бы начинающей последний акт спектакля, возникают реминисценции тем начальных частей).

Как известно, во вторую половину 60-х годов и особенно в 70-е годы наступает новая волна обновленческих тенденций. Идея уни-

кальности каждого опуса приводит к тому, что в сферу особого внимания композиторов попадает сама концепция структуры инструментального сочинения. Вот характерное высказывание С.Губайдулиной: «Мне всегда хочется в новом сочинении провести какую-то другую тему с точки зрения концепции формы, выявить то, чего не было в предыдущем сочинении»⁷.

Симфонические искания 80–90-х годов снижают функцию эксперимента (не отменяя его, разумеется, вовсе).

Инструментальная музыка начала входить в фазу известной стабилизации. В современной ситуации множественных явлений трансформации самой жанровой природы именно инструментальная музыка (оркестровая и камерная), постоянно обновляясь, вместе с тем сохраняет инвариантные черты своих жанровых форм как совокупный комплекс определенной логической и эстетической системы.

При этом новой музыке порой не хватало свежести, непосредственности, естественности высказывания, «ушеугодия», как образно выражался Мясковский, — словом, таких сочинений, которые шли бы «от сердца к сердцу», и тем были бы способны притягивать внимание как исполнителей, так и слушателей.

Стало очевидным, что мастера стали уставать от «делания» оркестровых партитур, обязанных каждый раз поражать (прежде всего коллег по цеху) новизной во что бы то ни стало. Черты кризиса, известной усталости жанра подвигли творцов симфонической музыки на поиски решений, обеспечивающих реальный контакт с аудиторией. Опыт мировой музыкальной истории предлагал здесь *несколько проверенных вариантов семантизации инструментальных сочинений*:

- фольклор как источник тематизма и тип мышления;
- моделирование выразительных средств классики, на которые, как не без сарказма замечал Денисов, «публика охотно клюет (мелодия Малера, гармония Брукнера)»;
- контакты со средствами выразительности бытовых жанров, современной массовой культуры;

⁷ Губайдулина С. И это — счастье // Советская музыка. 1988. № 6. С. 23.

- программность во всем спектре ее разновидностей;
- привлечение образов смежных искусств;
- театральность (вплоть до инструментального театра).

Примеры обращения композиторов к фольклорным источникам остаются множественными. Нередки, в частности, цитатные привлечения фольклорных образцов. Уже период 60–70-х годов характеризовался не только броском в музыкально-технологическую современность, но и возрастанием интереса к глубинным пластам отечественного фольклора, к старине (известную стимулирующую роль сыграла активизация процесса расшифровки и исполнения памятников древнерусского певческого искусства). Денисов был прав, утверждая, что «все лучшее, что создано в новой музыке, остается в связи с национальной и интернациональной традицией. Возможна и интернациональная техника, но нет интернационального музыкального языка»⁸.

Взаимосвязь фольклора и композиторского творчества по-прежнему тяготеет не столько к обработке народного напева, введенного как цитата, сколько к воспроизведению свойств фольклорной интонации, самих интонационных процессов, идущих в фольклоре, прежде всего ритмических и тембровых. Показательно, что композиторы нередко начинают темы как авторские, а продолжают как элементы фольклорного текста. Или, наоборот, цитирование народной мелодии постепенно преобразуется в свободное ее варьирование в собственном стиле. Фольклор как тип мышления проступает, например, в творчестве Буцко и Гаврилина, Щедрина и Тищенко. В жанре концерта характерны искания, например, Эшпая (Гобойный концерт с цитатой марийского напева и его интонационным воздействием на текст сочинения) или Слонимского (Фортепианный концерт № 1 назван «Еврейская рапсодия»).

Интенсивно работает в современном инструментализме и такой отлаженный принцип семантизации, как «диалог с класси-

⁸ Денисов Э. Если ты настоящий артист, ты всегда независим // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 75.

кой», который, как и в предыдущем случае, реализуется на двух уровнях: цитирование общеизвестных образцов классического наследия, выступающих в сочинении как устойчиво позитивный образный элемент, и привлечение черт того или иного стиля (стилизация).

Сквозь призму музыкального искусства разных эпох острее высвечивается и одновременно философски осмысливается проблематика произведения. Такова, например, образная направленность вариационных циклов Денисова: виолончельного на тему канона Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*», альтового на тему хорала Баха «*Es ist genug*». Символически значимы и цитатные привлечения в его концертных партитурах («Утренний привет» Шуберта в Альтовом концерте).

Стилистические аллюзии — чаще всего сочинений Моцарта, Шуберта, Берга — стали постоянным принципом многих композиций Шнитке, восходящих к нравственно-этической тематике. Сквозную роль выполняют излюбленные интонационные формулы монограммы Баха, собственные и других композиторов.

С момента зарождения инструментальной музыки бытовые жанры, шире — *сфера массовой культуры*, играли, как известно, весьма существенную роль. В условиях разных стилей, разных драматургических концепций именно опора на бытовые жанры была одним из наиболее мощных каналов, обеспечивавших инструментальному творчеству предметную ассоциативность. В процессе семантизации инструментальной музыки бытовые жанры и вся сфера массовой культуры приобрели приоритетные качества.

С. Губайдулина утверждает, что не боится «написать возвышенное, изысканное сочинение и вдруг оказаться где-то “возле” поп-музыки. Но я чувствую, — продолжает она, — что включение стихии, стихийного переживания в наше академическое музицирование может быть очень плодотворным. Как бы хорошо мы ни сделали свое произведение, все равно без бурной стихии музицирование может оказаться мертвенным»⁹.

⁹ Губайдулина С. И это — счастье. Цит. изд. С. 27.

Очевидна широта диапазона привлекаемых истоков. Практически задействованными оказываются все жанры массовой музыки. Однако пути их претворения различны:

- *множественные контакты* с жанровой системой масскультуры, что резонирует тенденции полистилистичности и полижанровости современной фоносферы (Шнитке, Эшпай, Щедрин);
- *цитирование* (определенного жанра или стиля масскультуры), оказывающее прямое воздействие на характер симфонической фабулы в масштабе всего сочинения (Концерт для симфонического оркестра и электрогитар Слонимского, Гитарный концерт Денисова, Саксофонный концерт Эшпая);
- использование *отдельных качеств бытового жанра*, его опознавательных знаков и их свободное растворение в новой моножанровой стилевой среде (Концерт-романс, Концерт-элегия Леденёва);
- *соблюдение принципа локальности* при включении бытовой музыки (финалы первых двух фортепианных концертов Щедрина).

Разумеется, может иметь место использование перечисленных признаков в одновременности.

Видимо, в силу названной причины инструментальная музыка охотно шла на сопоставление джазового творчества со старинной культурой музицирования — через активное проникновение импровизационности с типичным для нее *perpetuum mobile* (во втором фортепианном концерте Щедрина стилизация барочной и джазовой музыки, в Концерте для оркестра Эшпая взят состав бигбенда Бенни Гудмена).

Названные приемы вкупе с целой серией иных признаков способствовали продолжению процессов *театрализации инструментального творчества* (в его симфоническом, концертном и камерном жанрах)^{xiv}. XX век дал примеры введения элементов вокала и в инструментальный концерт. В частности, в Концерте для ударных и оркестра «Посвящение Бетховену» А.Вустина (написан в форме вариаций на тему — стилизацию в духе Бетховена)

в последней вариации инструменталисты поют с закрытым ртом и некоторые при этом еще и играют. У того же композитора есть «Музыка для десяти» (1991), где, кроме солистов, десятый исполнитель — дирижер. Музыканты с ним разговаривают, а не только играют, порой читают как бы с листа. Он же включает звукозапись фрагмента «Посвящение Бетховену». Поют оркестранты и в концерте для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков» Щедрина.

И все-таки степень вербализации или семантизации в виде почти обязательного ритуала в тексте инструментальных концертов все же остается более ограниченной, чем в симфонии, поэме, увертюре, симфонической сюите. В последней, сделанной из музыки оперы, балета, кинофильма, спектакля, нередко возникает обращение к формам обобщенной программности. Рождается, например, серия работ, связанных с пасторальной темой («Времена года» Д.Смирнова, а также партитуры Р.Леденёва, В.Тарнопольского, А.Вустина, Т.Сергеевой, С.Беринского). В Концерте-симфонии для скрипки с оркестром Беринского (1984) выделяются «живописные» свойства оркестровки.

К близкому типу программности в какой-то степени может быть отнесена «Симфония элегий» для двух солирующих скрипок, струнного оркестра и ударных В.Артёмова (1977). Эта музыка также вдохновлена верой как основой земного существования. «Далекie сны детства» — так определил А.Чайковский сюжетный смысл двойного Концерта для скрипки, альта и струнного оркестра (1988).

Итак, синкретичность жанров инструментальной музыки конца XX века возникала как альтернатива ее большей устремленности к канону в середине столетия. Вновь композиторы не чураются традиционных параметров многочастной формы и особенно тяготеют к одночастности, которая допускала широкий спектр вариантов^{xv}.

В минувший век инструментальный концерт переживал периоды меньшей или большей востребованности. Начиная с 60–70-х годов возникает всеобщий интерес к жанру, его количественный рост. В эти десятилетия в связи с новациями музыкального языка.

идущими от второй волны авангарда, в отдельной части концертных сочинений наблюдается индивидуальный подход к его канонам. Тенденция к многозначности толкования жанра не исключала в каждом конкретном случае весьма четкую, логически обоснованную конструктивную идею. Сохранить же свои индивидуальные свойства жанру всегда помогают родовые качества, в их числе: концертное исполнение, игра, состязательность, виртуозность и импровизационность. В облике концерта каждая из фундаментальных черт оказывалась способной стать либо доминирующей, либо, напротив, совсем отсутствовать, или лишь обеспечивать контакты с другими жанрами. Самой стабильной чертой оставалась виртуозность.

В концерте названного периода наблюдалось, например, уменьшение концертности, понимаемой как яркость, коммуникативность (при усилении роли психологизма, медитативности). Меньше становилось игровых моментов и состязательности. Солист чаще включался в единый звуковой поток с оркестром. Ближе к концу века концерт, не отказавшись от своих завоеваний минувших десятилетий, все же больше тяготел к образной открытости, не чурался романтической выпуклости эмоций.

Имела место авторская индивидуализация в трактовке жанра: практически у каждого композитора, неоднократно обращавшегося к концерту вырабатывался свой концертный стиль (Эшпай, Щедрин, Шнитке, Тищенко, Денисов, Б. Чайковский, Вайнберг и другие).

Обилие и разнообразие концертов, созданных во вторую половину XX века, стимулировалось такими важнейшими факторами, как *множественность ярчайших исполнительских индивидуальностей и расширение состава солистов-концертантов*. Здесь усилия композиторов и исполнителей шли как бы в едином русле. Исполнители-виртуозы способствовали самому ходу творческих экспериментов.

Во вторую половину столетия создаются концерты не только для традиционных «лидеров» (фортепиано, скрипки, виолончели), но и для оркестровых инструментов (контрабаса, альты, кларнета, фагота, валторны, ударных, органа, саксофона), а также для народных инструментов (гитары, аккордеона, баяна).

Художественные феномены М.Ростроповича и Ю.Башмета, Г.Кремера и Ф.Липса, М.Пекарского и Н.Петрова, Л.Михайлова и других выдающихся отечественных музыкантов провоцировали рождение серии концертов: для альта (Э.Денисов, А.Шнитке, Р.Бунин, М.Ермолаев, Р.Леденёв. Б.Чайковский), виолончели (Баншиков — пять, Беринский, Буцко, Леман, Вайнберг, Б. Чайковский, Шнитке), скрипки (А.Шнитке, Э.Денисов, С.Беринский, А.Эшпай), кларнета (Э.Денисов, С.Беринский, Н.Раков).

Среди симфонических жанров именно концерт чаще других возникал как заказное сочинение или посвящение определенному артисту. В таком случае на смену традиционной триаде (*композитор — произведение — исполнитель*) выстраивалась цепочка иной зависимости: *исполнитель — композитор — произведение — исполнитель*. Последний здесь как бы участвует дважды — в рождении и озвучании сочинения. Артист импульсирует не только становление общей концепции, но и исполнительскую реализацию пьесы (в процессе создания произведения композитор неизменно учитывает специфику «исполнительской интонации» концертанта).

Постоянен интерес к синтетическим политембровым структурам, что предопределяет смешанный состав солистов концерта. Буцко, например, создает Концерт для органа, клавесина, челесты и фортепиано (1970), Слонимский пишет «Славянский концерт» для органа и струнного оркестра (1978), Каретников — Концерт для духовых (1965), Артёмов — «Концерт для тринадцати духовых и ударных» (1967)^{xvi}.

Вновь стал привлекателен двойной концерт. В числе примеров: для флейты и гобоя Денисова (1978), для скрипки, альта и струнного оркестра «Далекie сны детства» А.Чайковского (1988), Концерт для двух скрипок и струнного оркестра М.Ермолаева (1986), Концерт для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б.Тищенко.

Многие композиции для солистов с оркестром по-прежнему создаются в жанре симфонии-концерта, что иногда выносится и в название (Симфония-концерт для скрипки с оркестром С.Беринского). Очевиден интерес и к камерной ветви концерта («Ночные гимны» для фортепиано и камерного ансамбля, 1984, Концерт д.л.э

гобая и пятнадцати струнных, 1987, А.Раскатова, «Sinfonia da Camera» для флейты, гобоя, двух групп струнных и ударных, 1978, В.Шутя).

Новые возможности для привнесения черт инструментального театра композиторы находили (как и в симфониях) в сочетании в концерте академических традиций и принципов масскультуры. К последней, как известно, сам жанр был открыт изначально. Различные тому примеры дают концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов Слонимского, Второй фортепианный и Саксофонный концерты Эшпая, Concerto grosso для эстрадного и симфонического оркестров Губайдулиной, Concerto grosso № 1 Шнитке.

Концерту как жанру свойственна высокая степень спонтанности, реализуемая через импровизационное начало (фактор игры). Все это создавало широкие возможности для «игры стилями», «игры жанрами», в том числе и бытовой музыки, что расширяло арсенал игровых и внемузыкальных приемов жанра. Virtuозный инструментализм, свойственный современной не только сольной, но и оркестровой манере допускал контакты с роком, джаз-роком, фьюжн.

Вместе с тем концерт, как и другие симфонические жанры, оказался связанным со сферой духовного, церковного творчества, не являясь, однако, культовой музыкой. Ряд заглавий свидетельствует об этом наглядно: «Ave Maria» (Третий фортепианный концерт) Караманова, «In Memoria» (Скрипичный концерт) Артёмова, «Introitus» (Фортепианный концерт) и «Offertorium» (Скрипичный концерт) Губайдулиной (оба сочинения задуманы в виде вступления и одной из последующих частей органистической мессы). «Я очень люблю «Offertorium» (Скрипичный концерт). В нем есть поразительный прорыв — из сферы магического волхования в сферу религиозного воздействия, — говорил Шнитке. — Я не знаю его программы. Но то, что эта программа, несомненно, имеет отношение к Евангелию, — это факт, это читается. И, как во многих случаях, когда человек «прислоняется» к этой теме, он вырастает невероятно. Сама тема его поднимает»¹⁰.

¹⁰ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Цит. изд. С. 96.

Музыка Губайдулиной, философа и мистика, возвышенно трагедийна. Лежащая в основе многих ее концепций контрастность исходит, однако, не из выдвижения на первый план идеи разрушения, а из ощущения созидания как духовной доминанты. «Жизнь — смерть — бессмертие» могло бы стать motto, своего рода эпиграфом к серии сочинений Губайдулиной 80–90-х годов, что до некоторой степени сближает ее музыку с поздним периодом творчества Шостаковича. Для Губайдулиной весьма типично предисловие авторского слова в конкретике заглавия, нередко по смыслу зашифрованного или обобщенно-философского звучания.

В художественной концепции Губайдулиной создание сольного концерта становится как бы актом «одевания исполнителя в образ музыки». Партитуры для фагота, баяна, виолончели, фортепиано писались с ориентацией на исполнительский стиль таких ярких музыкантов, как фаготист В.Петров, пианисты В.Крайнев и А.Бахчиев, виолончелисты Н.Гутман и В.Тонха, баянист Ф.Липс, кларнетист Л.Михайлов. В солисте композитор видит одного из главных творцов мистериального действия. «В каждую эпоху приобретает особую актуальность какая-то музыкальная форма. В эпоху Гайдна это, безусловно, форма симфонии. Сейчас же мы чувствуем актуальность формы мессы. Форма концерта сложилась в прошлом, как жест героя-солиста, противопоставляющего себя массе. В нашем веке эта поза героя мне кажется неуместной. Скорее, мне хотелось бы видеть в солисте человека, который переступил порог храма»¹¹. Такой художник возник в лице Гидона Кремера, обратившегося к композитору с просьбой написать для него скрипичный концерт. Так родился «Offertorium» («Жертвоприношение»), который был создан в 1980 году^{xvii}.

Губайдулина так раскрывает концептуальный смысл трех контрастных разделов единой одночастной структуры «Offertorium»: «Тема в каждом последующем проведении сокращается, лишаясь первого и последнего звуков. Эти последовательные вычитания доводят ее в кульминационной зоне до одного централь-

¹¹ Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М., 1996. С. 101.

ного звука. И затем тема исчезает вовсе, как бы жертвует собой ради появления другой темы, более личностной, более экспрессивной. Эта вторая тема развивается в средней части "Offertorium". В третьей части, в свою очередь, происходит последовательная реконструкция первоначальной темы Фридриха II. И это последовательное восстановление приводит к ее ракоходному варианту, который поручен солирующей скрипке. Так жертвование превращается в преображение¹².

Процитированная Губайдулиной *королевская тема* мелодически выразительна:

The image shows a musical score for a violin solo. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a tempo marking of $\text{♩} = 54$. The first staff is labeled "I solo" and contains a melodic line with dynamic markings mf and f . The second system has a bass clef and is labeled "I solo con sord." (with mutes). It contains a bass line with dynamic markings mf and f . The score is written in a key with one sharp (F#).

В процессе варьирования (с постоянным усекновением крайних тонов) темброво осуществляется звуковая «коррозия» темы. Ее образный смысл — не в попытке интонационного отражения внешних событий или конкретного действия, а в фиксации активности человеческого духа, его способности проникать в мир фантазий, воспоминаний, рефлексии. Трелеобразные фигуры, повторы отдельных звуков и широких интервалов, «говорящие» паузы, резкие переключения в контрастные образные сферы приводят к трагической кульминации первого раздела, реакцией на которую становится каденция солиста, исполненная глубочайшей экспрессии. Уже в каденции возникают интонационные предвестники темы центрального раздела. В нем два контрастных эпизода — лирическая

¹² Там же.

медитация с яркой губайдулинской мелодией солирующей виолончели и марш «злых сил». Вторая каденция солиста открывает завершающий раздел концерта, где мелодия, «принесенная в жертву», снова будет собираться сначала из одного, потом из других утраченных звуков, словно из детских кубиков. К концу пьесы тема набирает объем и в коде прозвучит у солирующей скрипки в виде ракохода. Идею преображения символизирует не только воскрешая тема, но и благозвучие хорала, лейтжанра концерта, возникшего еще в первом разделе и мощно расширившего свои образные полномочия к концу сочинения.

Типологические черты своей концертной формы как неизменно программной¹³ и идущей от исполнительского стиля Губайдулина продолжила во Втором виолончельном концерте, написанном для Д.Герингаса (1994). Произведение озаглавлено «И празднество в разгаре» (название заимствовано из стихотворения чувашского поэта Геннадия Айги). Это празднество перед лицом Апокалипсиса: толпа, оставшаяся безымянной, бессознательно и слепо устремляется к вратам Страшного суда и гибнет, ничего не поняв.

В концерте две части и эпилог. Контрастные звукообразные пласты составляют расколотое единство этой пьесы, где интуитивное и рациональное слиты в особую губайдулинскую гармонию. Рельефные возникновения лейтмотива (арпеджио арфы и перезвоны колоколов) оттеняются рассредоточенной звуковой сферой. Партия солиста многопланова и эмоционально, и технически. Как наиболее значимые в ней выделены фигуры восклицания и мотивы плача.

Если у Губайдулиной центром художественного мироздания выступает размышление о Душе, то у Денисова путь к истине лежит через обретение Красоты. Мир музыки Э.Денисова утончен, идеален, выстроен по законам красоты (удивляя иных современников, композитор подчеркивал свойственный ему романтизм и близость, например, к Шопену). Эстетизм наложил отпечаток на мир образов, специфику стиля^{xviii}. Многолетнее культивирование камерных

¹³ В 70-е годы это «Ступени», концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического.

составов привело к тому, что в партитурах композитора, даже самых сложных, отмеченных сонорным полнозвучием, всегда все слышно до деталей.

В последний период творчества Денисов почувствовал необходимость «строить длительную форму без искусственного ее растягивания».

Жанр концерта, как и сам принцип концертности, важен для Денисова. Он — автор тринадцати концертов (в том числе для саксофона, гитары, гобоя, кларнета). Композитор создал партитуры двойных концертов (для двух альтов, для флейты и гобоя с оркестром) и тройного (для флейты, вибратона, клавесина и струнного оркестра), а также серию других сочинений, в числе которых «Вариации на тему Гайдна» для виолончели с оркестром, Камерная музыка для альты, клавесина и струнных, имеющих жанровые признаки концерта.

Как и у большинства современных авторов, жанр концерта трактован Денисовым достаточно индивидуально: это касается и конструкции формы, и соотношения солиста с оркестром.

В концертах для струнных инструментов, прежде всего в Скрипичном и Альтовом, на первый план выдвигается кантиленное начало (в Скрипичном, например, реализовалась давняя идея композитора написать «большое и непрерывное адажио»). Сближает стиль этих сочинений и введение цитатного материала как ведущей лирической мысли произведения. В обоих случаях происходит выход к музыке Шуберта, столь любимой Денисовым. Причем и драматургически это сделано сходно: в конце сочинения тема возникает как недостижимый идеал красоты, затем деформируется, но возвращается в своем исходном виде.

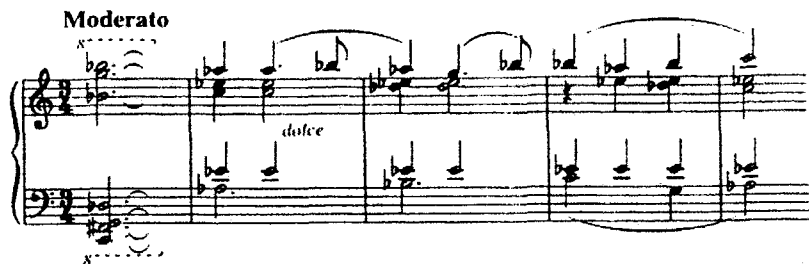
Денисов, как известно, был ярким противником самого явления полистилистики, расширившей информационно-понятийные возможности музыки. Вот характерное высказывание 1984 года: «Так называемые полистилистические тенденции были мне всегда чужды. Для меня это то же самое, что и эклектика. И как раньше эклектика была для меня всегда большим минусом в произведении искусства, так и сейчас она остается. Но в ряде моих сочинений есть

цитирование того или иного чужого материала»¹⁴. В их числе, например, Струнное трио, «ДССН», «Силуэты», Скрипичный и Альтовый концерты.

Посвященный Ю. Башмету Альтовый концерт написан в 1986 году. Произведение представляет собой четырехчастную композицию. Двум лирико-медитативным частям контрастирует вихревое Скерцо, предваряющее финал в форме вариаций. Принцип контрастности в концерте укрупнен: жанровые антитезы возникают на расстоянии (образное сходство начальных частей и их оппозиционность Скерцо).

Широко применяется метод контрастной тембровой «раскраски» эпизодов (вторая часть — одни струнные — инструментована по принципу «оркестр в оркестре»). Ударные введены в третью часть как новая тембровая краска (маримба, том-том). Сугубо мелодизированным первым двум частям противостоит внетематическое Скерцо, написанное в пуантилистической манере.

Направленность формы концерта такова, что на роль главной в цикле выдвигается четвертая часть — финал. Он представляет собой вариации на тему Экспромта оп. 142 Шуберта:



Вариационные преобразования этой выразительнейшей темы, подлинного символа гармонии и красоты, имеют, однако, не традиционно жанровую направленность, а подчинены особой драматургической идее: в экспозиции и репризе финала тема проводится полностью в фактуре оригинала. В центральном же разделе она

¹⁴ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986. С. 132.

настолько деформирована, что практически оказывается растворенной в мелодизированной сонорной ткани. Заключительное проведение шубертовской темы излучает особый свет.

Свободное привлечение разностилевого материала характеризует концертное творчество Шнитке, которого причисляют к последователям Шостаковича. Жанр сольного концерта Шнитке трактуется индивидуально. Для него концерт — не диалог, а, скорее, внутренний монолог, передающий раздвоение человеческого сознания. Отсюда возникает медитативно-конфликтный (Третий и Четвертый скрипичные концерты) или медитативно-экстатический (Виолончелный концерт) тип драматургии. Важную роль создают эффекты театрализации. Так, в Четвертом скрипичном концерте импровизация солиста во второй части достигает кульминации и даже переходит в визуальный ряд — немые жесты.

Показательнейшее явление — обильное привлечение монограмм: в Четвертом скрипичном концерте почти весь материал выведен из монограмм — Шнитке, Кремера, Денисова, Губайдулиной, Пярта. Не отрицая связи с Шостаковичем, Шнитке, однако, вносит в эту привычную параллель существенные коррективы: «Я не являюсь *сознательным* последователем (как, например, Борис Тищенко). Возьмем феномен формы Шостаковича — первое, что приходит в голову. Долгие развития, длинные кульминации — все это присутствует у меня не потому, что я *подражаю* Шостаковичу, но потому, что я вырос в среде, в атмосфере, связанной с его музыкой. И даже не вдаваясь в окончательную ценность среды — у меня не было выбора, когда я складывался. И через Шостаковича я пришел к Малеру. В свое время сильнейшее впечатление на меня произвел Первый скрипичный концерт и Десятая симфония. Все мои скрипичные концерты, включая Четвертый, написаны под воздействием концерта Шостаковича^{15 xix}.

¹⁵ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Цит. изд. С. 81.

Признаний влияния стиля Шостаковича среди современных ему композиторов множество, но только Шнитке говорил: «Я — ученик Шостаковича, хотя не провел с ним ни часа урока, считаю себя учеником, плотью от плоти». Там же.

«Чужое» как «свое» разрабатывается в концерте и на уровне взаимодействий *композитор и фольклор*. Щедрин, Слонимский, Эшпай, Буцко, Гаврилин и другие, совершившие многократные фольклорные экспедиции еще в студенческие годы, ощутили необходимость современного развития принципов народного искусства. Завоевания Бартока и Стравинского (приезд последнего в Россию в 1962 году стимулировал этот процесс) открыли XX веку технику тончайшей работы с фольклорным мотивом. Современный уровень контактов с народным искусством дал отечественным композиторам возможность идти новыми путями в творчестве, что приносило поразительные результаты в самых разных жанрах — от оперы до инструментального концерта.

Примеры блистательного вживления фольклорной интонации (марийской, русской) в тематизм сочинений инструментальных жанров (концерт для оркестра, симфония, инструментальный концерт, балет) находим в творчестве А.Эшпая.

Показательно, что марийский фольклор используется Эшпаем отнюдь не в системе чисто технологического претворения. Исследователи, в частности, обращают внимание, что композитор нередко начинает темы как авторские, а продолжает как элементы фольклорного текста, или наоборот. Например, в Гобойном концерте (1982) цитирование народной мелодии постепенно плавно перетекает в свободное варьирование, напоминающее вокальную импровизацию:



Этот же материал в коде концерта (произведение одночасно и выдержано в классически ясных пропорциях) становится истоком для фигурационного прелюдирования на кантиленной основе.

Подобное тончайшее «вживание» фольклорных ячеек в собственный тематизм хорошо корреспондирует с другой важной тенденцией художественного мышления Эшпая. Речь идет о взаимодействии разностилевых элементов (прежде всего на уровне тематизма), особенности которых композитор не стремится противопоставить друг другу. Контрасты привлекаемых стиливых моделей как бы нарочито сглажены и органично вписаны в структуру авторского текста (здесь можно говорить о так называемой «моностилистике особого типа»)^{xx}.

По-прежнему базовой идеей русской музыки, в том числе и инструментального концерта, оказалась опора на национальные корни. Вкупе с открытостью новациям подобный фундамент оказался как бы завещанным отечественной культуре со времен Глинки.

Как важнейшая часть симфонических исканий концертное творчество композиторов России второй половины XX века подтвердило несколько позиций, принципиальных для отечественной культуры, — прежде всего сохранение в русской музыке лидирующей роли всей сферы инструментальных жанров (оркестровых и сольных). При этом имели место гибкость и неисчерпаемость взаимосвязи таких тенденций, как опора на традицию и тяготение к эксперименту, которые определенное время функционировали в отечественной культуре все же на разных полюсах.

Вторая половина века совпала с этапом сильных позиций инструментализма. Одним из подтверждений сказанного может служить внушительный масштаб реализуемых возможностей инструментального концерта — от сохранения его канонических основ до лишь избирательно привлекаемых отдельных звеньев инварианта.

12 *Andante* $\text{♩} = 60$ II

Flauto Solo
Violoncello Solo
Pianta Solo

Flauto Solo
Violoncello Solo
Pianta Solo

13

Pianta Solo
Pianta Solo
Pianta Solo

14

5) 1.
3) 2.
3) 3.

5) В партии Виолончелей вписываются все 3 сольных голоса.
в партии альтов, I, II скрипок — все 4 сольных голоса.

Очерк VI.

Фортепианный концерт

В контексте второй волны авангарда

Никакая новая техника не меняет существа музыки: по-прежнему решают дело не средства, а идеи. Музыкальное искусство гораздо более стойко перед лицом новых веяний, чем это могут себе представить его няни.

А.Шнитке¹

Если начало века было отмечено такими недостижимыми вершинами, как концерты Рахманинова, 20–30-е годы — партитурами Прокофьева, Стравинского, Шостаковича, то к 40-м годам вектор композиторского внимания сменил направление, и жанр отошел на второй план. «Массовый вал» концертной продукции последовал в 50-е годы, но он давал на выходе скорее явления усредненные, чем индивидуализированные. Количество концертов продолжало расти и в 60–70-х годах. Теперь часть их включилась в общий процесс экспериментов с музыкальным языком, композицией, что было обусловлено воздействием второй волны авангарда. Несмотря на разнообразие решений, сохранить свой жанровый инвариант фортепианному концерту неизменно способствовали его фундаментальные признаки — концертное исполнение, виртуозность и импровизационность. Именно эти качества при свободе исполнительских составов помогали произведениям выделиться в самостоятельную ветвь, а то и просто установить границу между концертом и, допустим, симфонией с разными солистами. Благодаря доминированию инвариантно-устойчивых признаков концертного стиля ста-

¹ Шнитке А. Эдисон Денисов // Шнитке А. Статьи о музыке. Цит. изд. С. 122–123.

новится возможным множество интерпретаций и индивидуальных решений не только в сфере самой концепции, но и в выборе выразительных средств. Еще Прокофьев справедливо констатировал, что для саморазвития концертного жанра перманентно необходимы «новые концепции того, как обращаться с этой формой», а также чтобы «пришли в голову кое-какие приемы»².

В фортепианном концерте 60–70-х годов, например, у Шедрина, Шнитке, Губайдулиной, Денисова, явственно преобладает нравственно-этическая проблематика, философски-интеллектуализированная концепционность. В силу этого жанр концерта оперирует новым набором образных модусов, обусловленных ведущей ролью медитативности и монологического начала. Теперь на первый план выдвигаются драматически-экспрессивные образы-состояния, их трагическая наполненность. А на другом полюсе широко представлена сфера гротеска, в котором также нередко наличествует драматический подтекст. Как фоновое начало получают развитие урбанистические картины или космические видения, реже образы природы или сказочно-экзотические эпизоды (в последних иногда применялись внемузыкальные и шумовые эффекты).

Для воплощения подобной образности широкие возможности как раз и предоставляли современные техники композиторского письма XX столетия. В фоносфере концертов многое определялось серийностью, свободной атональностью, неомодалностью, расширенной тональностью, алеаторикой, пуантилизмом, сонористикой. Среди них оркестровая сонористика нередко выдвигалась на доминирующие позиции и даже выступала в качестве стилеобразующего фактора в установлении художественной концепции. Именно сонористика вобрала в свою орбиту все виды техники XX столетия. Сложившийся в русле сонористики широчайший арсенал средств и приемов письма открывал перед композиторами новые возможности художественной выразительности. Многообразно используются такие виды сонорной техники, как стереофония, имитация, микрохроматика, микрополифония, движущийся сонор, сверх-

² Прокофьев С. Автобиография. Цит. изд. С. 70–71.

многоголосие, полифония пластов. Перечисленные приемы, и не только они, видоизменяли по сравнению с первой половиной века сам характер современной оркестровой партитуры.

Оркестровая сонористика, оперирующая темброво окрашенными звуковыми массами, естественно, активно воздействовала на сам характер сольного инструментального концерта. Природа и практика игры на струнных и других оркестровых инструментах показала, что реализовать сонорные образы и эффекты на них возможно гораздо шире, чем на рояле. В фоносфере фортепианного концерта 60–70-х годов сонорные поиски главным образом были сведены к специальной настройке фортепиано, к освоению нового отношения к звуку как к комплексу, обладающему рядом совокупных свойств, кластерными эффектами.

Если сравнивать уровень «радикальности» партитуры фортепианного концерта в контексте изменений не только принципов звукоизвлечения, но и способов фиксации самого текста, следует признать, что в отечественном творчестве 60–70-х годов все же меньше преобразований, чем в отдельных партитурах зарубежных композиторов. Например, беспрецедентный по манере письма текст Фортепианного концерта Дж.Кейджа, созданного в 1958 году, подчинен идее создания и графического запечатления особых звуковых свойств рояля¹.

Общеизвестно, что сама звукотембровая палитра рояля — явление, развивающееся во времени. Уже, например, для Листа колористический элемент становится первостатейным. Красочно-звуковая атмосфера его музыки позднего периода устремлена, словно предтеча импрессионизма, в неопределенность и расплывчатость. У Скрябина звук становится тембровой идеей, самостоятельным образом. Можно сослаться и на заключения Римского-Корсакова: «Словесные определения качества тембров крайне затруднительны и не точны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой»³. Многочисленные тер-

³ Римский-Корсаков Н. Литературные произведения и переписка. — М., 1959. С. 16.

мины-комментарии в тексте классических сочинений, в основном итальянские и французские, есть ни что иное, как звукоsonорная режиссура.

Во вторую половину XX века тематическая и тембровая полиинструментальность, всегда в той или иной степени свойственная сольной партии фортепианного концерта, усиливается прежде всего за счет оркестральных возможностей рояля. Наблюдается сближение звучания фортепиано с отдельными тембрами инструментов симфонического оркестра.

В связи с тем, что многие партитуры для фортепиано с оркестром скорее расширяли трактовку жанра концерта, нежели порождали новые, в 60–70-е годы развитие протекало по линии раздвижения фоносферы, а не смены исторически сложившихся структурных канонов. Новации музыкального языка и прочие преобразования не привели к рождению типологически новых видов концерта. Индивидуализация и новации разворачивались прежде всего в сферах драматизации структуры содержания и обретения новых тембровых красок (последние нередко реализовались через особые исполнительские приемы или принципы звукоизвлечения на фортепиано). Видоизменялись в фортепианном концерте интонационные свойства материала, тип процессуальности, степень стабильности музыкального текста. Заметно обновился и характер тематизма, диспозиция формы. В частности, новая сущность форм и эволюция гармонического мышления были в известной степени предопределены обращением к модальности. На смену классическому тематизму, развернутому, мелодически ярко очерченному или фольклорно и жанрово конкретизированному, приходят темы-зерна, интонационные формулы, порой отличающиеся отсутствием певучести и явных жанровых признаков. Э.Денисов в статье о современном мелодизме называл подобный тип «*конструктивной мелодикой*, лишенной интонационного обаяния и пластичности. Они удобны лишь для развертывания материала»⁴.

⁴ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Цит. изд. С. 140.

В музыкальном тексте концертов темы-зерна оказались способными усиливать черты моноинтонационности: порой от краткой, но емкой интонации наблюдалось особо яркое излучение тематической энергии. Именно в сфере кратких интоном складывала музыка XX столетия свои риторические формулы. В их числе — BACH, DSCH и другие авторские монограммы.

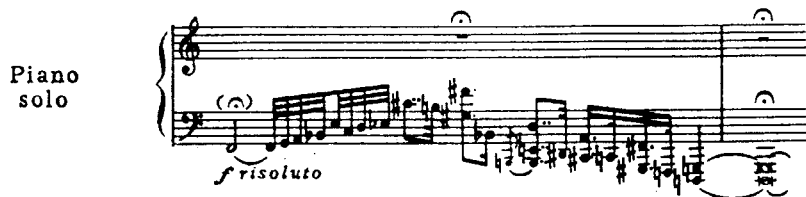
В произведениях с монотематической идеей краткая ячейка становилась неисчерпаемым источником вариантного обновления. Она наравне с хроматическим двенадцатизвучным построением, сонористическим многоголосием или даже с отдельно взятым интервалом выступала как альтернатива традиционной тематической индивидуализированности классического концерта. В таком тексте экспонирование материала солирующим инструментом в значительной степени уступало развивающей функции. Усилить же развивающее начало в партии солиста как раз и позволяло выделение краткой, образно выпуклой ячейки (что чаще особо заметно в одночастных концертных композициях).

Новые возможности к развитию многочастной формы открывают партитуры, где тема-серия в виде двенадцатизвучного построения становится главным импульсом движения инструментальных концертов. В качестве примера можно сослаться на такие стилистически полярные сочинения, как вторые фортепианные концерты Щедрина и Хренникова. В произведении последнего двенадцатизвучная тема построена прежде всего с учетом мелодического фактора (секвентные шаги). Обычно такие заставки излагаются одногласно — как тема фуги:



Сложно организованную звуковую идею (a-moll с пониженными II, IV, V и VIII ступенями) Хренников трактует как «диссонирующую устойчивость» (М.Тараканов), где выразительная мелодия не стала суммой интервалов, пригодных лишь для свободного перетасовывания.

Опирается на тонально-рассредоточенную 12-ступенную основу и тема-вождь Второго концерта Щедрина. Она изложена в виде мелодической волны, где сцеплены два диатонических построения, отстоящие друг от друга на тритон. Причем если первое построение серии свободно рассыпано в рамках звуков гаммы F-dur, то второе, в пунктирном ритме, в качестве опорных интервалов представляет малую септиму, малую сексту и кварту:



Нестабильность звуковысотного профиля темы подчеркивают ее инверсии.

Свое влияние на современные концертные формы оказали алеаторика и минимализм, связанные с идеями импровизационности (Второй и Третий концерты Щедрина). Наиболее характерно применение ограниченной алеаторики, которая вступает во взаимодействие с другими техниками. В итоге может возникнуть впечатляющее единство мобильности и строгой регламентированности, стабильности и раскованности. В последнем явлении велика роль ритмической нестабильности, что нередко проявляется в свободе сочетаний партии солиста и оркестра. Так, в Импровизациях — второй части Второго концерта Щедрина — пассаж пианиста, заключенный в алеаторический квадрат, мыслится композитором в нарочитом «разнобое» с пульсацией в оркестре ритма и метра: например, фанфару солирующей трубы Щедрин просит «повторить несколько раз с любым интервалом во времени». В указанной части концерта нерегламентированность становится в ряд самых сильных импровизационных факторов⁵. Как видим, далеко не все в са-

⁵ Указание «любое», т.е. на волю исполнителей, буквально пронизывает композиторский комментарий: «Одноголосная импровизация: играть любые ноты любого регистра клавиатуры, обязателен только ритм», или «двухголосная импровизация: играть любые большие секунды в любом регистре клавиатуры».

мом нотном тексте теперь подлежит строгой фиксации. И вместе с тем данный текст не есть звуковая анархия. Исследователь подчеркивает: «Принцип вариантности-перемены здесь доходит до своего крайнего выражения. И все же говорить о полном исполнительском произволе было бы преждевременно. Во-первых, четко фиксирована ведущая линия ткани, где провозглашается яркая тема. Что же касается фортепиано, то оно выступает здесь в роли своего рода ударного инструмента, подчеркивающего пульсацию ритма. Именно свобода, предоставленная пианисту в выборе последования тонов, подчеркивает уподобление фортепиано ударному инструменту с неопределенной высотой»⁶.

В нижеследующем примере из текста концерта Щедрина видно, как солист нередко выполняет лишь роль ведущего тембра общей сонорной звучности, где рельефно выделяются и другие тембры-голоса оркестра:

The image shows a musical score for Piano solo and Archi (strings). The piano part is written in treble and bass clefs. A section is marked "secco" with a chord diagram showing a complex chord structure. The string parts are written in four staves, each with a double bass clef. The string parts are marked with "div." and "f marc.".

43 J. 98-92 (Tempo I)
pizz. с ударом струны о гриф

secco

div. unis. pizz. ord. f marc. div.

arco col legno pizz. с ударом струны о гриф unis. pizz. ord. f marc. div.

arco col legno pizz. с ударом струны о гриф unis. pizz. ord. f marc. div.

arco col legno pizz. с ударом струны о гриф unis. pizz. ord. f marc. div.

arco col legno pizz. с ударом струны о гриф unis. pizz. ord. f marc. div.

К типу изложения — с царящим духом произвольности — композитор предпосылает знакомый комментарий: «Повторять несколь-

⁶ Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980. С. 204.

ко раз с любым интервалом во времени и в любом ритме. У духовых (они отсутствуют в нашем примере — Е.Д.) не менять дыхания: каждый исполнитель выдерживает ноту сколько возможно — одновременность снятия не обязательна».

В Третьем фортепианном концерте Щедрин делает следующее примечание для дирижера: «Вступления оркестра произвольны по совпадению с партией солирующего фортепиано. Вступления оркестра должны быть расположены асимметрично. Данная в партитуре нотация соотношения партии оркестра и солирующего фортепиано относительна».

Принципы «любое» и «относительное» также имеют место в тексте фортепианной партии концерта Денисова. Например, в сочетании игры в ритме и без ритма (косая черта), в общей направленности движения кластеров.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 85, features a grand staff with treble and bass clefs. The piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic, followed by a section marked *fff* and then *p*. A section for trumpet (*Trbn.*) is indicated with *sf* and *dim.* markings. The second system, starting at measure 91, continues the piano part with a *p* dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings, illustrating the complex textures and cluster techniques mentioned in the text.

Сам же набор фортепианных кластеров (как ранее нетрадиционных пианистических приемов) предлагает среди вариантов: диатони-

ческие, хроматические, смешанные, а также широкодиапазонные, узкодиапазонные и другие. Сочетание нетрадиционных приемов звукоизвлечения на рояле, с ударно-шумовыми эффектами игры на его струнах, включая *glissando*, свидетельствует о введении новых типов фортепианной фактуры. Для подтверждения этого сошлемся на первую страницу партитуры Денисова, озаглавленную композитором как «Условные обозначения»^{ii iii}. И все же, акцентируем существенное еще раз: в радикальности звуковых новаций рояль явно уступает возможностям более широкой препарации звука струнных.

Наряду с усилившейся импровизационностью, концертность, напротив, как другое имманентное свойство жанра, не всегда с одинаковой интенсивностью присутствовала в произведениях 60–70-х годов. Наблюдался даже ее некоторый спад, спровоцированный тем, что партия солиста сливалась с оркестром в единой звуковой массе, что порой лишало фортепианный концерт не только мелодической яркости, но и звукового азарта.

В тексте концертов, где, напротив, импровизационное начало было усилено с помощью непосредственного, «освобожденного», т.е. как бы стихийного музицирования, большое значение для его передачи имели игровые приемы, применяемые не только в фактуре и оркестровке, но и в драматургии (введение иностилевого материала, игра с жанрами, в том числе и бытовой музыки). При этом иллюзия свободной импровизации через соперничество тембровых линий создавалась по предварительно тщательно выверенному проекту. Главное, на что нацеливались в алеаторических эпизодах усилия композиторов — создать ощущения спонтанности безостановочного движения.

Фактор импровизационности в концертах изучаемого периода очевидно увеличивался и через усиление роли каденций, их множественность. В партитурах они возникали перманентно, а потому вписывались практически в любое звено одночастной или циклической формы. Этот процесс обнаруживал известные параллели с музыкальной практикой эпохи барокко, где, как известно, исполнение приравнивалось к искусству композиции, становясь «вторым», а точнее, следующим, этапом рождения сочинения.

Выдвижение на первый план темброво-сонорного и фактурно-колористического начал являлось не только локальным знаком концерта 60–70-х годов, но частным проявлением одной из ведущих тенденций инструментальной музыки XX столетия, камерной и симфонической.

В партитурах концертов Щедрина и Шнитке, Денисова и Губайдулиной, Слонимского и Тищенко наблюдаются две разнонаправленные тенденции в трактовке оркестра как партнера солиста. С одной стороны, имеет место стремление к расширению функции оркестровой звучности за счет движущихся соноров, чаще в виде кластеров, или некоей звуковой магмы. С другой — наблюдается интерес к сужению звучания оркестра, выведение его в сферу камерных параметров путем выделения «оркестра в оркестре». Речь идет об эмансипации ансамблей либо однотембровых (струнные, деревянные, ударные инструменты), либо разнотембровых. К подчеркиванию именно характерной тембровости примыкает и принцип «тембровой имитации» (Е. Ручьевская). Выделение из оркестрового текста отдельных инструментов на роль солирующих оказывается мощным стимулом как для выдвижения новых конструктивных идей, так и для внесения организующего фактора в сонорные элементы композиции.

В оркестровых произведениях, впитавших в себя новации современных композиторских техник, появляются особые виды тематизма — не только уже упоминавшиеся выпуклые интонационные формулы, но и рельефные тембральные блоки. Последние нередко индивидуализируются путем расширения спектра их исполнительских приемов, а также через колорит, ритм, динамику, фактуру (в последней может иметь место тематизация всех составляющих музыкальной речи). В связи с тем, что главное внимание в концерте устремлено на его музыкально-логическую сторону и на проблему целостности всего текста — вводятся лейтинтонации, лейтмотивы, арки, — обнаруживается и еще одна характерная тенденция: одухотворенной стихии инструментализма противопоставляются несколько механически звучащие общие формы движения. У романтиков они были мелодизированны, в период второй волны авангарда они звучат жестко и сухо.

Самостоятельной областью поисков композиторов, а порой и формообразующим фактором стали в изучаемый период не только сонорные опыты в сфере оркестровой ткани, но и поиск специфичности в звучности фортепиано. Пожалуй, в связи с трактовкой сольной партии наглядно «слышно», как концерт включился в общий процесс экспериментов с музыкальной выразительностью. *Нередко произведение создается как воплощение определенной конструктивной идеи в индивидуальной системе средств выразительности, рассчитанной исключительно на данный опус.*

Следует иметь в виду, что ко времени второй волны авангарда уже сложились устойчивые приемы и соответствующие им знаки сонористического письма, среди которых свое место заняли нетрадиционные принципы игры на фортепиано. Среди них, например, предлагалось: щипать струны, ударять по струне, исполнять тремоло двумя пальцами по струнам или *glissando* по одной басовой струне от демпфера к колку. Разнообразные выразительные эффекты достигались при помощи сочетания прижатых струн и клавиш или различных типов кластеров: произвольного (не обозначен нотами), кластера, где клавиши постепенно отпускаются и создается эффект фонического звучания (изображен треугольником). Возникли приемы арпеджированного тремоло в пределах кластера, осуществлялись восходящие и нисходящие кластерные каскады (записаны квадратиками).

Из подобного набора композитор отбирал серию наиболее интересных для него приемов и расшифровывал исполнителю, как это следует играть. Например, уже к пятому такту начальной каденции фортепиано, которой Слонимский открывает «Еврейскую рапсодию», имеются руководства к действиям пианиста, который должен приблизить артикуляцию клавишного инструмента к артикуляции струнных.

С другой стороны, использовалось так называемое подготовленное фортепиано, между струнами которого, за демпферами, размещались различные предметы (бумага, ножи, монеты); последние, например, применены в партии рояля в *Concerto grosso № 1 Шнитке*. Приближение к сонорной технике имеет место в Первом фор-

тепианном концерте Шнитке (вибрафонная тема I части, главная тема II части)⁷.

Moderato

Piano solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

1

2

P-no solo

P-no solo

P-no solo

P-no solo

⁷ Проблемы сонористики в фортепианной музыке XX века рассмотрены в труде Т.Самсоновой (СПб., 2000).

В тексте фортепианных концертов можно встретить не только привычный агогический комментарий, но и *знаки особой звуко-режиссуры композитора*, адресованные как солисту или дирижеру, так и исполнителям «периферийных» сольных партий и эпизодов. Щедрин, например, ставя цель усилить с помощью джазовых аппликаций импровизационное начало во Втором концерте, сообщает, что «партию Jazz Batteria желательно поручить джазовому музыканту, а соло должен исполнять контрабасист, стоящий крайним слева от дирижера (следует максимально приблизить его к ударнику). Желательно, чтобы этот музыкант имел опыт игры в джазе».

Показательные примеры обретения знаков индивидуальности в звучании солирующего инструмента дают партитуры концертов Б.Тищенко, созданные для разных составов, в том числе и для фортепиано с оркестром. Композитор-пианист, обладающий нетрадиционным фортепианным слухом, как бы нацеленным на современность (прокофьевская ударность, рахманиновская колокольность вкупе с шёнберговской фортепианной обертоновостью), не чурается авангардных приемов звукоизвлечения: локтевые кластеры, двойная акцентуация, изобилие нестандартной фортепианной агогики. Исследователь справедливо подчеркивает, что «необходимые Тищенко контрасты звукоизвлечения помогают ему создать как бы «театр на фортепиано» или «драму на клавиатуре»»^{8iv}.

Заметим, композиторы последней трети XX столетия не склонны ограничивать себя только «театром на фортепиано», но и порой предлагают исполнителям образцы «около фортепианного театра», где сам музыкальный текст уже может быть вполне свободен от художественной выразительности, а новые фортепианные фактуры не обнаруживают генетических корней^v.

Рояль у Тищенко (в сонатах, фортепианных концертах и в концертах с солирующим фортепиано) демонстрирует, что во второй половине XX столетия обновление приемов игры и фактур напрямую связано с возрастанием в звукоизвлечении фактора сложной

⁸ Холопова В. Рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР, Вып. 1. — М., 1993. С. 70.

или элементарной ударности. В концерте для флейты и фортепиано есть примеры кластерной «игры ладонями в указанных пределах по возможности всех нот хроматической гаммы» (диалог флейты и фортепиано в третьей части, литера «А» нижеследующего примера) и одновременно предельный звуковой аскетизм — на протяжении многих тактов пианист повторяет в репетитивной технике лишь одну ноту (начало финала пятой части концерта, литера «В»).

A Allegro $\text{♩} = 130$

Fl

Piano

ff

a2 arco

B Allegretto $\text{♩} = 100$

Piano

P-no

V-le

Fl.

V-ni II

P-no

pp

con sord.

pp

con sord.

pp





56

57

Качественно сложнее, чем в первую половину века, становятся ритмические структуры (думается, в медленной музыке эта тенденция обусловлена все возрастающей ролью медитативности). Смешанные такты, полиметрия, изошренные смены метра дополняются введением кратких единиц вроде $15/32$, $5/28$ и проч. Сошлемся в качестве примера на флейтовую каденцию, открывающую двойной Концерт ор. 54 Тищенко для флейты, фортепиано и струнного оркестра:

The musical score consists of five staves. The first staff is marked 'Lento rubato' with a tempo of quarter note = 44. The second staff has a dynamic marking 'p'. The third staff has a dynamic marking 'piu f'. The fourth staff has markings 'rubato', 'accl.', and 'molto rit.'. The fifth staff has markings 'a tempo' and 'dim.'. The score includes various time signatures and complex rhythmic patterns.

Кроме рубатности, фиксированной в нотах, композитор предлагает исполнителю и особые графические знаки ритмической раскованности:

- 

 — с некоторым ускорением;


 — неравномерные длительности.

Звуковысотные серии, ритмические прогрессии и другие формы организации звуковой материи способствовали в фортепианном творчестве 60–70-х годов (и в концерте, в частности) укоренению интонационного аскетизма, графичности мелодики и фактуры. При этом доминирование общих форм звучания и некая отчужденность лирики, ее космизм особенно сложно усваивались как ведущие принципы именно драматического концерта, жанрового лиде-

ра этого периода. Теперь, в новом историко-культурном контексте, инструментальный концерт становится все менее открытым позитивной образности и тяготеет к известному переключению от личностных эмоций к надличностной образной сфере.

П. Чайковский был прав, утверждая, что из «мысли-чувства-сохранения вырастает форма», которая не смотрится изолированно, а является «звуковым воплощением содержания в интонационно-ритмической оболочке»⁹. В первую половину столетия имела место ориентация на устоявшиеся в концерте типы форм (барочные, классические, романтические) с модернизацией организующих их элементов — тематизма, мелодики, гармонии, ритмики, фактуры. Начиная с 60-х годов в трактовке формы акцентируется ее процессуальный модус, а у композиторов возникает необходимость «работать по индивидуальному проекту». Данное заключение Ю.Холопова должно быть дополнено его же обобщением: «...никакие классические формы не имеют отношения к интонационной сущности новых форм. Они не противоречат друг другу, а, следовательно, могут и свободно соединяться вместе»¹⁰. Полиморфизм прочно укореняется в разных структурах. Поиск гибких и органичных способов построения масштабной композиции дали убедительные примеры в концертах Берга, Щедрина, Шнитке, Губайдулиной, где классико-романтический вариант отступает перед весьма свободной трактовкой сонатных принципов.

Наконец, гораздо меньше, чем в предшествующие периоды, ощущается воздействие на стиль фортепианного концерта национальной традиции, в значительной степени опирающейся на опыт народной культуры, классического искусства, тесно связанных с поисками позитивного смысла бытия. Как известно, именно русский классический концерт породил в XX веке множество национальных ответвлений, например, в Закавказье (Хачатурян, Бабаджанян, Тақтакишвили), в Прибалтике (Дварионас). Возможно, снижение на-

⁹ Цит. по: *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1975. С. 44.

¹⁰ *Холопов Ю.* Современное искусство музыкальной композиции / Под ред. Н.Гуляницкой. — М., 1985. С. 68.

ционального модуса в художественных текстах концертов и предопределило известную отчужденность современных пианистов.

Уже с середины 60-х годов в фортепианных концертах складывается тип драматургии, где фабульность реализуется не через столкновение и борьбу контрастных образов. В осуществлении идеи антитетичности ведущим становится контраст уплотненного и разреженного изложения (как было в концертах Корелли, Вивальди, Баха и будет, например, в симфониях Канчели и Тертеряна). Отсюда же берет свой исток характерное для симфонизма XX века сглаживание контрастов *tutti* и *solo*. Открытой действенности теперь оказалась сфера медитации, фиксирующая не жизнь эмоций, а работу психики: в звуковом материале, характеризующем внутреннюю жизнь индивида, нередко воспоминания, ассоциации, наплывы.

Драматургическим стержнем отдельных концертов становится противопоставление «человеческое — божественное» через символическое истолкование религиозных мотивов (привлекаются, в частности, культовые знаки, а также хорал, псалмодия). Ассоциативность мышления провоцируют программные заголовки, нередко зашифрованные и восходящие к библейской проблематике. Особую роль в подобных партитурах (каким, например, является фортепианный концерт с камерным оркестром «Introitus» Губайдулиной) играют ощущение объемности звука, приближение к органной фонике, соединение в единовременности полярных регистров. Вкупе с современными композиторскими техниками фортепианный концерт, как и другие жанры инструментальной музыки, широко опирается на модальные принципы развития материала (близкие к импрессионистическим).

В симфониях и концертах второй половины XX века идет активный поиск не только синтеза различных технических средств или создания жанровых гибридов. Утверждение новых принципов мышления стимулирует расширение спектра антитез, в том числе и стилевых сопоставлений.

Во Втором концерте Щедрина категория контраста поднимается до эстетического уровня, а диалог и импровизация обозначены как важнейшие стилевые параметры. Эта партитура демонстрирует активность обращения композитора к новейшим техникам ком-

позиции и музыкального языка. На нем Щедрин осваивает 12-тоновую серийность, алеаторику, коллаж и лексику джаза. Пестрый интонационный сплав концерта (как и рядом других произведений), композитор определяет в виде «конфронтации разных музык».

Еще в первую половину минувшего столетия Асафьев справедливо подчеркивал, что «стилевой разлад есть следствие органического противоречия в интонационном строе самой эпохи»¹¹. Крайне характерно, например, полистилистическое «поле» многих инструментальных концертов, где аллюзии на стили раннего классицизма, барокко, романтизма соседствуют с элементами масскультуры XX века — разнонационального фольклора, джаза, рока, биг-бита, кантри^{vi}.

Щедрин был одним из первых в России, кто использовал в фортепианном концерте стилевой коллаж, алеаторику, додекафонию, серийность и джаз, вернее, «дух джаза», как уточняет сам композитор: «Несомненно, джаз оказывает влияние на мое творчество. Влияние надо понимать не как формальный перенос джазовых схем и приемов в ткань собственно авторской музыки, а как воспроизведение духа джаза — в моем, естественно, понимании. Во Втором фортепианном концерте в третью часть («Контрасты») я вмонтировал несколько кратких эпизодов, где дана вольная интерпретация лексики знаменитого «Модерн джаз-квартета». Я стремился воспроизвести характерные тембры, ритмику, гармонические ходы, свойственные игре этого ансамбля. Хотелось дать в концерте резкий стык различных музыкальных стилей»^{12 vii}.

88 solo jazz improvisazione (8 taktov) *)

Jazz utteria

Piano solo

c-b.

pp

sub. p con elegante

m. g. dolcissimo

*) solo pizz.

P

¹¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — М., 1965. С. 259.

¹² Щедрин Р. Джаз возвращает музыке то, что она некогда потеряла // Советский джаз. — М., 1987. С. 64.

The image shows a musical score for three parts: Jazz atterria, Piano solo, and C.B. (Solo). The score is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The Jazz atterria part is marked with a '3' and a '4' above it, indicating a 3-measure rest followed by a 4-measure rest. The Piano solo part is marked with a '3' and a '4' above it, indicating a 3-measure rest followed by a 4-measure rest. The C.B. (Solo) part is marked with '(solo)' above it. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Во Втором концерте наиболее театрализована финальная часть, обозначенная как «Контрасты» (ей предшествуют «Импровизация» и «Диалоги»)¹³. Здесь зримая пластичность образов, уподобляющихся персонажам театрального представления, открывает возможности для неожиданных коллажных сочетаний. Идею состязательности Щедрина воплощает на самых разных уровнях: тембровых контрастов, оркестровых групп, солиста и ансамбля, типов фактуры (серийный лейтмотив и разные виды алеаторики), атематизма или, напротив, ярких тематических построений. Последний принцип многократно применен в финале, где чисто интермедийным, атематическим фрагментам (настройка рояля, упражнения quasi Ганон, пассажные рамплиссажи) противостоят яркие тематические эпизоды: quasi-баховская прелюдийная импровизация и особенно эффектно — джазовые куски, возникающие неоднократно: в партитуре они фиксируются включением *batteria di jazz*).

Попутно отметим весьма существенную общую черту концертного стиля Щедрина, присутствующую в композициях изучаемого жанра с завидным постоянством. Общеизвестна привязанность концерта к введению в зоне финала элементов либо бытовой, либо достаточно популярной классической музыки. С этим «правилом» Щедрин обращается весьма почтительно, используя цитату (тематическую или стилевую) в качестве яркой образно-интонационной «врезки». Так, в Первом концерте возникают частушки, во Втором — изящная джазовая импровизация, в Третьем композитор предлагает исполнителю сыграть на выбор любой фрагмент из самых зна-

¹³ Как видим, сами названия частей педалируют имманентные свойства жанра.

менитых фортепианных концертов — в авторской записи звучит краткая аппликация из Первого концерта Чайковского. «Я склонен всегда при сочинении музыки думать о своей аудитории, — говорит он. — Я реагирую на поведение и восприятие слушателей. Считаю, что большая вина современных композиторов состоит в том, что они потеряли свою аудиторию, которая их боится как огня. Меня не устраивает такое положение, при котором сочинение пишется для одного фестиваля, звучит всего один раз и забывается. Мне всегда хотелось, чтобы современные сочинения звучали рядом с классической музыкой». И добавляет знаменательную мысль: «Еще один важный штрих для обретения контактов с так называемой “широкой аудиторией” — до чего же мы нелюбознательны! У эстрадников столько достижений в технике инструментовки — комбинация тембров, электронная регулировка, рояли с магнитофонами, возможность импровизировать с самим собой! Я человек зажигающийся. Не перестаю приходить в восторг от народной музыки, джаза, конечно, и от самой академической музыки»¹⁴.

Джазовые аппликации в финальных «Контрастах» Второго концерта вводились с целью образно расширить позитивное поле сочинения. Алеаторика же стала одним из основных принципов развития драматических эмоций в музыке, что ощутимо в напряженной экспрессивности второй части, «Диалогах».

Продолжающийся интерес к выразительности алеаторики и сонорике продемонстрировал Третий концерт Щедрина (1973), определяемый исследователями как самое авангардное сочинение в этом жанре. В партитуре имеет место и вертикальный коллаж (ц. 42, генеральная кульминация), где, как уже отмечалось, одновременно сочетается «свое» в партии оркестра и «чужое», — последнее в предписании солисту — играть фрагмент из любого классического концерта.

¹⁴ Григорьева А. Интервью Р.Щедрина // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 6.

В целом же сама полистилистичность фonoсферы музыки Щедрина допускает смешение полярных компонентов (например, своеобразная диатоника оперы «Лолита» вбирает в свой спектр разные направления, которые простираются от церковной музыки до джаза).

Музыкальный язык Щедрина в Третьем концерте усложнен до предела. Даже жанровые и стилевые аллюзии использованы экономно и весьма опосредованно. Сгущенные драматические эмоции, оттеняемые либо агрессивной фоникой, либо весьма хрупкой лирикой, стимулировали и ведущую роль в тексте диссонантности.

Общеизвестно, что в числе «фирменных» качеств музыки Щедрина большую роль играют не только импровизационность, изобретательность, нередко театрализованная, но и игра с формой, что, вероятно, и предопределило пристрастие композитора к жанру концерта, как инструментального, так и для оркестра. В Третьем кадры-эпизоды, положенные в основу вариационной формы, могут быть сопоставлены с краткими прелюдиями, а сам тип развития — со свободным прелюдированием¹⁵.

В концертах любых составов Щедрин никогда не идет проторенным путем и отдает дань как распространенным, так и менее обиходным формам. Опробуется четырехчастный цикл (Первый концерт), трехчастная композиция (Второй), двухчастная форма (Четвертый) и одночастность (Третий). При этом варьируется не только количество частей, но их образно-смысловая наполненность, как всегда у Щедрина далекая от канона. Вместе с тем главными факторами развития становятся контраст между относительно равноправными эпизодами внутри части или всей композиции, а также наличие сквозной идеи, цементирующей сочинение на разных драматургических уровнях (речь идет о присутствии так называемой драматургической темы). Таковы, в частности, лейтмотивы Второго и Четвертого концертов, открывающие сочинения. В обоих случаях тема-исток возникает сразу как абсолютно сложившийся образ. О стилистическом единстве разных концертов Щедрина свидетельствует также и перенесение звуковой символики. Так, звонная идея окончания Третьего концерта (в последних семи ударах оркестра имитируется колокол) переходит в Четвертый, написанный почти через два десятилетия (1991). Колокольный звон здесь положен в основу концепции целого произведения.

¹⁵ Принцип прелюдирования использован во Второй симфонии, написанной в виде 25 прелюдий для оркестра, в балете «Чайка».

Третий концерт — Вариации и тема — уложен в одночастную структуру листовского типа, с опорой на внутреннюю трехчастность формы, сочетающей континуальность и дискретность (окончание одной вариации-прелюдии может быть наложено на начало другой, путем совмещения оркестровой и сольной партий). Особая же диссонантно-фактурная насыщенность самого фортепианного текста реализуется благодаря очевидной взаимообусловленности рельефа и фона (общих форм движения), а также теснейшей спаянности солиста и оркестра, порой непримиримых антагонистов общей звуковой пульсирующей массы.

Щедрин в числе тех авторов, которые ищут прототип формы у Бетховена. Предвестником структуры концерта оказалась камерная фортепианная музыка: «У меня давно была идея написать тему и 33 вариации, может быть, с той поры еще, как в классе Флиера я играл этот опус Бетховена (Вариации на тему вальса Диабелли), и не без удовольствия. Число 33 вообще замечательно, оно часто встречается в сказках, причем в сказках народов разных вероисповеданий — и славянских, и магометанских. Думаю, это не случайно...»¹⁶.

Процесс сочинения начинался с обретения темы, хоральной по своему неоклассическому профилю, строгой и возвышенной. Ее смысловая направленность, по мнению М.Тараканова, «есть напряженный поиск утраченной гармонии в стремлении обрести цельность мироощущения»¹⁷ ^{viii}. Однако по идее автора она задумывалась не как импульс к рождению развернутого вариационного цикла, а, напротив, должна была стать конечным пунктом общего развития.

Вариационная форма в Третьем концерте исходит не из развернутого мелодического тезиса в виде темы-данности, традиционного для начала цикла. В данной партитуре процессуальность тематизма есть результат постепенного накопления, завоевания устойчивых тематических комплексов, претендующих на роль опорных звеньев ведущей мелодической мысли произведения, складываю-

¹⁶ Щедрин Р. Музыка идет к слушателю // Советская музыка. 1983. № 1. С. 15.

¹⁷ Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. Цит. изд. С. 213.

щейся как бы из осколков. В силу чего здесь и возникает ситуация темы-итога как смысловой вершины пути, пройденного в напряженной борьбе. Строгая аккордовая коллонада этого хорала обогащена живой пульсацией разных голосов фактуры, свободной метроритмикой:

ТЕМА

43 *Rubato, ma tempo sostenuto* (♩ ca 68-72)

(P) legato

Piano solo

Последование вариаций преследует цель все более слышимого преподнесения тематически значимых «осколков» из общего корпуса темы, которую композитор называет хоралом, в результате последней вариация естественно оказывается наиболее приближенной к главному жанровому тезису концерта. В аннотации к сочинению Щедрин сообщает: «Тема использована не как первоисточник, а как итог всей линии развития, как обобщение, вывод, основная мысль, заключающая произведение... Последняя вариация несет определенное слуховое противоречие — несмотря на диссонантность звучания, тема предстает перед слушателем уже без изменений. Но она, подобно вазе, словно раскололась на множество мелких кусочков, которые солист затем «склеивает» воедино»¹⁸.

Так сложился общий драматургический профиль сочинения, восходящий к идее свободных вариаций, где «осколки» темы постоянно

¹⁸ Там же. С. 214.

добавляются к интенсивно идущему «накопительному» процессу. Вместе с тем в сквозной драматургии произведения факторами его внутреннего объединения становится опора на трехчастный цикл и сонатно-циклическую форму, правда, лишь как на контуры¹⁹.

Третий концерт демонстрировал такую важную тенденцию симфонического творчества 60–70-х годов, как опора на краткий мотив, который трактуется как концентрированное выражение музыкальной мысли, способной стать основой сквозного тематического развития. Ведущая роль пианиста здесь особо подчеркнута пространными монологами.

Эксперименты в сфере тематизма и общего абриса формы не затенили из поля зрения Щедрина момент направленности концерта на слушателя, которому композитор-пианист всегда придавал существенное значение. Вспоминая о работе над Третьим концертом он пишет: «Несмотря на определенное внимание к разработке некоторых внешних признаков, присущих жанру концерта для солиста в сопровождении оркестра, мне нигде не хотелось бы терять из виду драматургию слушательского восприятия, непременно концертность изложения, а главное, образную сущность музыкального повествования» (из филармонической программки к премьере концерта). Как всегда, значение авторского слова бесценно своей достоверностью и, разумеется, самой прямой направленностью на слушателя.

Среди слушателей же первых трех концертов Щедрина, сыгранных им в один вечер, оказался А.Шнитке. Композитор откликнулся на это событие статьей, где поделился впечатлениями о характере творчества молодого автора: «Дарование Р.Щедрина развивается интересно и непредсказуемо, сопоставление трех фортепианных концертов снова убеждает в этом». Шнитке выделяет характерные черты каждого концерта, помещая их в контекст рядом стоящих работ, например, для театра. Он метко оценивает стиль каждой партитуры в связи с объективной ситуацией современной

¹⁹ Средний блок вариаций, с с. 18, приближен к функции медленной части. Третий раздел, с с. 25, совмещает признаки скерцо и финала.

инструментальной музыки, где в числе недостатков видит: «...интонационный голод, “истраченность” тематических ресурсов и необходимость поисков *новых мелодических возможностей* [курс. мой — Е.Д.]. Это — вечная проблема музыки, но сейчас она приобрела особую остроту, и сегодня действительно требуется прорыв в новое мелодическое измерение. Можно, конечно, спастись от реальности в застрахованных районах традиционного академического тематизма или в монастырской тиши интервальной алхимии. А можно признать критичность ситуации, искать выход из нее»²⁰.

Уже в 60-е годы именно Шнитке ощущал технологию как средство воплощения замысла в конструкцию, которая, однако, никогда не сможет стать эквивалентом самого замысла. По его наблюдениям, современный музыкальный язык обнаруживал пропасть между «лабораторной вершиной и коммерческим дном». Композитор признавал: авангард привел не только к поляризации внутри музыкального языка, но и к «нахождению элитарного языка».

Свой ярко индивидуализированный музыкальный язык Шнитке обретает к 60-м годам. В его основе резко прорисованная интонация, нередко лишенная традиционной тональной опоры. Природа такого интонирования — романтически-субъективная, ведущие жанровые прототипы — монолог, речитатив, прозаическая речь.

Как и у Щедрина, у Шнитке в изучаемый период имеют место разные подходы к сочетанию рояля с оркестровой звучностью. Рождаются концерты: многочастный для солирующего фортепиано и для фортепианного дуэта в четыре руки, одночастный. Однако наибольшее внимание пианистов привлекают композиции для солирующего фортепиано со струнным оркестром, в их числе «Музыка для фортепиано и струнного оркестра» и концерт. По стилю две названные партитуры соотносятся между собой, как непохожие друг на друга Второй и Третий концерты Щедрина. Их сравнение и позволит выявить не только индивидуальные черты, но и наличие

²⁰ Шнитке А. О Третьем фортепианном концерте Р.Щедрина // Шнитке А. Статьи о музыке. Цит. изд. С. 161–162.

Поздние партитуры Шнитке 80–90-х годов как раз и свидетельствуют, что сам он не только искал, но и обрел «новое мелодическое измерение».

общих тенденций, порожденных в фортепианном концерте эпохой второй волны авангарда. По поводу своей «Музыки для фортепиано» Шнитке вынесет однозначно суровый приговор: «она чересчур пересушена серийной догматической техникой»^{ix}.

Концерт для фортепиано со струнным оркестром написан в 1979-м и посвящен В. Крайневу, который впервые исполнил его в Ленинграде в декабре того же года. В отличие от «Музыки для...» он является сложным стилевым симбиозом. Одночастная композиция задумана как особый цикл — «вариаций не на тему». Сама процессуальная идея продиктована не традиционным движением от темы к ее метаморфозам, а наоборот. Это и позволяет провести параллель с близкой структурной идеей Третьего концерта Щедрина.

В партитурах Щедрина и Шнитке несложно обнаружить разные точки сходства (как и различия). Такие, например, как: опора на жанровость, выход в сферу масскультуры, значение колокольности в ударной трактовке фортепиано, апелляция к ретростилям в контексте современного музыкального языка (12-тоновость, микрохроматика, кластеры и прочее). Как на сходные моменты стоит указать на соотношение континуальности и дискретности, полиморфизм, а также опору на классические прототипы. Начнем с последних. В частности, с неизменно импульсирующей роли камерной фортепианной музыки Бетховена. Если идея Третьего концерта Щедрина была как бы подсказана «33 вариациями на тему вальса Диабелли» Бетховена, то в главной партии концерта Шнитке возникает явная аллюзия на «Лунную сонату» Бетховена*:

3 Andante

P-no solo

pp

pp

ff

ff

В непрекращающийся диалог композиторов XX века с Бетховеном Шнитке включает и свой голос: «Мне представляется, что сейчас мы находимся в некой противоположной точке ситуации, в которой находился Бетховен. Он творил в период, когда происхо-

дил процесс нарастания организованности в музыке <...> мы уже находимся на противоположной точке, в которой деструктивность достигла такого предела, когда формы могут быть выполнены приблизительно (я имею в виду их классические примеры), когда сама идея формы стоит под сомнением как некая неискренняя условность, когда сочинение может быть живым лишь при условии сомнения в форме, когда есть некий риск в форме произведения — если этого риска нет, то — произведение не живое»²¹.

Сказанное заставляет наметить линии, формирующие типы взаимосвязи со стилем Бетховена. Обратим внимание на тот факт, что в искусстве XX столетия обращение к бетховенским фортепианным прототипам²² выливается в весьма разные формы контактов с его музыкой. Здесь возможны: *прямое цитирование музыкального текста* (рондо «Ярость по поводу утраты гроша» в финале Первого фортепианного концерта Шостаковича), *обращение к идее той или иной бетховенской формы* (по модели 32-й сонаты сделана двухчастная Вторая симфония Прокофьева, Третий концерт Щедрина навеян конструкцией вариаций на вальс Диабелли), *тематические аллюзии* (мелодическое ядро «Апассионаты» становится тематическим импульсом Первого концерта Шостаковича), *перенос ритмического пульса* (характерная фактура первой части «Лунной сонаты» спроецирована Шостаковичем на тему финала Альтовой сонаты, Шнитке обращается к этому же звуковому символу в главной партии анализируемого концерта). Подобно драматургии Третьего концерта Щедрина, в концерте Шнитке также имеет место взаимодействие микроформ с континуальностью и общее направление движения — от вариационных преобразований изначально как бы виртуальной темы к ее реальному звучанию (ц. 40, тема возникает как итог). В полиморфичной структуре композитор опирается на контуры одночастной сонаты, где контраст-

²¹ Так размышляет Шнитке по поводу Второй сонаты для скрипки и фортепиано, имеющей подзаголовок «Quasi una sonata» (Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Цит. изд. С. 50–51).

²² Фортепианные прототипы вычленены лишь как частное проявление мощных каналов взаимосвязи культуры XX столетия с наследием Бетховена.

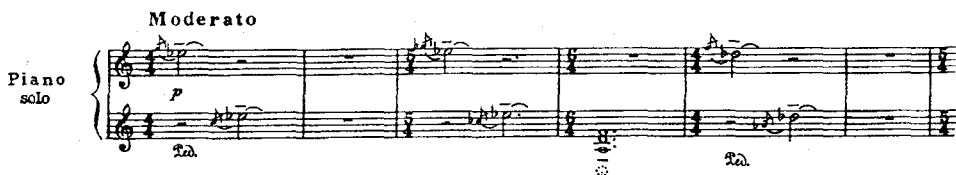
ные разделы отражают образность и жанровость, устоявшиеся в классическом цикле, кроме того, имеет место использование вариационного принципа «обращенного» типа. Исследователь не без основания находит в концерте идеальное соответствие «авторской концепции жизни человека: испытания героя и его гибель обретают окончательную оценку, истинное осмысление в коде сочинения. Для воплощения этой идеи понадобился двойной обращенный цикл «вариаций не на тему»: I цикл — тема с вариациями повествует о походе героя и его смерти; II цикл, инверсионный — вариации с темой олицетворяют постепенное формирование взгляда на случившееся, смерть героя оказывается прорывом в новое измерение»²³.

Характеризуя свои инструментальные сочинения, нередко принципиально однозначные, но нетрадиционные по конструктивным параметрам, Шнитке подчеркивал, что между разделами (частями, вариациями, эпизодами) всегда есть некая близость, и «связь эта основана на двух противоположных вещах. Первое — очевидно: можно проанализировать темы, найти связи между ними, связи через сходство, через контрасты. Но есть и другое. Есть взаимодействие материала вне его материального родства. Взаимодействие, объяснить которое я не могу. Но оно важнее»²⁴. Тончайшее переплетение разных средств выразительности как раз и обеспечивает единство образно-контрастному миру концерта Шнитке.

Особое же дыхание форме этого сочинения придают сольные эпизоды фортепиано (по сути каденции), написанные в медленном движении, а потому не претендующие на парад виртуозности как на традиционный аспект подобных разделов. В частности, концерт открывается большим сольным монологом пианиста, выполняющим роль пролога или как бы первой экспозиции основного тематического материала. Три составляющих его элемента (мотив зова в виде однотерцовых нисходящих трезвучий, остинатное псалмодирование на одном звуке и кластер) складываются в основные звенья темы, которой суждено возникнуть лишь в результате общего развития:

²³ Вартанов С. Альфред Шнитке — творец и философ // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. — М., 2003. С. 127.

²⁴ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Цит. изд. С. 57.



Не выведена из сферы медитации и большая каденция, которая выполняет в общей драматургии роль медленной части цикла. Весь основной тематизм концерта здесь возникает как наплыв-воспоминание, с преобладающими ремарками *pp* и *ppp*. Рефлексией покорности наполнены выразительнейшие речитативы, трепетные трели (ц. 32 + четыре такта). В процессе саморазвития (ц. 34) текст устремлен к особой разреженности фактуры: терции заменены на децимы, *лунный мотив* перенесен в субконтроктаву.



Хрупкий лирический мир концерта имеет своим антиподом драматические и трагедийные эпизоды. Зоны повышенной экспрессивности в последних создают ударно-шумовые эффекты вкупе с ритмикой и *ostinato*. Подобная фоника возникает, естественно, не только в партитуре Шнитке. Ее наличие в концертах Шедрина, Тищенко, Денисова, Губайдулиной лишний раз подтверждает, что пресинг агрессивности неизменно провоцирует ударно-силовой ракурс звука рояля. Стоит напомнить, что у романтиков *ostinato* и *perpetuum mobile* отражали упоение самим движением, а в музыке завершившегося столетия нередко может иметь место устрашение через движение, которое достаточно часто проявляется как жесткое и механистическое. Агрессивная токатность и бесстрастная этюдность становятся весьма распространенными фактурными модусами, где

нет места резонансному, «педальному» облику рояля, восходящему к акустическим закономерностям обертонового ряда. Кроме того, романтики насыщали токкатную фактуру мелодическим началом, оставляли его ведущим. Ныне прежде всего эксплуатируется энергетика ритмического нагнетания. Таковая, в частности, возникает в концерте Шнитке при переходе от каденции к репризе (ц. 36), построенной на колокольном звоне — звуко-символе, традиционном для русских фортепианных концертов.

В расширение спектра звуковой символики концерта Шнитке свою лепту вносит жанровый аспект эпизодов-ситуаций. Для звукообразов симфонической музыки 60–70-х годов, в том числе и для фортепианного концерта, весьма показателен сам выбор ведущих жанровых прототипов, в числе которых, например: хорал, ноктюрн, вальс, джазовый фрагмент.

И в Третьем концерте Щедрина, и в анализируемом концерте Шнитке хорал в общей драматургии возникает как жанр, трактованный этически, в виде своеобразного «крупного плана» позитивной образности. В обоих случаях имеет место попытка воплотить через обобщенность хорала идею гармонии²⁵. Однако если в концерте Щедрина чертами хоральности наделено финальное проведение темы вариаций, то в концерте Шнитке эта яркая вспышка света возникает в начале сочинения (ц. 6: диатоника, C-dur, прозрачная оркестровая ткань).

К введению же джазового фрагмента в концерт Щедрина (во Втором) и Шнитке подошли по сути с совершенно разных эстетических позиций. У Щедрина эти «вкусные» эпизоды финала, несомненно, принадлежат сфере позитивной образности. Броскими средствами выразительности они призваны противостоять смысловой нейтральности таких эпизодов, как настройка рояля, этюдные построения а *la* Гаупе и проч.

У Шнитке же выход в масскультуру XX столетия, в сферу джазовой импровизации имеет своим смысловым подтекстом инфер-

²⁵ Само же трехкратное провозглашение хорала — в экспозиции (ц. 6), в начале репризы, после колокольного звона, в конце каденции — говорит о его роли как некоего драматургического стержня, «трех китов», по определению Прокофьева, сделанному в связи с автоанализом формы одночастного Первого фортепианного концерта.

нальное, дьявольское начало, что, в частности, заставляет вспомнить танго Concerto grosso № 1 или Мефисто-танго в «Фаусте». Исходя из романтического тезиса о зле как силе притягательной, манящей, завораживающей, Шнитке говорит: «Шлягер — хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу. Поэтому я не вижу другого способа выражения зла в музыке, чем шлягерность... Конечно, какая-то механическая положительность в шлягерах есть... но в принципе шлягер в развитии искусства — это символ зла»²⁶.

У Шнитке основные тембры-персонажи джазовой импровизации (ц. 19) традиционны: близкий свингу ритмически раскованный фортепианный монолог (ремарка «subito molto rubato») и pizzicato контрабаса. В оркестре — «дьявольские» трели скрипок *pp*, *divisi*, в штрихе *sul ponticello*:

The image shows a musical score for the 19th measure of a piece. It is divided into three systems. The top system is for the piano solo, with a treble clef and a key signature of one flat. The piano part is marked *p sub. molto rubato*. The middle system consists of six staves for strings: Violin I (3 parts), Violin II (3 parts), and Cello/Double Bass (solo). The string parts are marked *pp sub.* and *sul pont.* (sul ponticello). The bottom system is another piano solo part, continuing the melodic line from the first system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

²⁶ Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Цит. изд. С. 155.

В близкой стилистике, то есть как «valse-macabre» может быть определен жанр танцевального эпизода в разработке, который снабжен ремаркой «в темпе вальса».

Импровизационное движение звукообразов сочетается с их афористичностью. Здесь калейдоскоп полярных ситуаций втягивает в свою орбиту и мотив романтического «зова», и «лунное» прелюдирование главной партии, и псалмодическое скандирование, и бесстрастное благолепие белоклавишного хорала. Однако вторгнутые в чуждое им механизированное движение, эти образы-тени как бы остраняются, порой даже окарικатурируются.

[23] Tempo di Valse

P-no solo

f poco pesante

[24]

p sub.

con Ped.

Идея деформации исходного образа обнаруживается и при отношении хорала и ноктюрна, ставшего жанровым вместилищем побочной темы (ц. 9). В этом инструментальном *lamento* диатоническая мелодия хорала искажается хроматическими ходами ползучей фактуры оркестра. Благодаря использованию микрохроматики, исходные тематические элементы словно расшатываются, сжимаются, как шагреновая кожа. Речь идет о диатонике, которую искажают силовые поля ультрахроматизма — следствие четвертитоновых колебаний звуковых опор.

Вместе с тем, в образном мире Фортепианного концерта Шнитке не перечеркнуты все связи с романтизмом. Об этом свидетельствуют, в частности, крайние точки сочинения, всегда находящиеся в поле особого слушательского внимания. Концерт не только открывается мотивами романтического зова, но и для конца произведения Шнитке находит свои краски: появляются звуки как бы «не от мира сего», словно пришедшие из вселенной и, как бы, указующие путь спасения²⁷. Именно в лирике Шнитке чаще всего обретает особые формы покаянности, ведь его герой никого, кроме себя, не обличает.

К числу негромких лирико-философских партитур можно отнести и фортепианный концерт Губайдулиной, названный «Introitus»²⁸, с его молитвенной основой тематизма. Божественное трактуется композитором универсально, как субстанция, включающая в себя феномен Красоты и Гармонии. Центральной смысловой пружиной концепции «Introitus» обозначилось соотношение: Дух и Материя, Человек и Вселенная. Губайдулину волнуют не социальные, а общечеловеческие, «вечные», темы, попытку разрешить которые композитор ищет путем объединения западного и восточного сознания. Запечатлевая жизнь Духа, Губайдулина создает свой музыкальный космос.

Достоинством произведений Губайдулиной Шнитке видит в том, что в них царят «напряженная экономность фактуры и точная фиксация каждого звука, а также неизменно пронизывающую ее сочинения незримую нить смыслового и формального единства. Непреклонный максимализм, вынуждает ее долго и тщательно отшлифовывать отдельные детали, что, однако, приводит не к поверхностному изяществу, а к строгому аскетизму»²⁹.

²⁷ Этот неизменно сильнодействующий прием в высшей степени типичен для сочинений Шнитке, написанных с участием рояля. Сошлемся для примера на Фортепианный квинтет.

²⁸ Концерт, заглавие которого заимствовано из мессы, создан в 1978 году по предложению двух исполнителей — пианиста А.Бахчиева (ему посвящен) и дирижера Ю.Николаева.

²⁹ Шнитке А. О Софии Губайдулиной // Шнитке А. Статьи о музыке. Цит. изд. С. 102.

В Фортепианном концерте композитор предпочла систему выразительных средств, казалось бы, мало свойственных жанру: отрешенность от тематизма музыкального быта, скромность фактуры. В партитуре нет самодавяющей виртуозности, а голос фортепиано вписан и в оркестр, и в полилог других солистов — флейты, скрипки и фагота. Особую смысловую роль здесь выполняет ощущение объемности тона, органные звучания полярных регистров, соединенных в единовременности. Средства артикуляции и характер фактуры (нередко полифактурность) задаются программным смыслом концерта.

Музыкальный текст и оркестра, и солиста пронизан символами, восходящими к соборности, ритуалу. Язык изыскан и объединяет такие важные составляющие звуковысотной системы, как гемитоника и микрохроматика, диатоника и пентатоника.

Многозначность сольной партии пианиста заявлены с первых шагов. Господствуют двузвучие, ремарка «*pp*». Словом, экономия средств выразительности предельна.

Особый образ звучания фортепиано (и не только в концерте Губайдулиной) создается: микрохроматикой, четвертитонами в тематизме, трелями и вибрато в фактуре струнных, контрастом удара и протяженного звука (*staccato* — *legato*) в партии солиста, где, например, тихая каденция целиком идет на *legato* по белым клавишам. Фазная форма одночастного концерта в трех разделах (второй — ц. 38 и третий — ц. 55) опирается на волновой тип развития, в котором замедленное нарастание постепенно подключающихся голосов сочетается с быстрым сворачиванием динамики.

Изящный аскетизм фактуре концерта придают изысканная графика письма, выверенность роли любого звука, тщательная взвешенность каждой детали.

Такие партитуры, как Фортепианный концерт Губайдулиной — сочинение для немногих, рассчитанное на избранных исполнителей и слушателей. Денисов справедливо замечает: «Я придаю очень большое значение “элитарному” искусству. Оно должно существовать, несмотря на то что у него всегда будет приверженцев не очень много, хотя и гораздо больше, чем порой думают. Мне кажется, для живой нации, для нации, которая ставит перед собой боль-

шие задачи — не просто прожить и выжить, — очень важно иметь и такое искусство тоже»³⁰.

В словаре главных смыслов музыкальной поэтики Денисова особую роль приобретают категории возвышенного, прекрасного. Воплощать низменное, отталкивающее, уродливое композитор чувствовался неизменно. Не свойственны ему черты натуралистичности через бытописание или документализм. Даже отдельные «сниженные» элементы, попадая в атмосферу философски-утонченных или чисто лирических сочинений, приобретают эстетизированный, рафинированный оттенок.

Если в 60-е годы инструментальная музыка Денисова выдвигала в авангард технический расчет, а архитектурные идеи порой превалировали над эмоциональным тонусом, то в 70–90-е годы композитора тяготел к иным образно-эмоциональным сферам. Явственнее обозначилась тяга к *романтическому* началу, важнейшей грани художественного самосознания композиторов конца XX века. Лирический герой музыки Денисова, всегда открытый к состраданию и сопереживанию, все более обретал романтический идеализм.

По лирической утонченности, по идее мерцающего света (звезды) можно говорить об известном приближении автора «Солнца инков» к парящим звукообразам Скрябина. «Сейчас, когда Денисов нашел Денисова, оказалось, что недостатки его прежних сочинений как раз и были ростками нового, давшими теперь всходы. “Сухость” обернулась эмоциональной честностью и чистотой, а схематическая бедность фактуры превратилась в изящество и тонкость деталей»³¹, — писал Шнитке в период интенсивного выхода Денисова к жанру инструментального концерта. «В 60-е годы я думал, что писать концерт для солиста с оркестром в наш век совершенно невозможно, что это несбыточная мечта. Позже я понял, что решение можно найти, не репродуцируя модель XIX века»³², — говорил Де-

³⁰ Денисов Э. Если ты настоящий артист... Цит. изд. С. 74.

³¹ Шнитке А. Эдисон Денисов // Шнитке А. Статьи о музыке. Цит. изд. С. 106.

³² Денисов Э. О Первой симфонии // Свет. Добро. Вечность. — М., 1999. С. 343.

нисов, внутренне восставая против тогда ему неблизкого масштабного концерта XIX столетия, обладающего романтической открытостью, а также культом виртуозности.

Однако позже и своей практикой (у Денисова 12 инструментальных концертов), и в интервью композитор утверждал уже иное, подчеркивая, что именно концерт дает особый простор для проявления сокровенного, интимного: «Во многих сочинениях, особенно в концертах, есть протагонист, в партии которого концентрируется то, что можно назвать личным высказыванием. По-видимому, моей индивидуальности близка форма концертной инструментальной музыки. Виртуозное начало меня не интересует, практически виртуозное начало присутствует только в фортепианном концерте, в котором есть настоящее концертничество, соревнование солиста и оркестра»³¹.

Денисов не переносил того, что Прокофьев образно определял как «залезание в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом», и что в известной степени резонирует понятию полистилистики. Своими кумирами композитор называл Шуберта и Моцарта, подчеркивал, что у него «многие сочинения связаны с линией романтизма без моделирования языка. Я терпеть не могу никакие типы моделирования и то, что сейчас называют неоромантизмом, я называю псевдоромантизмом. Это очень опасная тенденция, когда моделируется форма и особенно язык»³³. В концертной форме Денисов, как и Губайдулина, тяготеет к доминанте медленной и тихой музыки³⁴.

Интересом к различным историческим стилям продиктовано стремление Денисова вместить в пространство композиций и прошлое, и настоящее. Отсюда и возникает в его инструментальных сочинениях сменяющие друг друга выходы к фольклору и серийно-

³³ Там же. С. 56, 57.

³⁴ «В ряде моих концертов есть тенденция к большому Adagio с развернутым мелодическим началом. В Скрипичном концерте центр лежит во II части, Adagio, а I часть — это своеобразная увертюра к Adagio. Развернутым большим Adagio, длящимся 36 минут, является Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром». (Там же. С. 56).

сти, джазу и сонорике. Денисов активно берет в свой арсенал приемы серийной и сериальной техники. «У меня в каждом сочинении есть своего рода двенадцатитоновый ряд. Но этот ряд не является серией в том смысле, в котором он применялся в двенадцатитоновой музыке, он — скорее запас важных для меня интонаций... Двенадцатитоновость выступает как одна из техник, но не как техника самодовлеющая»³⁵.

В партитурах Денисова присутствуют пуантилистическая микроимпульсивность, ладовая моторика. Однако важнее выделить другое: «в условиях сонорики композитор создает жанр *лирического концерта*. С точки зрения драматургии композитор создал совершенно оригинальный тип современного лирического концерта, в котором удивительно сосуществуют два, казалось бы, несовместимых начала: концертность и проникновенный тон интимного высказывания, свойство жанра как публичного сценического выступления и углубленность в свой личный внутренний мир, психологическая насыщенность»³⁶.

Что же входит в круг избранных Денисовым приемов, вкупе оказавшихся способными обеспечить индивидуальное лирическое прочтение жанра инструментального концерта? Композитор обмолвился, что трактует сам жанр как «большое *Adagio*», восходящее по структуре содержания к типологии исповеди: «Большинство моих концертов являются своего рода “монологами”. Солист — протагонист, он произносит монолог, а оркестр отвечает, комментирует, иногда — противостоит, иногда просто досказывает... В концертах есть протагонист, в партии которого концентрируется то, что можно назвать личным высказыванием»³⁷. В этой связи доминирующими образными модусами становятся тихая и медленная музыка. Денисов считал, что многие его сочинения «связаны с линией романтизма без моделирования языка... Лучше брать суть явления, чем его поверхность»³⁸ xii.

³⁵ Там же. С. 58–59.

³⁶ Бараш Е. Концерты Эдисона Денисова. // Цит. изд. С. 349–350.

³⁷ Денисов Э. О Первой симфонии // Цит. изд. С. 56.

³⁸ Там же. С. 57.

В связи с этим дезавуируется такое ведущее свойство концертного жанра, как соревновательность: композитор мастерски вписывает партию солиста в общий конгломерат звучания оркестровой ткани, где особой ролью наделены инструменты, концертирующие дополнительно.

Перечисленные черты и подвели Денисова к возможности достаточно радикального отношения к канонам жанра инструментального концерта, к созданию его авторской модели. И, как отмечалось композитором, только фортепианный (1975) оказался единственным концертом, который все же в большей степени сохранил специфику жанра. Он написан в трехчастной форе, да еще с громким окончанием. Все нарастающий звуковой вал через буйную стихию ритма, раскрепощенного от метрических оков, разжигает пламя коллективной импровизации. Алеаторный «беспредел» стремится словно поглотить солиста. Остановить лавину единственно способным оказывается удар там-тама. «Все мои концерты — это прощание, только в фортепианном концерте финал — это разрушение»³⁹.

Фортепианный концерт должен быть поставлен в череду партий, где осваивались новые приемы инструментальной техники. применялись необычные сочетания солирующих голосов со звучанием оркестра. Здесь господствует своеобразный язык, в основе которого резко прорисованная интонация. Природа такого интонирования — субъективная, экзальтированная. Ведущие жанровые прототипы — напряженный монолог, речитатив, речь на повышенных тонах. В фоносфере концерта сближенными оказывались минимальное и грандиозное, простейшее и архисложное, возникающие в виде сложноритмизированных всплесков. Для такого типа фактуры потребовалась детализированная агогика, т.е. звукорежиссура даже в рамках одного такта (например, 3-й такт нижеследующего примера содержит такие указания, как: *p - ff - f - p - etc.*). Концерт открывается трубной фанфарой, вслед за которой возникает пуантилистически разбросанная фактура фортепиано, основанная на резких скачках.

³⁹ Неизвестный Денисов. Из записных книжек. — М., 1997. С. 96.

Allegro ca. 80

The musical score consists of two systems of staves. The first system shows the right and left hands with various rhythmic figures and time signature changes. The second system continues the piece with similar complexity, including a section marked with a box containing the number '4'. The notation includes many accidentals and dynamic markings.

Близка Денисову и другая манера письма, в которой происходит постоянная трансформация материала, ощущается и передается многослойность пространства и воплощается тонкое звуковое осмысление самоценности тембра. Сказанное весьма характерно, например, для изысканно колорированного *Adagio*, второй части концерта. Если в музыке первой части струнные как тембр были не востребовааны, то здесь они царят вкупе с виброфоном и флейтой, выполняя роль дополнительных концертующих инструментов. Разреженность звукового текста, парение в высочайших регистрах сопровождаются иной по характеру агогикой, свойственной медленным и лирическим зонам музыки Денисова. Ее, думается, можно определить как «вариации на *dolce* и *espressivo*» (*dolce poco espressivo* — *dolce espressivo* — *dolce pp* — *pp espressivo*). В этой связи характерна авторская ремарка: «при исполнении моей музыки надо большое внимание обращать на указания: *espressivo*, *poco espressivo*, *dolce espressivo* и т.п., ибо в них присутствует такая же важная смысловая нагрузка, как и в модуляциях тембров, длительностей, оттенков»⁴⁰. Четвертитоны засурдиненной скрипки на *ppp* дополнены импровизационной свободой метрики.

⁴⁰ Там же. С. 91.

Adagio ♩ ca. 46

The musical score is for an *Adagio* movement, marked with a tempo of approximately 46 beats per minute. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano (p) part and a flute I (Fl. I) part. The piano part begins with a *con sord.* marking and a *ppp* dynamic, followed by a 5:6 ratio marking. The flute part enters with a *pp* dynamic and a *dolce, poco espr.* marking. The second system includes a piano (p) part, a flute I (Fl. I) part, and a vibraphone (Vibr.) part. The piano part continues with a 5:6 ratio marking. The flute I part has a *pp* dynamic. The vibraphone part has a *pp* dynamic and a *dolce* marking. The score is marked with various dynamics including *ppp*, *pp*, and *ppp*, and includes performance instructions such as *con sord.*, *dolce*, *poco espr.*, and *Vibr.*.

Концертам Денисова, и в том числе многочастному фортепианному, в высшей степени свойственна архитектурная выверенность общей формы. Точка золотого сечения, совпадающая, как правило, с третьей четвертью формы, в фортепианном концерте отнесена к концу *Adagio* (т. 119) и становится главной кульминацией сочинения. Кроме того исследователи отмечают и такую типологически индивидуальную черту тектоники Денисова, как обязательное сокращение репризного раздела и слияние его с кодой.

В анализе многих партитур инструментальных концертов неоднократно подчеркивалась их открытость «чужому слову» в виде цитатного привлечения или тематической аллюзии^{xiii}. Фоносфера фортепианного концерта Денисова, подобно партитурам этого периода Щедрина и Шнитке, открыта джазу. Импровизационная природа джаза органично слилась с импровизационной стихией обрамляющих быстрых частей фортепианного концерта. Денисов практикой утверждал, что именно free jazz прекрасно контактирует с современной музыкой⁴¹, в связи с чем особым чувством раскованности наделил сольные каденции саксофона и трубы (ц. 21)^{xiv}.

⁴¹ «Пять историй о господине Койнере», «Жизнь в красном цвете», Соната для саксофона и фортепиано, две пьесы для альт-саксофона и фортепиано.

Как видим, и во вторую половину века фортепианные концерты нередко становились текстами, которые адаптировали те или иные новации, свойственные как всей отечественной культуре, так и творчеству ведущих художников.

Завершим очерк размышлениями общего порядка, возникающими при попытке ответить на непростой вопрос: что же фортепианный концерт эпохи второй волны авангарда внес необычного, и чем он не воспользовался из опыта своей «исторической памяти»?

На рубеже XIX–XX веков и в первую половину столетия рождение и премьерное преподнесение партитур для фортепиано с оркестром нередко вершилось авторским исполнением. Во вторую половину XX столетия уникальная гармоничность творческого синкретизма (концертирующий композитор-пианист-дирижер) все же шла на убыль: создание многих концертов для фортепиано с оркестром чаще становилось актом совпадения творческих устремлений композитора с исполнительским стилем, манерой игры, словом, с особенностями художественного облика крупного концертирующего пианиста (напомним о премьерах поздних концертов Щедрина с участием Н.Петрова, А.Мустонена, Е.Мечетиной, о первом исполнении В.Крайневым Фортепианного концерта Шнитке; его автор, кстати, утверждал: «Высшая добродетель исполнителя — утверждать играемую им музыку, а не себя»)⁴².

Иным становится соотношение партий солиста и оркестра, где последний нередко доминирует, а рояль вполне «соглашается» со своей особой функцией — первого среди главных действующих лиц. Сама оркестровая ткань отличается особой изысканностью, служащей важным компонентом для высвечивания переживаний лирического «героя», в роли которого выступает рояль-соло, участник полихромного тембрового комплекса.

Традиционное для фортепианных концертов соревнование солиста с оркестром подменяется неконфликтным сопоставлением экспрессивно-диссонантной сферы жестко-нагнетательного движения и лирико-драматических рефлексий, обладающих широким спек-

⁴² Шнитке А. Статьи о музыке. Цит. изд. С. 160.

тром аллюзий. Типологичным явлением обозначилась поляризация антитез тихой и медленной музыки (двух или одноголосие) и яростного, мощного звукового потока (например, tutti странновато-ироничных скерцозных эпизодов).

Снижалась функция виртуозности (даже в каденциях она проявлялась порой весьма условно). Партия солиста нередко становилась сухой, аскетичной или прозрачной, малонотной (могла быть приближена к клавишной). В ней налицо избегание полнозвучных «оркестровых» аккордовых построений, густого, плотного рояльного tutti, нарядных, эффектно выигранных фортепианных фигураций. Словом, имела место некоторая сдача позиций классико-романтических фортепианных фактур, отстоявшихся в жанре концерта, в пользу более лапидарных, менее полновесных, чуть ли не гомофонных фактурных решений, скупых графических рисунков. Новый язык фортепиано нередко определяли серийные темы, вкрапления алеаторических моментов, усложненная ритмика и метрика, резко маркированные акценты-«удары» на жестких диссоциирующих созвучиях, кластеры (густые, гулкие или тремолирующие и перемещающиеся).

В сфере последних оказалась и колокольность, исконно присущая русской фортепианной музыке. Однако теперь колокольность приобретала нередко мистический характер в силу того, что воспроизводящие ее «вариации» на один звук или простое равномерно акцентное скандирование той или иной ноты пришли на смену мощной октавной или аккордовой фонике «звонных» эпизодов фортепианной музыки Мусоргского и Рахманинова, Метнера и Прокофьева.

Так произошел ли однонаправленный процесс — очевидное сужение спектра фортепианных фактур? Думается, скорее нет. Фортепиано по-прежнему оказалось способным к выполнению своей ведущей звуковой задачи — тембральному перевоплощению. Этому вполне способствовал образовавшийся фактурный симбиоз, где имели место как модифицированные классико-романтические формулы (разумеется, избранные), так и новые, привнесенные ударной трактовкой рояля, вкуче с техниками композиций XX столетия.

Притягательная сила музыки концерта нового времени определяется ныне не столько степенью его фортепианности, сколько неповторимостью самого композиторского стиля, вовсе не чужающегося идеи прекрасного афоризма: «Красота — это порядок». Концерт и в рамках второй волны авангарда совсем не стремился перечеркнуть смысл прекрасного. Денисов так размышлял на тему «нужно ли искать для воплощения красоты новые идеалы?»: «Красота — одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты. При этом речь идет не только о красоте звучания, которая, конечно, не имеет ничего общего с красотой. Имеется в виду красота мысли, приблизительно в том смысле, в каком она понимается математиками или как ее понимали Бах и Веберн»⁴³.

Сам ход развития художественной практики доказал справедливость наблюдений и другого большого мастера в сфере инструментального концерта, Щедрина: «Музыка стремится ныне вернуться на круги своя, выйти из узеньких келий своих авангардистских минирелигий. Она возвращается к законам, выработанным еще в XIX веке, но через пережитое, через освоенное... Музыка возвращается не просто к истокам, но к своим биологическим истокам. К данности человеческого организма — слуха»⁴⁴.

⁴³ Денисов Э. Нужно искать новую красоту // Свет. Добро. Вечность. Цит. изд. С. 39.

⁴⁴ Григорьева А. Интервью Р.Щедрина // Музыкальная академия. 1998. № 2. С. 6.

Очерк VII.

Вперед – снова к романтизму!

Абсолютно новое в искусстве не узнается.

Д. Лихачёв

Многие черты стиля произведений последней трети XX столетия, эпохи постмодерна, показывают генетическую продуктивность идей романтизма, жизнестойкость которых позволяет говорить об их универсализме и глубинном смысле. По сути устойчивые образно-стилевые константы романтического видения не исключались из разных этапов стилового плюрализма искусства XX столетия. В динамически меняющемся мире романтический аспект всегда оставался стабильно привлекательным, но, разумеется, по-разному преломлялся в творчестве композиторов-современников.

Приведенный в завершающем книгу разделе Дополнения и примечания весьма неполный, но вместе с тем немалый по объему перечень фортепианных концертов призван наглядно проэкспонировать несколько положений, существенных для данного исследования. Начнем, пожалуй, с небольшой статистики: в количественном отношении анализируемый жанр второй половины XX века значительно превосходит объем «продукции» первой половины века. За полстолетие явно обозначились свои пики «активности», которые, например, пришлось на 50-е годы, когда, как уже отмечалось, жанр инструментального концерта попал в зону официальных поощрений, а потому и повышенной композиторской активности.

Но более сущностными кульминациями этих десятилетий оказались 70-е и 80-е годы¹: здесь в стилевом развитии жанра индивидуальность композитора стала играть лидирующую роль.

¹ Например, в один 1972 год были созданы первые фортепианные концерты Б. Чайковского и А. Чайковского, вторые Хренникова и Эшпая. В 1985 году напи-

Разумеется, как и во все периоды развития фортепианного концерта в России, время назначило новых действующих лиц и исполнителей (участие композиторов в премьерах своих концертов становилось явлением все более редким). 60-е годы стали дебютным десятилетием для освоения фортепианного концерта Шнитке и Тищенко, и в тот же период оканчивает работу в этом жанре А.Черепнин (Четвертый и Пятый концерты). В 70-е годы среди композиторов-пианистов завершает свой последний, Четвертый, фортепианный концерт Кабалевский (к аналогичному итогу Хренников придет через два десятилетия — его Четвертый концерт датирован 1996 годом).

Один из лидеров фортепианного концерта — Щедрин — к концу XX столетия становится автором пяти (в XXI столетии и семи) партитур, которые по-прежнему рождаются в каждое десятилетие. Множественный подход к жанру демонстрируют, кроме Кабалевского и Хренникова, В.Довгань, А.Леман, Е.Фирсова, Д.Караманов и другие.

Некоторые концертные партитуры получают авторские жанровые обозначения (Концерт-романс Леденёва, Концерт-мистерия Жукова, Концерт-рапсодия и «Эпический концерт» В.Довганя, «Симфонические танцы» В.Екимовского), обобщенные либо конкретно-программные наименования («Ave Maria» — Концерта № 3 Караманова, «Immobile» Волконского, «Introitus» Губайдулиной, «Метамузыка» для фортепиано с оркестром Сильвестрова, «Музыка для фортепиано с оркестром» А.Шнитке, «1907...1987» для двух фортепиано Ф.Караева).

Варианты соотношения сольной партии и оркестра остаются в рамках стабильности: доминируют партитуры, сочетающие тембр солирующего фортепиано с оркестром. Здесь, как всегда, заметную роль играют концерты, написанные для фортепиано с камерным или струнным оркестром (Ф.Караева, Губайдулиной, Второй Д.Смир-

саны концерты А.Лемана, В.Кикты, Е.Фирсовой, В.Купревича, а 1978 годом датированы концерты А.Волконского, С.Губайдулиной, Концерт-рапсодия В.Довганя, Четвертый Д.Кабалевского, Второй Д.Смирнова.

нова, Третий Е.Фирсовой. А.Раскатов пишет Концерт для фортепиано с камерным ансамблем).

Расширяется и зона протагонистов, т.е. создаются концерты для двух фортепиано (Л.Бобылев, А.Николаев, Ф.Караев), для фортепиано в 4 руки (Шнитке). Участие фортепиано в разнотембровых составах солистов, несомненно, сближает жанр с *concerto grosso*. Сошлемся в качестве примеров на Концерт С.Беринского, созданный для кларнета, 12 струнных, фортепиано и клавесина, на Концерт для скрипки фортепиано и камерного оркестра А.Котлякова, на Тройной концерт с солирующими фортепиано, скрипкой и виолончелью С.Жукова. Тройной нестандартного состава создает Б.Чайковский — для фортепиано, двух валторн и ударных. Концерт для альты, фортепиано, ударных и оркестра Ю.Буцко озаглавил «Эклога». В Концерте № 2 Т.Сергеева выдвигает в виде солистов фортепиано и трубу¹.

Концерты завершающих десятилетий XX столетия снова обнаруживают тяготение к эмоциональной открытости, романтике, мелодичности. Последнее порой ярче всего обнаруживается во взаимосвязи с фольклором, с корневой системой, взрастившей национальные школы. Именно грамматика, т.е. словарь того или иного фольклора, становится важным фактором формирования музыкального языка композитора (такая тенденция весьма заметна, например, в концертных сочинениях Щедрина и Эшпая, А.Черепнина и Слонимского).

Показательно, что по-прежнему большая роль отводится монологическим построениям и монологам солирующих инструментов оркестра. Жанровые же признаки концерта находятся либо в равновесии друг с другом, либо отдается предпочтение какому-то из них. Самым устойчивым и доминирующим сохраняется виртуозность, напрямую связанная с исполнительской индивидуальностью.

В практике создания концертов для фортепиано с оркестром прочно сохранился интерес к классическому прошлому, потребность к диалогу с культурой прежних эпох. Отсюда и естественность связи с художественными тенденциями фортепианных концертов как XIX столетия, так и первой половины XX века.

Намечается тенденция стабилизации жанра, который не только опирается на свободную интерпретацию имманентных свойств, но и при этом сохраняет для саморазвития открытость всевозможным влияниям со стороны. Элементы концертирования сливаются теперь преимущественно не столько с сонатностью, сколько с такими, особенно свойственными романтизму, жанрами, как рапсодия, поэма, баллада, а также сюита и вариации. И именно в этом коренится одна из причин уменьшения в структуре фортепианного концерта фактора регламентированности.

Концерт как жанр и в особенности концертный принцип мышления, выражающий идею диалога и полилога на семантическом уровне, соответствуют психологическим установкам эпохи последних десятилетий XX столетия. В век высоких технологий и прагматических решений человеческие души истосковались по иррациональным идеалам. Отсюда лирика как способ художественного высказывания сосредотачивается на отражении тончайших психологических состояний. Ведь в русской культуре еще с конца XIX века ощущается в восприятии мира повышенное осознание своего «я». Особой ролью лирических метаморфоз вторая половина столетия способствовала постоянному углублению драматической и трагедийной образности, что лишь ярче высвечивало образы Света, Красоты, Покоя.

Романтические реминисценции были свойственны отечественной музыке XX столетия на разных этапах ее развития. В концертном жанре романтическая образность по-своему преломлялась даже в «аромантические» 20-е и 60–70-е годы. Именно в эти периоды укоренялись такие показательные черты, как стремление к индивидуализации жанров и форм (что, как известно, входило в свод романтического искусства), усиливалось значения ассоциативности. Стремление не только к стилевому, но как бы и к надвременному синтезу дало композиторам конца века возможность почувствовать свою причастность к духовным, нравственным основам не только сиюминутной жизни, но и практически всей истории.

И в этом последняя треть века по-своему перекликается с годами 1930–1940, когда новизна экспериментальных новаций нача-

ла столетия уступила место новому витку обращения к традиции, к культуре прошлого. Ставшее более широким отношение к современности на рубеже XX и XXI веков можно классифицировать именно как результат нового ощущения самоценности традиций.

Напомним: обращение к исторически устойчивым формам никогда не являлось ретроспективным, а создавало необходимую почву для новых творческих исканий. Таким образом, направленность композиторских поисков отечественной музыки конца XX столетия (в их числе оказался и инструментальный концерт) доказала продуктивность ориентации на историко-устойчивые жанрово-стилевые инварианты, что в очередной раз привело к закреплению традиций в качестве фундамента художественной жизни.

Преобладание как субъективного, так и эмоционально-чувственного образного восприятия в художественных текстах конца XX столетия приводит к преобладанию лирики во множестве оттенков и градаций: от нежной сердечности или открыто экспрессивного звучания, возвышенной созерцательности, до изысканной рафинированности, «надзвездности». В силу этого одной из основополагающих художественных идей инструментальной музыки снова выдвигается тема одухотворенной Красоты и вечной женственности — как типичное наследие романтической эпохи.

При этом как образы из другого мира, как символы «мимолетного видения чистой красоты» вводятся в тексты инструментальных концертов либо цитаты из известнейших сочинений Глинки, Шуберта или Чайковского, либо аллюзии на стили того или иного романтика, например: Шопена², Листа, Шуберта, Грига. Мысль о феномене Красоты выступает не только в связи с ее идейно-смысловым критерием, но и должна быть дополнена понятиями красоты общего замысла, концепции и структуры сочинения, нако-

² Показательно, например, признание Денисова: «Почти вся моя ритмическая гибкость идет от Шопена, который на меня очень сильно повлиял» (Неизвестный Денисов. Из записных книжек. — М., 1997. С. 5). Он же говорит: «Я не воспринимаю музыку, из которой изгнана красота... Настоящий художник должен нести Свет людям. Люди в этом очень нуждаются» (*Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. — М., 1998. С. 10).

нец, красоты самой творящей идеи. «Красота — это одно из самых важных понятий в искусстве. В наше время у многих композиторов ощущается стремление к поиску новой красоты. При этом речь идет не только о красоте звучания... Имеется в виду красота мысли»³.

Таким образом, можно утверждать, что современное романтическое ощущение по своей сути проявляется все шире, многограннее. В конце XX столетия оказалась иной и категория новизны в музыке. Теперь ее определяют не только и не столько новое в технике письма, но прежде всего уникальность концепции, где нередко мысль глубоко прочувствована, а чувство осмысленно. Все очевиднее потребность раскрытия личности через лирически тихую, светящуюся музыку, через монологические формы высказывания, через опору на жанры романса, элегии, поэмы, народной песни.

Исследователи не раз свидетельствовали, что узнаваемость романтических знаков в музыке последних десятилетий недавно завершившегося столетия обеспечивается благодаря преимственной связи с языковыми средствами музыкального искусства XIX века (в фортепианном концерте это прежде всего типы мелизматике, фактуры, а также расхожие интонационные формулы, такие, например, как интонации *lamento*, мотивы вопроса, вздоха, краткие «речевые» попевки). Словом, диалог с классикой продолжает оставаться важнейшим принципом семантизации современных партитур.

И нет ничего удивительного в том, что на порубежье веков именно инструментальный концерт (и в том числе фортепианный) предстает как наиболее мобильный жанр, в очередной раз открывший свои шлюзы романтическим принципам — в сфере драматургии, композиции, конкретных технических свойств, особенно лирической мелодики.

Само же претворение романтических первоисточков на этапе современности отличается очевидным многообразием. Например, в образном русле концерта мог возобладать интеллектуально-утон-

³ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. — М., 1993. С. 47.

ченный, близкий к импрессионизму тип романтической эмоции (Б.Чайковский) или, напротив, подчеркиваться открыто эмоциональные, ярко экспрессивные краски (Эшпай). Лироэпическое, несколько объективизированное звучание станет одной из ведущих красок в концертном творчестве Леденёва. С другой стороны, глубинный самоанализ, а вместе с ним пики психологически-обостренного романтизма составят ведущую грань в образном мире инструментальных концертов, допустим, С.Беринского, Ф.Караева, В.Екимовского, А.Вустина.

Совершенно особый пласт романтизма явили собой концертные сочинения, основу драматургии которых составило обращение к ассоциативному ряду на основе фольклорных стилей аллюзий — традиций, жанров, инструментария. Здесь аналитическим полем могут предстать такие индивидуализированные партитуры, как последние фортепианные концерты А.Черепнина, а также творения Щедрина, Слонимского.

Именно партитуры названных композиторов (как показательное проявление романтического начала через фольклорное) избраны из общей панорамы фортепианного концерта изучаемого периода. В данном очерке умышленно сделан акцент на сочинениях авторов, ныне причисленных к классикам XX столетия. Творческие поиски молодых авторов, несомненно, вписали свои краски в художественные обретения конца минувшего века, думается, однако, что прежде всего по линии экспериментов, направленность которых еще проявит себя в творческой практике начавшегося столетия.

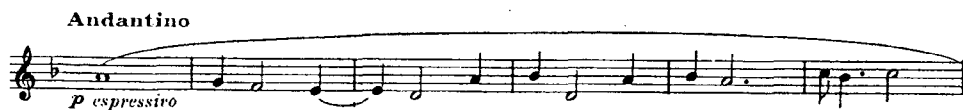
Разнонациональные фольклорные прототипы многое предопределили, например, в стиле двух последних фортепианных концертов А.Черепнина. Пятый (ор. 96) и Шестой (ор. 99), созданные еще в 60-е годы, опираются на классико-романтическую модель жанра. По сравнению с ранними поздние концерты гораздо более красочны в темброво-колористическом отношении. Исследователь убежден, что это усматривается и в композиционных особенностях, и в характере ансамбля, и в фактурных решениях. В обеих партитурах ярко выражено стремление к импровизационности развертывания, «текучести» форм. Ясно ощущается связь

с традициями Дебюсси, Равеля (прежде всего это относится к Фантазии и Пятому концерту⁴).

Как известно, в симметричных ладах Римского-Корсакова, Дебюсси или Мессиана привлекали их широкие колористические возможности. Черепнина же во взаимодействии «чистой симметрии» и мажоро-минорности прежде всего интересовали способы их балансировки.

Интерес к внеевропейским музыкальным культурам, проявляемый в «евразийстве» Черепнина, выступает как прямое продолжение его «симметрично-ладовых» экспериментов 20-х годов. Отсюда в поздних фортепианных концертах Черепнина настойчивое обращение к восточному фольклору и опора на развитие традиций в русской музыке ориентальной линии. В этом плане весьма показательно такое творческое *credo* Черепнина: «Бегство из “мышеловки культурной музыки” в “мир естественного” искусства, коим является фольклор»⁵.

Особенность Пятого концерта состоит в том, что внеевропейская музыкальная цивилизация в нем уже не доминирует: использованная здесь китайская пентатоника все же уступает первостепенное место русским интонациям, что, в частности, многое определяет в характере музыки второй части и финала, который открывается образом буйного народного пляса. Приведенная песенная тема *Andantino* далее возникает и в варианте четырехголосной хоровой фактуры:



⁴ Айзенштадт С.А. Фортепианные концерты А.Н.Черепнина. Черты стиля. Цит. изд. С.18.

Фантазией оп. 78 назван Четвертый концерт, созданный в 1947 году. Уже здесь неоромантические стилиевые ориентиры вступают во взаимодействие с элементами традиционной музыкальной культуры Китая. Противопоставление негативной и позитивной образности несколько театрализовано: имеет место жесткая хроматизация пентатонных трихордных попевок.

⁵ Корабельникова Л. Александр Черепнин: Долгое странствие. Цит. изд. С. 221.



Сочетание фактурных черт импрессионистического пианизма с токкатно-мартеллятной техникой характеризует образно-звуковую палитру Шестого концерта Черепнина. Использование типизированных формул арпеджио и аккордов мажоро-минора не заслоняет, однако, широкое обращение композитора к «гамме Черепнина». Как и в его концертном творчестве 20-х годов, имеет место подчеркивание ударных свойств фортепиано. В технике концертного ансамблирования антитетичность подчеркнута ладовым противоборством солиста и оркестра. Ассоциации с концертным стилем Прокофьева могут возникнуть по следующим линиям: фактуры (суховатые мартеллятные движения), метрики (лапидарность), структуры (сжатие репризного раздела с ослаблением его общей роли в драматургии).

Обращение к романтическим первоисточкам стало эмоциональной доминантой творчества Эшпая, в том числе и его удивительно многочисленных работ в сфере концерта, адресованного всем инструментам. Стилль Эшпая оказался особенно открытым этому жанру в силу своей демократичности, яркому мелодизму, нередко имеющему фольклорную «подпитку» (прежде всего родного марийского народного творчества), энергии ритмического пульса, изящества формы. Концерты Эшпая, и в том числе фортепианные, обладают особой общительностью интонационной сферы, что в понимании Б.Асафьева и является главной приметой «направленности формы на слушателя». Эта тенденция очень показательна для периода стабилизации в отечественной музыке конца 70-х — начала 80-х годов, когда в общей культурной ситуации страны полоса чистого экспериментирования 60-х годов, связанная с первичным освоением новых техник композиции, оказалась пройденным этапом и у нас, и за рубежом.

Великолепный пианист, один из немногочисленных учеников В.Софроницкогоⁱⁱ, Эшпай лишь дважды обращался к жанру фортепианного концерта, однако неизменно включал рояль солирующим

голосом своих блестящих симфонических партитур, в том числе концертов для оркестра⁶.

Фортепиано, подобно другим солистам концертов Эшпая, приближено к острохарактерному персонажу, способному на всевозможные типы лицедейства и остро реагирующему на все перестройки событий. Оркестр трактован как большой ансамбль, в котором постоянно колеблется баланс между главным и второстепенным: подчиненные голоса способны к частому выходу на авансцену, становясь вторыми, третьими и более солистами.

Об органичном взаимопроникновении фортепиано и оркестра исследователь справедливо пишет в связи со Вторым фортепианным концертом, созданным Эшпаем в 1972 году: «Второй концерт — ведет не к состязанию, не к противоборству солирующего инструмента и аккомпанирующего ему коллектива, а к их фоническому взаимообогащению, “слиянности” в едином звуковом потоке. Фортепиано здесь скорее подмешивает (искусно, тактично) свои специфические краски к оркестровой палитре, нежели ставит целью выделиться на его фоне партнера»⁷.

«Концертным» автором критика называла Эшпая еще с начала творческого пути, ибо композитор дебютировал «Венгерскими напевами» для скрипки с оркестром (это был Первый скрипичный концерт, 1951) и Первым фортепианным, в 1954-м. Уже эти партитуры обозначили такие показательные свойства индивидуального стиля композитора, как опора на фольклор (здесь он по-своему был близок Бартоку), открытость к диалогу с классикой (маяковыми фигурами для фортепианных концертов обозначились Рахманинов и Равель⁸) и современностью через апелляцию к джазу (Гершвин). Среди других композиторов, которые решали проблему органично-

⁶ Изначальным замыслом, например, Концерта для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом был концерт для фортепиано с джаз-оркестром.

⁷ Цыпин Г. Второй фортепианный концерт А.Эшпая // Советская музыка. 1973. № 1. С. 26.

⁸ Первый концерт связан преемственными нитями с Рахманиновым (тип фортепианных фактур, методы развития, оркестровая энергия кульминаций). Второй — с Равелем (в том числе через цитирование).

сти взаимосвязи национального и современного Эшпаю близки Прокофьев и Лютославскийⁱⁱⁱ. Композитор свидетельствует: «Связь с народной музыкой в данном случае органична и не сводится к цитированию фольклорного материала. Я принадлежу к тем музыкантам, которые считают, что народная музыка — их родной язык, а говорить на нем надо своими словами»⁹.



Именно в связи со спецификой создания инструментального концерта Эшпай предупреждает о подстерегающей композитора автономии инерционных моментов. «Не заболтать привычкой уха и пальцев и избежать потерь на пути от слуха до партитуры, тогда вы сможете сказать, что провидение было к вам милостиво... Разумеется, необходимо учитывать инструмент, для которого пишешь, если это инструментальный концерт. Но когда материал найден, темы сочинены, тогда уже они диктуют вам единственно возможную форму»¹⁰. А форма, по наблюдению Шнитке, у Эшпая «всегда изящна, даже элегантна», к чему надо добавить свежесть и насыщенность ладогармонического языка (речь идет о тонкой гармонизации с использованием параллелизмов, красочных мажоро-минорных сочетаний, порой восходящих к сонорному ощущению гармонии с ленточным голосоведением), блестящее оркестровое мастерство, где преобладает колористическое богатство звучания, изысканность мелодического мышления.

Второй фортепианный концерт Эшпай посвящает Равелю, цитирует музыку из оперы «Дитя и волшебство». Еще раз подчеркнем: Равель был особо привлекателен Эшпаю эмоциональной, открыто-чувственной стихией, отношением к фольклору, а также органичным

⁹ Богданова А. Лирический монолог // Советская музыка. 1981. № 3. С. 119.

¹⁰ Богданова А. В неустанном поиске // Музыкальная жизнь. 1983. С. 10.

включением элементов джазовой техники. В связи именно с этими доминантами творчества Эшпай приводил мысль Равеля: «Неразумно проходить мимо достижений в смежных жанрах единого мира музыки»¹¹.

Опираясь в концерте на различные истоки, Эшпай, в частности, находил своеобразные «точки схода» между марийским фольклором и французским импрессионизмом прежде всего через совпадение ладов и гармонических принципов. Речь идет и о ведущей роли пентатоники. Ведь, как известно, французские композиторы в поисках новых ладовых закономерностей усмотрели особую красоту звучания именно в фольклоре пентатонической зоны.

Второй концерт, одночастный, форму которого композитор трактует как концерт-поэму романтического плана (листовский прототип тут очевиден, так же как и в Первом Прокофьева, Первом А.Черепнина). В качестве ведущих композитор сохраняет родовые признаки жанра: концертность, виртуозность и импровизационность.

Концертная диалогичность проявляется на разных уровнях: в антитезе диатонических и хроматических построений, тонального мышления и современных техник композиции, регулярной и нерегулярной метрики, полнозвучности и разряженности фактуры, темброво-регистровых контрастов.

Если в концертах для духовых и струнных нередко использовались новейших принципов игры на инструментах, то в фортепианных концертах Эшпай более академичен и вполне сочетает свои идеи с возможностями романтического фортепиано. Характерная для романтического концерта активность творческого волеизъявления задается уже вступлением, которое обретает значение эпиграфа, образно-смысловой заставки сочинения. В маркированном октавно-унисонном изложении рояля подчеркнут пентатоновый зачин как характерная интонация марийского фольклора.

Скульптурно вылепленный образ будет начинать и завершать сочинение как апофеоз, задаст тематический импульс (особенно в виде марийской нисходящей кварты) не только для рождения

¹¹ Эшпай А. Беседы. Статьи. Материалы. Очерки. — М., 1988. С. 57.

всего интонационного фонда концерта, но и для тематизации фактуры, многие прототипы которой будут опираться на характерные романтические образцы. В их числе, например, виртуозная токката, которая возникает в развивающем эпизоде вступления, определенном композитором как *Quasi cadenza* [ц. 5].

Интонационно спаянной с эпиграфом оказывается и главная тема, сохранившая его императивный склад и динамику *marcato*.

Именно наличие сквозных интонационных фабул обеспечивает естественность взаимосвязи всех контрастных эпизодов концерта, форма которого представляет типично романтическую гармонично сбалансированную триаду *Allegro moderato — Andante — a tempo*, где вихревая токкатность обрамляющих разделов одновременно восходит и к джазовой эстетике, и к фольклору. Эшпай умеет точно выделить и ранжировать ценности в культуре. В интервью «От фольклора — к “своему слову”» он говорит: «Я убежден — джаз, как и фольклор, выполняет в наши дни охранительную функцию — в том смысле, что он позволяет прикоснуться к музыке в ее почти стихийном проявлении, возвращая нас к природным, вечным ее началам. В основе этих двух миров, фольклора и джаза, лежит, условно говоря, “натуральный” музыкальный продукт. Фольклор и джаз не нуждаются в дополнительных эстетических подпорках, они не могут быть рождены на основе какой-либо теории или концепции»¹².

Основу драматургического содержания экспозиции *Allegro* составляет типичная для романтизма идея последовательного сопоставления образов, а не их конфликтное единоборство. В романтическом типе сонатной экспозиции, как известно, образно-смысловые комплексы всегда отделены друг от друга, ярко обрисованы, сразу возникают как самодостаточные темы-образы. Наиболее открытыми фольклорным образцам всегда являются у Эшпая лирические темы. Во втором концерте в качестве побочной композитор вводит подлинную марийскую тему, которая уже использовалась им в Первой симфонии. Тема доверена струнным (ц. 16) и вначале звучит на фоне струящихся

¹² Эшпай А. От фольклора — к «своему слову» // Советская музыка. 1984. № 8. С. 53.

прозрачных фигураций фортепиано. Однако уже второе проведение этой мелодии в виде параллельных трезвучий неожиданно ведет к смене выразительных средств: канонически проводится новая тема, она — двенадцатитоновая, словно сотканная из острых углов.

Оттеняющий контраст сферы побочной дорисовывается в срединном эпизоде, подчеркивающим приверженность Эшпая к импрессионистическим оркестровым (хорал деревянных, пейзажный тембр флейты) и фортепианным краскам.

В фортепианных концертах Эшпая господствует настрой на радостную игру. Общее развитие направлено к высветлению образов. Драматургия основана на многогранных контрастах, а не на конфликтном противопоставлении тем. Композитор не стремится к затемнению колорита, искажению образов, нахождению их контрастной (порой открыто злой, враждебной) изнанки, что было очень показательно и для романтического, и особенно современного симфонизма.

Игровая комбинаторика концертов берет свои истоки в фольклоре, в джазе, в апелляции к близким стилям — Равеля, Рахманинова, Хачатуряна.

Итак, стремление обрести единство в потоке разнородного, найти необходимые связи при соединении «всего со всем» (смешанный стиль) привело в поисках новизны не к бесконечному усложнению текста инструментального концерта, а к попыткам утончения и уточнения средств выразительности. В содержание произведения свою особую лепту теперь вносило интерпретаторское начало^{iv}.

В оценке концертного творчества Эшпая современники, в том числе Б.Чайковский и Слонимский, единодушны, подчеркивая в артистизме композитора естественность, высокий вкус и тонкость взаимоотношений с разнонациональным фольклором^v.

Как известно, со времен Глинки и Балакирева в отечественной культуре всегда приметную роль играли образы Востока, насыщая собой сольные виртуозные пьесы («Исламей») или концертные партитуры (Рахманинов). Причем ориентальные знаки «русской музыки о Востоке» чаще вводились из универсального словаря общевосточной музыки.

Неслучайно в период, последовавший за созданием фортепианного концерта под названием «Еврейская рапсодия», Слонимский задается нелегким вопросом: «Как странно, что в 70-е, 80-е, 90-е годы XX века в России не появилось ни одного значительного музыкального произведения, поэтизирующего афганский или чеченский, осетинский или ингушский фольклор. Это значит, что глинкакинские традиции в русской музыке замерли. Сколько прекрасных романтических произведений о Кавказе — литературных и музыкальных — явилось на свет в период Кавказских войн XIX века. Неужели мы стали трусливее, конформнее, бесчувственнее к красоте и горю малых народов? Неужели политика подавила в нас художников, просто сердечных людей...», — размышляет Слонимский в своей позиционной работе о Глинке¹³.

О приверженности русской музыки Востоку как ее фундаментальной традиции писал еще Стасов: «В связи с элементом народным, русским есть другой элемент, составляющий характерное отличие новой русской музыкальной школы. Это элемент восточный. Нигде в Европе он не играет такой выдающейся роли, как у наших музыкантов... Одни из них и сами видели Восток (Глинка и Балакирев, бывшие на Кавказе), другие, хотя и не ездили на Восток, но всю жизнь были окружены восточными впечатлениями и потому выпукло и ярко передавали их. В этом они разделяли общую русскую симпатию ко всему восточному. Оно не мудрено, когда такая масса всего восточного входила в состав русской жизни и всех ее форм и давала ей такую особую характерную окраску. Уже Глинка чувствовал это, и потому говорил в своих «Записках»: «Нет сомнения, что наша русская заунывная песня есть дитя Севера, а может быть, несколько передана нам жителями Востока»¹⁴.

¹³ Слонимский С. Русское чудо. Творчество Глинки // Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. — СПб., 2004. С. 13–14.

Перу Слонимского принадлежит «Чеченская рапсодия» для арфы (1996 год) и Прелюдия и fuga для фортепиано в корейских ладах (1997).

¹⁴ Стасов В. Наша музыка // Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики. Хрестоматия в двух томах. — М., 1956. Т. 2. С. 132, 133.

В своем подходе к воплощению еврейского фольклора Слонимский опирается на такие классические источники XIX века, как Глинка и Мусоргский: «Еврейская песня» из трагедии «Князь Холмский» не менее чудесна и проникновенна. Сколько гордости в этом певучем напеве древнего склада, поддержанном сплошь диатоническими белоклавишными аккордами! Одна лишь вводнотоновая «черная» нотка *соль-диез* в ля миноре дважды подряд подкрашивает суровый напев, словно черные брови на ослепительно белом лице, окаймленном светлыми волосами. Возможно, «белоклавишный стиль» Прокофьева возник не без этого аккомпанемента. «Еврейская песня» Глинки — первый яркий и правдивый образ еврейского народа в европейской музыке (Рахиль в «Жидовке» Галеви — типичная француженка по музыкальному языку своей партии)»¹⁵.

Как известно, XX век выработал новое отношение европейцев к Востоку, переставшему быть привычным воплощением звуковой экзотики и чувственной красоты, страстности. Слонимский стоит в ряду тех композиторов, кто, как, например, Мессиаен, ощущает культуру Востока в совокупности литературы и музыки, философии и религии.

Интерес Слонимского к Востоку неразделим от его склонности к античной музыке и эстетике: «во многом воображаемый фольклор и воображаемая музыка только подстегивает, с моей точки зрения, воображение. Собственно и ранее, скажем, древнешумерский эпос и древнееврейская музыка практически как-то трансформировалась в моих работах — в «Гильгамеше» и в «Песне песней». Такого рода инонациональные и очень древние культуры, оказавшие опосредованное влияние и на русскую музыкальную традицию, вызывают очень большой интерес, особенно связанная с этой музыкой поэзия»¹⁶.

В этом русле возник и Концерт для фортепиано, струнных, флейты и ударных, названный «Еврейская рапсодия» (1997 год). Для автора настоящей книги остается не проясненным столь запоздалое

¹⁵ Слонимский С. Свободный диссонанс. Цит. изд. С. 15.

¹⁶ Слонимский С. Интервью // Новая жизнь традиций... — М., 1989. С. 289.

обращение композитора-пианиста (ученика В.В.Нильсена) к жанру фортепианного концерта, хотя Слонимским создано для фортепиано не мало — цикл 24 прелюдии и фуги, сборники пьес «От 5 до 50», «Баллада памяти Грига», пьеса, посвященная М.В.Юдиной, и уже в XXI столетии Второй фортепианный концерт.

«Еврейская рапсодия» посвящена его первой исполнительнице, пианистке Юлии Зильберквит. Интерес Слонимского к еврейской культуре базируется как на семейных генеалогических корнях, так и во многом обусловливается гражданской позицией композитора, озабоченного антисемитскими выпадами. Музыкантом движет стремление постичь и передать дух еврейской культуры, а не идти по пути стилизации своеобразных знаков еврейского фольклора.

Многое и в драматургии, и в фоносфере «Еврейской рапсодии» восходит к столь характерному для Слонимского индивидуально-своеобразному сочетанию новаторского и традиционного. Последнее, например, связано с общей структурой концерта: она трехчастна и отражает типизированные образные ситуации, такие, например, как игровой, жанровый финал с лихо вплетенной и даже слегка евреизированной темой «Камаринской» Глинки.

К очевидным знакам XX столетия можно отнести трактовку самого образа фортепиано — порой нарочито приближенного к звучанию восточных инструментов. В концерте многопланово используются различные принципы игры на струнах рояля (с нажатой педалью и без, кластеры, игра на зажатых нижних струнах, игра щипком, удары по струнам).

Восточная стилистика накладывает свой отблеск и на масштаб каденций, их характер и даже местоположение в общей форме концерта. Подобно отдельным симфоническим произведениям с длительно развивающимся импровизационным зачином (в их числе, например, Первая симфония Хачатуряна), «Еврейская рапсодия» Слонимского открывается развернутой каденцией *солирующего фортепиано*, импровизационно развивающего тему хорала (она изложена в движении квинт, на струнах с нажатой педалью, звучит сурово и архаично). Характерный образец звукоорежиссуры композитора предстает, например, в каденции:



1) а corde — игра на струнах с нажатом педалью.
 струны резко затухают и щипком в начале такта.
 Нужная струна находится по легкому вздоху или беззвучно
 нажатом клавиши, отсюда — игра на клавишах после игры на струнах.
 а corda (pizzicato) — игра на струнах без педалью, по вздоху
 бок, в указанном нижнем регистре.

Кульминация хорала, приближенного к древневосточному песнопению, изложена на арпеджированных фигурациях фортепиано. Хорал, выполняющий роль главной партии постепенно словно «оттаивает», становится более распевным (т.е. все более открывает свой вокальный прототип), переходит от партии пианиста в оркестр. Солирующей флейте в унисон со скрипкой доверено экспозиционное проведение побочной темы, нежной мелодии, творящей образ Красоты (в репризе эта тема будет звучать у струнных более экспрессивно).

По-восточному орнаментирована ладово и ритмически изысканная тема Andante, изложенная в проникновенном ансамбле флейты, альты и фортепиано (см. с. 224).

По традициям классического концерта медленная часть более тяготеет к камерным тонам, что реализуется частыми выходами к ансамблированию (как солисты последовательно выделяются трио виолончелей, квартеты солирующих альтов и скрипок). Особенно тонко дифференцированной звучность становится в кульминации Andante, где *divisi* струнных придает музыке драматический накал и сближает ее с хоралом первой части.

Идея игры «в новых действующих тембрах» продолжена и в рондальном финале, который открывается основной темой солирующего контрабаса, написанной в мартеллятной манере с подчеркиванием еврейской интонационности (увеличенная секунда, острые ритмические акценты).

Тембровыми антагонистами становятся фортепиано, струнные и ударные (кастаньеты, деревянный барабан и др.).

Вторая тема приближена к еврейским лирическим напевам с элементами скерцозности (звучность staccato на фоне pizzicato струнных). Этой теме и предстоит перерасти в броский мотив «Камаринской» — ее играет фортепиано с колоколами:

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system includes staves for Violin I (Vni I), Violin II (Vc), Viola (Cb), and Double Bass (B). The second system includes staves for Timpani (Timpani), Violin II (Vle), Violin I (Vc), Cello (Cb), and Double Bass (B). The notation is in 3/4 time and features a mix of staccato and pizzicato rhythms. Key markings include '45 a tempo', 'pizz', 'poco rall.', and '(muta in Tamburino)'. Dynamics such as 'p' and 'pp' are used throughout. The score is written in a clear, legible hand.

Подчеркнуто еврейский облик этой знаменитой фольклорной мелодии придает тембр солирующей скрипки.

В связи с данным обстоятельством обратим внимание на всегда тонкое перетекание в музыке Слонимского «чужого» в «свое», т.е. мастерское использование традиций жанра в современном контексте. Речь идет о специфике привлечений в сферу массовой образности финала именно легко узнаваемого фрагмента из классического произведения или из сферы бытовой музыки¹⁷.

Еврейский и русский аспекты «Камаринской» неожиданно объединяются в этой незатейливой игре. Но она отстраняется основной темой финала (низкие струнные), которая готовит появление второй каденции концерта, где фортепиано импровизирует в восточном стиле на первой теме финала (кластерные аккорды фортепиано, бубен, пассаж флейты piccolo). Синкопированные джазовые ритмы завершают финальную игру в приподнятом настроении.

Примерами взаимосвязи фортепианных концертов с традициями русского и западного европейского романтизма выступают фортепианные концерты Б.Чайковского и Р.Леденёва. Последний в своем Концерте-романсе ор. 29 продолжает творчески линию русского песенного концерта (Римский-Корсаков, Аренский). У автора шести инструментальных концертов роль микстовых жанровых структур (концерт-романс, концерт-элегия, концерт-поэма и проч.) способствует прояснению содержания композиций. Подзаголовки продиктованы необычными жанровыми обозначениями. Нередко взятые из литературы или живописи, они сохраняют закрепившуюся за ними семантику («память жанра» по М.Бахтину).

Романс в музыке XIX века являлся, как известно, одним из самых распространенных жанров общения. Его язык, наделенный фактором особой доходчивости, способствовал не только его широкому распространению, но и породил такое явление, как «романсовость», ставшую важнейшим опознавательным знаком русской инструментальной музыки (от Глинки и Чайковского до Метнера,

¹⁷ Примеров этому множество: от веснянки в финале Первого фортепианно-го концерта Чайковского до опытов в этом жанре Щедрина (частушки в Первом, джазовые наплывы во Втором, фрагмент из Первого концерта Чайковского в Третьем).

Мясковского, Рахманинова), нередко выходящей в лирических образцах к феномену «песен без слов»¹⁸.

Элегичная главная партия, открывающая концерт несет в себе ностальгическую образность. Композитору понадобилось очень мало нот для того, чтобы нарисовать образ, исполненный глубоких эмоций. Бесплотная тема словно спускается с небес в интерьер тихого русского пейзажа. Гармонические комплексы, сопровождающие тихую песнь фортепиано в ля миноре, рождены из сочетания трезвучной основы с побочными и добавленными тонами. Сонористически близкие друг другу звучания темы и аккомпанирующего пласта создают главной теме элегическую ауру:

Andantino sentimente

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Piano solo, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The Piano solo part features a steady eighth-note accompaniment with a *con Ped.* marking. The strings play sustained chords, with *pp* dynamics and *div.* (divisi) markings. The Viola part includes a *div. (arco)* marking. The Violoncelli and Contrabassi parts also have *pp* and *div.* markings. The second system continues the same instrumentation, with a *pochiss. rit.* marking followed by *a tempo*. The Piano solo part continues with the eighth-note accompaniment, while the strings maintain their sustained harmonic texture.

¹⁸ Показательно, в частности, что характеризует особый, по сути камерный, мир своих лирических симфоний 30-х годов, где венцом стала знаменитая Двадцать первая, Мясковский образно их называл «мои песни без слов».

Подчинены песенному тону и другие темы, которые складываются в экспозиции в венки лирических мелодий. Романсовый напев главной партии щедро дарит свои ключевые интонации рождению последующих тем, в том числе ноктюрновой побочной партии, как бы подхватывающей ее завершающий октавный мотив. Принцип постоянного вариантного развития путем прорастания помогает раскрытию все новых граней лирической палитры экспозиции, как, например, в развернутой зоне заключительной партии.

Интенсивная, как у многих романтиков, тематизация фактуры дополняется и еще одним важным принципом — мелодическим насыщением, казалось бы, интермедийных разделов, не только заключительной партии, но и связующей. Именно последней доверена особая роль экспонирования лейтмотивного звена. Тихо звучащий бетховенский ямбический «ритм судьбы» сплавлен с мотивом, завершающимся вопросительной интонацией в виде восходящей терции (высокие деревянные и вибрафон).

Этот мотив напомнит о себе в развитии побочной партии, в заключительном разделе экспозиции, после кульминации разработки и наконец в коде концерта.

Трактовка сонатной одночастности в Концерте-романсе Леденёва классична и подчинена романтической поэмности, где в общем трехчастном абрисе преломлен принцип волны: лирическое обрамление, в эмоциональном наполнении которого не последнюю роль играют и эпические черты, контрастирует экспрессии разработки, где кульминация приходится на каденцию солиста, расположенную в точке золотого сечения. В структуре разработки Леденёв близок известной идее Стравинского — «простое в сложном окружении». Однако и здесь в драматургии первенствующую роль играет не столько борьба, состязательность, сколько противопоставление, не обостренная конфликтность привлекаемого материала, а постоянное его перерастание.

Кроме образно-жанровой трансформации тематизма, энергетика разработки стимулируется ладогармоническим развитием, в значительной степени восходящим к романтическому тональному мышлению. В разработке преобладает, по определению Ю.Холопова, «паря-

шая» и «рыхлая тональность», где диссонантные созвучия свободны и автономны от консонансов. Уход в область «снятой» тональности стимулирован сменой центра и частым модулированием.

С концепцией одночастных форм у романтиков связано и содержательное наполнение сокращенной репризы, образный смысл которой в постепенном угасании эмоций разработки, в тихом кодовом договаривании. Оркестровая фактура изящна, прозрачна, в основном избегает ярких туттийных вспышек. Фортепианная партия тяготеет к монологичности.

Итак, романтическая романсовость вновь предстала в русской инструментальной музыке своей открытой исповедальностью, лирически субъективным выражением склонности к сочувствованию. При этом «романс без слов» Леденёва опирается также и на семантические особенности романтизма XX столетия, о чем свидетельствует широта эмоционального спектра сочинения, сочетающего лирическую открытость с энергией драматических вспышек, пейзажную зарисовку и эпичность, созерцание внешнего мира и напряженное самоуглубление.

Близкие свойства проступают и в образном складе Фортепианного концерта Б.Чайковского, музыка которого выдает в нем наследника великой культуры русского инструментального мелодизма. Композитор обладает уникальной возможностью соединять интеллектуальную насыщенность мысли с очевидной эмоциональностью ее выражения, философскую сложность с ясностью и доступностью музыкального языка. Мясковский, в классе которого Б.Чайковский заканчивал Московскую консерваторию, подчеркивал, что индивидуальность — в «своеобразно русском складе его музыки».

Вспоминается справедливое суждение Д.Лихачёва: «абсолютно новое в искусстве не узнается»¹⁹, когда анализируешь текст Фортепианного концерта Б.Чайковского, стиль музыки которого, органично включающий многие языковые находки XX века, принципиально не допускал в свой арсенал случайных звуковых комбинаций, порожденных, в том числе, алеаторикой.

¹⁹ Леонтьева О., Житомирский Д. Уроки уходящего века // Советская музыка. 1981. № 3.

Интерес к жанру инструментального концерта возник с конца 1950-х и не угасал по начало 1970-х годов (созданы Кларнетовый, Скрипичный, Виолончельный и Фортепианный). Его инструментальные концерты — при строжайшей чистоте жанра, наделены удивительной фантазией и свежестью решений.

Как пианист Б.Чайковский обучался у Е.Гнесиной и Л.Оборина^{vi}. Премьеру фортепианного концерта Б.Чайковский сыграл 21 сентября 1971 года в Большом зале консерватории с Московским камерным оркестром под руководством Р.Баршая. В пятичастной структуре концерта Чайковский сохраняет (как и Прокофьев в Пятом концерте) характерную темповую логику: нечетные части идут в быстром движении, четные — в медленном, составляя лирические острова. Вместе с тем от уже сложившегося в драматургии прототипа концерт Б. Чайковского имеет свои принципиальные отличия. Последние прежде всего касаются структуры содержания обрамляющих частей. Сочинение открывается грозной драматической токкатой: непрерывное, абсолютно равномерное движение устанавливается сразу и сохраняется на протяжении всей части (аналог — монофактурное Скерцо во Втором концерте Прокофьева). Многократно повторенная у солиста и оркестра неизменная ритмическая фигура создает образ злой стихии. Выразительные средства минимальны (хотя Б.Чайковского никак нельзя отнести к ранжиру композиторов-минималистов): репетиции на одном звуке и элементарные гармонические последования. Роль же ритмического тематизма говорит о взаимосвязях со стилем Стравинского.

На ином смысловом полюсе — образ красоты и света. Теплая и сердечная музыка второй части являет момент умиротворенности, почти идиллической атмосферы:

30 ♩ = 50

solo *p*

Экспозиция второй части решена как дуэт — пианист играет в ансамбле-диалоге с солирующей виолончелью. Сам тип фортепианной мелодики восходит к шопеновской орнаментальности с опорой на секвенционное развитие. Постепенно тема ужесточается путем остранения ее интонационной сферы (например, в партии трубы она уже звучит как провозглашение). Напряженная вторая тема призвана явственнее оттенить просветленно-идиллическую атмосферу возвращения «шопеновской» темы.

Не только во второй части, но и во всех разделах концерта отсутствует обозначение темпа частей, указан только метроном. Агогический комментарий сведен также до минимума, *tutti* исключены. О сближении концерта с симфонией свидетельствует и то, что пианист играет в едином звуковом потоке с очень тонко организованной оркестровой фактурой (см., например, с. 88).

Близка принципам романтического симфонизма тенденция нарастающей драматизации цикла, где завершающие части призваны укрупнить образную антитетичность двух контрастных начальных частей (противопоставления *действенность* — *лирика*, *декларативность* — *психологизм* позволяют их метафорически уподобить «главной» и «побочной» партиям всего произведения). Третья часть снова вводит токкатный пульс, в который ударные привносят элемент злой образности. В четвертой части возникает столь свойственный стилю Б.Чайковского сдержанный тонус: скупые интонации, несуетная фактура, пунктирный ритм виолончелей, монолог контрабаса.

Заметим попутно, что в данном тексте композитор все же избегает прямого цитирования как фактур романтической музыки, так и устоявшихся приемов изложения. Здесь, как и во многих фортепианных концертах изучаемого этапа, романтическое и аромантическое пребывают в очевидном балансе. Инструментальный мелос значительно обогащен средствами вокальной лирики. Как развязка инструментальной драмы выступает финал концерта. Его подчеркнута сдержанный темп усиливает весомость трагического итога. Однако музыка имеет не подавляющую, а живительную силу катарсиса.

Свиридов назвал творчество Б.Чайковского «миром чистых и возвышенных страстей» и говорил, что «сегодня одни сознательно уходят от открытого пафоса, считая его романтически устаревшим. Другие, не имея ничего за душой, вставляют в оправу стекло. Но есть еще и третьи, те, кто декларативно возвращается к романтизму, сохраняя все же ностальгическую дистанцию. В этом контексте Борис Чайковский — тот, кто не научился “чувствовать чувства”, у кого переживание первично и слишком открыто, чтобы назвать его “неоромантическим”. Одним словом, он имеет склонность оставаться собой».

Размышляя на тему — быть может Б.Чайковский творит не ко времени, Свиридов полагал: «Он не считает невозможным создание мелодий (собственных, а не стилизованных), сочинение tonальной музыки, использование нормальных инструментов и нормальной игры на них. Для кого-то Борис Чайковский “немодем” по причине восторженного подъема чувств в его сочинениях... Многие уходят от подобного открытого пафоса, как, якобы, романтически устаревшего»²⁰.

Как видим, и в последнюю треть XX столетия композиторы снова искали разные пути синтеза с романтической традицией, чтобы попытаться передать образы гармонии и света в мире, ныне трагически расколотом. Этот путь открывался в потоке разнородного, в столкновении взаимоисключающего. Обретение новых звучаний нередко было связано с утончением средств выразительности, для обретения которых синтез допускал свободное «смешение всего со всем», не исключая полный разрыв с традицией, всегда являвшейся своеобразным мостиком от композитора к слушателю. В этой связи обратим внимание на признание Шедрина, сделанное в завершающий год XX столетия (оно приведено в аннотации к Пятому фортепианному концерту): «Сейчас более всего рассуждают о стилях в современной музыке. Может быть, я излишне старомодем, но для меня всегда важнейшим был голос

²⁰ Келле В. Путь к гармонии. Борис Александрович Чайковский. Материалы к творческой биографии. — М., 1997. С. 221, 205.

композиторской интуиции и желание взаимопонимания со слушателем»^{vii}.

Действительно, сама идея направленности на слушателя всегда была для Щедрина руководящей. Сохранилась она и в художественных опытах на рубеже XX и XXI веков. Но кроме общих идей на уровне всего творческого пути можно говорить, что на определенном этапе эволюции Мастера всегда чуть по-новому представал стиль того или иного жанра. В нашем случае высказанное положение справедливо по отношению к разнотембровым солистам инструментальных концертов, написанных на изломе двух столетий, таких, например, как Четвертый, Пятый и Шестой фортепианные, Скрипичный и двойные. Среди позиционных моментов существенно признание Щедрина о причастности стиля концертов к постминимализму, трактованному очень индивидуально и свободно. Об этом свидетельствует очевидная прозрачность партитуры, экономность фактуры, ансамблирование солистов по преимуществу с камерным (или струнным) оркестром. В форме-схеме для композитора существенен лаконизм: если многочастность, то она мелкочастная, части нередко объединены *attacca*. Как и прежде, для концерта вполне самодостаточной оказывается и одночастная конструкция. При этом композитору важны не только спаянность отдельных частей или разделов (собрание в один узел важных тематических единиц в финале), но и наличие единой, руководящей тематической идеи, складывающейся в своеобразную тему-процесс.

Не менее, а, вероятно, и более показательны для позднего концертного стиля Щедрина введение примет «русскости». Как знак Родины это может быть звук свирели или флейты (блок-флейты), использование фольклорных цитат (как, например, в Пятом концерте для оркестра, названном «Четыре русские песни», или солдатская частушка «Соловей, соловей, пташечка» в Фортепианном терцете). С другой стороны, налицо активное использование отдельных выразительных средств фольклора, его образно-смысловых знаков типа колокольности. В обозначенном контексте слово Щедрина, сказанное о том или другом нефортепианном концерте в ка-

кой-то степени можно учитывать и при постижении стилевых аспектов партитур для фортепиано с оркестром.

Обратим внимание: на подступах к своему 70-летию и переступив его черту, Щедрин обнаруживает особое тяготение к жанру инструментального концерта и создает буквально одну партитуру за другой, в то время как между их рождением ранее неизменно возникало десятилетие (а между Третьим и Четвертым и более того). Абсолютное большинство концертов было посвящено роялю, которым композитор-пианист владеет свободно и написал для него много сочинений в разных жанрах.

В связи с тем, что Четвертый концерт станет объектом специального внимания, ограничимся авторским комментарием по поводу Пятого и Шестого. Пятый концерт для фортепиано с оркестром был создан в 1999 году и состоит из трех частей (1. *Allegro moderato*; 2. *Andante*; 3. *Allegro assai*). В аннотации к этой партитуре композитор рассказывает: «Жанр фортепианного концерта был всегда привлекателен для меня. Сам я играл премьеры трех своих первых концертов, что, впрочем, можно соотносить с давней традицией в русской музыке (Рахманинов, Прокофьев, Шостакович). В концерте три части, очевидно контрастирующие друг другу, хотя тематический материал первой части проходит через все сочинение (как и во Втором концерте. — *Е.Д.*), меняя лишь настрой, светотени, облик. В финале я стараюсь в какой-то мере повторить прием *crescendo* равелевского “Боле-ро”, но в совсем ином темпе — виртуозной, стремительной токкаты. Партия солиста, естественно, “высветлена”, “высвечена” (у пианиста две сольные каденции), но есть и равновиртуозная “работа” у оркестра и дирижера... Пятый концерт написан с расчетом на Олли Мустонена, концерт ему и посвящен»²¹.

По юбилейному поводу исполнителя — пианистки Б.Давидович²² был создан Шестой концерт — особый в ряду фортепианных

²¹ *Холопова В.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М., 2000. С. 299.

²² Б.Давидович, победительница Шопеновского конкурса, как и Щедрин, окончила Московскую консерваторию по классу Я.В.Флиера и много лет преподавала в ней, а затем в Джульярдской школе в Нью-Йорке

концертов Щедрина. Это подчеркивает и его название — «Concerto lontano» (итал. «lontano» — «далеко, далекий»), и его одночастная форма. По признанию композитора, «это концерт-воспоминание, в котором много тихих звучностей, мелкой фортепианной техники и мгновенных переключений динамики и темпов, что составляет его особую сложность». Среди концертов Щедрина он ближе всего стоит к концертино. Ностальгический характер музыки преобладает в обрамляющих разделах. В середине формы после медленного эпизода возникает маршевое движение, опирающееся на basso continuo²³.

Итак, в стремлении к осознанию универсального пространства музыкальной истории и культуры современное творчество во многом продолжает сближение с эпохой XIX века. В силу этого претворение романтического мироощущения постоянно требует поиска путей обновления связи современного творчества с романтизмом. *В последние десятилетия XX столетия искусство вновь устремилось к поиску тех нитей, которые на новом уровне связали современные творческие искания с романтизмом.* Словом, апелляция к определенным звеньям культурной памяти в ее концертных исторических моделях остается глубинной основой современной стилистики.

²³ Мировая премьера состоялась 6 августа 2003 года в Concertgebouw, в программе торжественного вечера, посвященного 75-летию Б.Давидович: солистка Е.Мечетина, камерный оркестр «New European Strings», дирижер Д.Ситковецкий, сын юбиляра. В России концерт впервые прозвучал в 2004 году: Е.Мечетина играла концерт с «Виртуозами Москвы» во главе с В.Спиваковым в Московском Международном Доме Музыки.

Итоги III. Век XX завершен

Каждая эпоха в развитии жанра всегда уникальна, ибо это определенное звено ее эволюции. Вторая половина века совпала с этапом очевидно сильных позиций инструментализма, который с точки зрения своих творческих потенций проходил одну из волн подъема, когда усилиями композиторов разных поколений удалось преодолеть рецептурность и схематизм, инспирированные нескончаемыми идеологическими установлениями и запретами. Подтверждением сказанного может служить внушительный масштаб реализуемых возможностей инструментального концерта — от сохранения его канонических основ до значительных модификаций. Вместе с тем, если в симфонии, близкой концерту, имело место рождение и «антисимфоний», лишь избирательно привлекающих отдельные звенья основополагающих идей жанра, то в концертном творчестве этого не произошло: *относящийся к завоеваниям симфонизма, инструментальный концерт всегда жил по собственным законам. Он сохранил и обновил свои инвариантные свойства.*

Фортепианный концерт второй половины XX столетия не столько выдвигал новые идеи, сколько творчески претворял традиции, опираясь на свою «историческую память». Подлинная традиция, как известно, не есть тиражирование внешних отличительных качеств ни определенной стилистической эпохи, ни крупной художественной личности. Традиция, как известно, предусматривает развитие того ценного, что уже найдено. Современные композиторы, да и их предшественники, находящиеся в рамках фоновой своего времени, «наводили мосты» между старым и новым, и классическим. Усилия творцов фортепианных концертов были направлены на обретение индивидуального баланса в *соотношении языка новой музыки с языком предшествующих эпох.* Утверждение Губайдулиной, что «в традицию можно вплыть, а можно ее продолжить», означало, что концерт, как и другие инструментальные жанры, мог вполне вольготно рас-

положиться внутри сложившихся традиций, их продолжать или пытаться создать принципиально новые основы, открывать неведомые горизонты. Соотношение, метафорически сформулированное композитором как «продолжать или вплыть», хронологически соответствовало тому, что в 60–70-е годы концертное творчество более тяготело к нахождению новых принципов (в частности, в организации звуковой материи), а последняя треть века знаменовала, в известной степени, возвращение на «круги своя».

По традиции данного исследования — соотнесем в самом крупном срезе стилевые параметры фортепианных концертов, созданных на разных этапах развития культуры минувшего века. Начнем с таких моментов, как новое в структуре содержания (образные модусы), в соотношении жанровой каноничности и, напротив, ее свободы и атипичности, и в принципах применения классической агогики и индивидуальной звукорежиссуры.

Область поэтики оказывается глубинным показателем онтологических основ любого жанра, реагирующего на изменения в художественном творчестве. Дебюсси еще в начале XX столетия подметил, что в современной фортепианной музыке все меньше становится запечатления знаков внешнего мира. Однако в концерты этого периода реальные звуки мира проникали не только в виде опоры на конкретную жанровость, пейзажную ассоциативность. В них неизменно присутствовали образы природы, ритуальные действия, эпос и драма, архаика, героика и лирика. Последняя, например, всегда представляла в исключительном многообразии оттенков: в статике и созерцательности, в звукоизобразительности или связанная с картинной пейзажностью. Образы природы, неизменно несли за собой символику красоты, гармонии мироздания, т.е. трактовались в системе романтизма. Удельный вес данных звеньев поэтики в образном складе произведений первой половины XX столетия был очень велик.

Во вторую половину века соотношение этих модусов стало иным, их рассредоточение по целостной форме привело в новой музыке к особой расстановке акцентов на поэтическом театре сочинений. Например, лирика концертов нередко объективизируется, либо входит как частное в другие поэтические структуры — лирико-трагедийную, ли-

рико-драматическую, роль которых неизменно возросла. Редкие сочинения бывают озарены внутренним светом, согреты теплом сочувствия.

В отличие от симфонии, симфонической поэмы, концерт никогда не притяжал на сферу исторических или социально-политических аналогий. Очевидно другое. Величайшее мастерство, накопленное в использовании выразительных возможностей фортепиано, позволило композиторам расширить некоторые традиционные для русского концерта модусы (например, широко вводить космические звучания, в которых видится продолжение развития звонной фоники, или оттенять лирическую исповедальность разноликой скерцозностью, тончайшую звукопись элементами масскультуры). И все же: *позитивных эмоций в современном концерте стало заметно меньше.*

Если в концертах начала века драматическое звено выступало как инобытие эпики и лирики (в разработках), его кульминирование происходило в каденциях (через лавинообразные, стихийно несущиеся пассажи, оркестральную трактовку фортепиано), то в современных партитурах *драматический модус из образного контрапункта переходил в ведущее поэтическое начало.*

Появление же гротеска, нередко с трагическим подтекстом, возникло как своеобразная *реакция на многоликую сферу зла*, образы которой почти не знал поэтический мир фортепианных концертов начала столетия (за исключением, быть может, драматической скерцозности, порой с ними граничащей).

Ныне фортепиано — как герой концерта — не только открыто лирико-драматической исповеди. Фортепианная звучность может становиться и остро характерным персонажем, чутко реагирующим на все перестройки психологического действия — быть, например, эксцентриком или резонером.

Фортепианный концерт второй половины века определил *концепционность и интеллектуализм главными в структуре содержания*, а философский аспект, медитативность и монологичность сделал ведущими инструментами для их воплощения.

Диалогически-игровая природа концерта теперь теснее сочетается с его монологическим профилем. Причем первая, разумеется, не исчезает, а приобретает новые формы и виды. С одной стороны,

стало очевидным: концерты из жанра с доминантой диалогического начала все чаще переходят к его трактовке как согласия, совместного музицирования. Новое ощущение баланса «солист (первый среди равных) и оркестр» приводит к повышенной дифференцированности оркестровой партии, в которой важную роль играет принцип коллективного солирования.

С другой стороны, принципиально новым моментом в структуре содержания современного концерта предстало само видоизменение «составляющих» диалога. Это скорее не «разговор» протагониста и оркестра, а антитетичность «образов звучания». Особую энергетику форме концерта сообщает не конфронтация, противопоставление, а резкая смена структурности и деструктивности, звуковой энергии и интонационно разряженных пластов (нередко с цитатами, квазичтатами, аллюзиями определенного стиля, жанра, конкретных сочинений), сонорной ткани и диатоники архаического склада, ретро и авангарда, словом, моментов размышления, монолога и резко сменяющихся контрастных состояний.

Новые идеи диалогичности наглядно проступают, например, в сольном одночастном концерте. Здесь диалог проявляет себя на разных уровнях — образных сфер, сочетания солист-оркестр, tutti и каденции, диатонических и хроматизированных эпизодов, tonальной и атональной музыки, типов фактуры, разных метрики (регулярной, нерегулярной) и средств организации звуковой материи (серийной, сериальной, алеаторической).

Закрепилась ранее уже обозначившаяся *переменность функций внутри разделов формы концерта*, в частности, перенесение его центра тяжести с начальной фазы на последующие. В отличие от театральной музыки (включая аудиовизуальные сферы, например, в опере, где очевидно уменьшилась роль увертюры или различных оркестровых преамбул, и движение шло явно к разрастанию функций таких разделов, как симфонические антракты), в оркестровом творчестве наблюдалась иная тенденция. *В одночастных формах, в том числе и концертных, все большую роль начинали играть пролог и особенно эпилог*, нередко драматургически уравнивающие монтажность общей конструкции и приближающие ее к поэмности. В кон-

церте речь может идти также о сокращении роли туттийных эпизодов в пользу все более масштабного включения каденций. Последние становятся важнейшими драматургическими узлами всей формы, могут быть многократными и включаться в любой раздел.

На всех этапах его развития свое значение в структуре инструментальных жанров традиционно сохраняет вариационность, демонстрирующая органичность связи концерта с сюитой. Сонатность же в значительной степени утрачивает некогда господствующие функции.

Исторически доказал свою универсальность «концерт в трех движениях», со свойственной ему различной образной палитрой и конструктивной сбалансированностью. Для концерта — в отличие от симфонии — не стали типичными незамкнутость формы, также как текучесть материала, его рассеивание, широко применяемые в современном симфонизме. Не повторяя стилистических ориентиров сочинений второй волны авангарда, концерт конца XX столетия продемонстрировал иное — очередной интерес к таким факторам, как нормативность, стабильность, устойчивость. Новое здесь выступает как очередной виток преемственности с открытиями барокко, классицизма и особенно романтизма.

Как видим, вторая половина века отмечена *переменностью функций в самой архетипической структуре инструментального концерта*. Изменилась функция изложения солирующим инструментом тематического материала: экспонирование несколько уступило место развивающей функции, которая реализуется путем активного проникновения солиста в сам процесс симфонического развития. Если в сочинениях начала века, написанных в большом концертном стиле, преобладали темы-данности, сразу возникающие как выпуклые, вполне сложившиеся образы, то во вторую половину столетия в концертах ведущую роль начинают играть интонационные сгустки, рассчитанные на длительное интенсивное развитие. Денисов с сожалением констатировал: «В новой музыке почти полностью исчезла мелодическая кантиленность. И это большая потеря. Декоративная пыль покрыла все»¹.

¹ Денисов Э. О «Пении птиц» // Свет. Добро. Вечность. Цит. изд. С. 62.

Показательно преобразился в концертах и смысл нетематических эпизодов: общих форм движения (ОФД) и общих форм звучания (ОФЗ), которые выполняли важную функцию как в интермедийных эпизодах экспозиций, так и в разделах разработок и код. Порой в современных концертах начинает выдвигаться чисто этюдно-техническое задание (один из показательных примеров — «в подражание Ганону» в финале Второго концерта Щедрина).

В связи с затронутой проблемой возможно выдвинуть гипотезу: на каждом историческом этапе характерна фактурная взаимосвязанность этюдов для любого солирующего инструмента и ОФЗ, и ОФД концертных форм (сонат, концертов, ансамблей). В романтическом концерте ОФЗ и ОФД чаще тяготели к мелодизированной основе, которая во многом определяла также стиль концертных этюдов Листа и Скрябина, Шопена и Дебюсси, Рахманинова, Ляпунова и других. Во второй же половине XX столетия в концертах стала преобладать нагнетательно-экспрессивная суть ОФЗ и ОФД. Порой именно с обретения не стандартного, а выразительно-го пассажа могло начаться само сочинение концерта, как это имело место, например, у Прокофьева. В минувшем столетии концертный этюд как жанр, теперь имеющий не только технологическую, но и художественную основу, почти совсем перестал интересовать современных композиторов, создающих фортепианную музыку².

Фактурные же формулы и приемы, сформировавшиеся в рамках мирового пианизма разных эпох (от барокко до романтизма), сохраняются в концерте либо в обновленном плане, либо сосуществуют с иными типами изложения. Думается, возможно говорить об известном *консерватизме фактур фортепианного концерта, ставших базовыми для саморазвития жанра*. Вероятно, в какой-то мере это связано с тем, что новых приемов игры на фортепиано исполнительская практика предложила много меньше, чем на струнных или духовых инструментах.

Вместе с тем, сам «образ фортепиано» на протяжении второй половины минувшего столетия менялся, то отдаляясь, то снова прибли-

² Редкое исключение — цикл концертных этюдов «Виртуозности» Б.Печерского, этюды В.Рябова.

жаясь к классико-романтическим прототипам. Исследователи подметили: у творцов, обращающихся к более широкому жанровому спектру во все эпохи — в отличие от композиторов-пианистов, пишущих преимущественно для фортепиано, — сам тип звучания рояля очевидно корректируется другими сферами их творчества. Именно этот фактор лежит в природе различия пианизма, например, венских классиков. У Гайдна он в основном инструментален, у Моцарта — оперно-вокален. Пианизм Бетховена по своей природе оркестрален. Русский классико-романтический пианизм рубежа XIX и XX веков представил такие, например, ярко индивидуальные разветвления, как вокально-оркестровый тип исполнительства у Рахманинова, инструментально-вокальный у Метнера и инструментальный у Скрябина. Разумеется, эти дефиниции условны и призваны лишь педалировать фактор «коррекции» фортепианного текста другими сферами творчества композитора. Не следует забывать и о том, что кроме классико-романтической и аромантической линий развития фортепианного творчества всегда имел место и другой, по эстетике переходный.

Во многом движут новейшей фортепианной музыкой нагнетательная ударность и тончайшая сонорная красочность (не продолжение ли это скрябинских высшей экзатичности и высшей утонченности?). Однако, в частности, эти «меты» фортепианного творчества и пианизма никогда не претендовали на исключительное господство и вполне допускали присутствие других — более традиционных — знаков.

Кстати, о знаках. Нотационная система, используемая до XX века, — это фиксация по возможности всех составляющих музыкального текста. В первой половине столетия композиторы пользовались обычным типом нотации, и словесный комментарий диктовался содержательно-эмоциональным строем музыки (агогика, динамика, темповые ориентиры). *В связи с расширением тембрового спектра партии протагониста, в значительной степени обусловленного особенностями современных методов звукоизвлечения на том или ином инструменте, композиторы второй половины века пришли к необходимости давать развернутые комментарии, обращенные прежде всего к технологической стороне исполне-*

ния. Для этого порой изобреталась своя знаковая система фиксации текста, нередко одноразовая. Прислушаемся, однако, к тому, что говорит «авангардист» Денисов: «Все-таки из всех видов нотации традиционная нотация наиболее точна и полна. Она позволяет точнее всего записывать мысль. Конечно, есть многое, что невозможно нотировать традиционно (нетемперированные звучности, шумы), но это — не основной материал музыки»³.

Если главными регуляторами фактуры и формы фортепианного концерта конца XIX и первой половины XX столетия была, как уже отмечалось, диалогичность, то в новейшее время многое в его стиле оказывается предопределенным *тягой к единому звуковому потоку*. Именно тот факт, что солист является первым среди равных, предопределяет факторы, существенные для общей фоносферы концерта. Имеется прежде всего в виду: усиление значения дополнительных солистов — голосов из оркестра, камерных ансамблей, концертирующих оркестровых групп. В таком случае композитор стремится резче высветить политембровость самой фортепианной партии, т.е. подчеркнуть особые звуковые возможности солирующего инструмента.

В присутствии же других солистов ансамблевые свойства протагониста значительно усиливаются. Господство тембрового лидера ни кем, однако, и не оспаривается. Напротив, оно ярче высвечивается особым вниманием к виртуозной стороне фактуры сольной партии. В ансамблевом концертировании проявляется историческая память жанра о своем далеком прототипе — *concerto grosso*. В таких концертах налицо сочетание разных объемов звучания, прежде всего масштабности и камерности.

В концерте, как и во всем инструментальном творчестве, возрастает значение того, что связано с идеями моно- (монотематизма, монограммы, монохромности), микро- (микрочроматика, микрополифония, микровариационность), поли- (полифония пластов, полифонизация фактуры) и макро- (о макроцикличности можно говорить, например, в связи с Четвертым и Пятым концертами Прокофьева, Пятым и Шестым А.Черепнина, Четвертым и Пятым Щедрина).

³ Неизвестный Денисов. Из записных книжек. Цит. изд. С. 51.

При способности ко внутренним и внешним видоизменениям концерт всегда сохраняет свое жанровое ядро, которое и позволяет не сливаться с родственными ему симфоническими видами. При этом обилие жанровых решений внутри концерта неизмеримо возросло к концу века: наряду с академически устойчивым видом сольного концерта возникли концерты-ансамбли разного состава или, напротив, концерты для одного солирующего инструмента.

Расширяется группа жанров, с которыми концерт вступает во взаимодействие. В их числе не только традиционно симфонические, но и иные (даже вокальные). По-прежнему показателен «альянс» концерта и симфонии. Среди их разнообразных контактов выделилось несколько принципов: с сохранением избранности протагониста, с преобладанием ансамблевой основы (двойные, тройные), с приближением к типу симфонии с солирующим инструментом⁴. Последнее нередко встречается в одночастном романтическом концерте поэзного типа. Не ослабевает интерес к камерной разновидности концертного жанра (концертино, солист и струнный оркестр), в которой обостряется внимание к возможностям составов с ансамблевым принципом игры.

В виду крайней пестроты и многотипности самих инструментальных концертов порой оказывается нелегко вывести четкие жанровые признаки — слишком панорамен объем их разнонаправленных свойств. Определение же видов фортепианного концерта в современной музыковедческой литературе столь широко, что иные можно воспринять только на метафорическом уровне. Речь может идти, например, о концерте-импровизации, концерте-игрище, концерте-празднике, концерте-лирике.

Вместе с тем, прояснить стиль и характер концерта неизменно помогают авторские жанровые уточнения либо посвящения. Так, например, образ музыки Грига вдохновил на создание фантазий

⁴ Преобладание принципа концертирования над симфонизмом наблюдается, например, в жанре камерной симфонии (Симфония с солирующей арфой Б.Чайковского), где могут быть задействованы либо традиционные составы (чаще всего струнные оркестры сами по себе или с солистами), либо весьма расширенные индивидуализированные ансамбли.

для фортепиано с оркестром таких композиторов-пианистов, как Б.Печерского («Григ-фантазия») и Т.Смирнову («Эдвард-фантазия», обе партитуры датированы 1997 годом)⁵.

Среди жанровых подзаголовков партитур для фортепиано с оркестром можно встретить такие, как: концерт-рапсодия (И.Якушенко, 1955) концерт-баллада (А.Балтин, 1959), концерт-новелла (для 2-х фортепиано, В.Кикта, 1993), концерт-романс (Р.Леденёв, 1981), концерт-вариации (В.Пьянков, 1969), концертштюк (Е.Терегулов, 2000). Встречаются также и иные указания: «Русский концерт» (Л.Сидельников, 1980), «Симфонические танцы» (В.Екимовский, 1998), «Диезные тональности» (Четвертый концерт Р.Щедрина, 1991). При этом концерт может быть циклическим и одночастным, симфоническим (по составу исполнителей, принципам развития) и сугубо камерным. В последнем случае он нередко получает жанровое уточнение — концертно для фортепиано и струнного либо камерного оркестра. Среди его авторов: А.Мажуков (1973), А.Самонов (1980), с уточнением «Юношеский концерт»), Ю.Тугаринов (1986), Б.Диев (1994), А.Исакова (2001). Д.Кривицкий сочетает в заглавии сочинения его жанровые, образно-смысловые и исполнительские ракурсы: Концертно для фортепиано и струнного оркестра «Библейские сказания» или «Концерт-фантазия для маленького артиста для фортепиано и камерного оркестра» (1993, 2000).

Вторая половина века все более обнажала пропасть между массовым музыкальным сознанием и академическими жанрами. Если классики и романтики облагораживали бытующие интонации эпохи, то воинствующий примитив масскультуры конца XX столетия этого просто не допускал. Вот почему композиторы, которые вводили ритмы и жанры развлекательной музыки в инструментальные сферы, в музыкальный театр, опирались на надежный источник — джаз начала столетия с сохранением его первозданной прелести.

⁵ В череде концертов-посвящений работа А.Бакши «Шостакович-концерт» для скрипки, струнных и барабана (1996). В.Дашкевич посвятил свой Фортепианный концерт Д.Мацуеву (2002), а В.Симонов создал в 1990 году Концерт-поэму памяти А.Бабаджяна. Датировка здесь и далее приведена по Справочнику оркестровых произведений композиторов Москвы (2-я половина XX века) / Сост. Э.А. Мирзоева. — М., 2004.

Продолжались композиторские эксперименты по тембровому наполнению диалога *солист — оркестр*. Имели место случаи написания фортепианного концерта с эстрадным оркестром (И.Якушенко, 1955) или с симфо-джазом (Ю.Миркин, 1996). Тембр солирующего фортепиано сочетался с духовым оркестром (Т.Васильева, 1997) или выступал в ансамблевом окружении (С.Беринский, Концерт для кларнета, 12 струнных, препарированного фортепиано и клавесина, 1989). Партитура концерта для подготовленного фортепиано и струнных (1989) принадлежит И.Манукян.

Ансамблевые виды партий протагонистов иногда ориентировались на диалог фортепиано и голоса (Э.Артемьев, 1982), но чаще на дуэт фортепиано и духового инструмента. Среди последних, как бы продолжая традицию Первого фортепианного концерта Шостаковича, лидировала труба. В такого типа двойных концертах фортепиано было галантно выведено на первое место. Концерт для фортепиано и трубы принадлежит, например, А.Исаковой (1972) и И.Жванецкой (1997). Концерт для фортепиано, валторны и камерного оркестра написала М.Шмотова (1996).

В заглавии двойных концертов с участием фортепиано и струнного инструмента — скрипки или альты, именно они выдвигались на первое место. Таковы, например, Симфония-концерт для скрипки и фортепиано М.Алексеева (1988), концерты для скрипки, фортепиано и камерного оркестра Л.Бобылева (1981) и С.Гольбиной (1979). Концерт для альты, фортепиано и струнных инструментов Г.Фрид написал в 1981 году.

Двойные концерты трактовались не только как диалог двух разнотембровых солистов, но и как темброво монохромные. Состав солистов варьировался как участие исполнителей на двух фортепиано или играющих в четыре руки. Среди авторов последних — А.Шнитке (1993) и Е.Подгайц (1994). К жанру концерта для двух фортепиано проявили интерес А.Николаев (1993) и А.Чайковский (1998).

В тройных же концертах порядок солистов оставался классическим. Для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром создали партитуры: С.Жуков (Концерт-мистерия, 1993), Д.Кривицкий

(1985), А.Николаев (1993), Е.Подгайц (Третий концерт для данного состава датирован 1998 годом).

Тройной концерт для солистов на клавишных инструментах принадлежит Д.Кривицкому (для органа, клавесина, фортепиано и струнного оркестра, 1992). Разнотембровый концерт для солирующего гобоя, фортепиано и ударных с названием «Ламбада» сочинил Е.Подгайц (1990). О самом жанре композитор сказал так: «Концерт для меня — это форма высказывания: вот человек выходит и говорит, причем говорит не вообще, а от первого лица. Поэтому даже оркестр становится “вторым первым лицом”. Для меня между ними нет контраста. В концерте солист высказывается честно. Мне интересно, что у разных инструментов свой звук, образ, своя душа, и каждый открывает какую-то часть тебя самого»⁶.

Лидерство фортепианных концертов начало убывать уже ко второй половине XX столетия. Одна из причин заключалась в том, что воспринимающая аудитория с трудом улавливала неопределимый словами смысл суперавангардных концертов, не вдохновлялась выходом за пределы привычного звучания рояля. Как известно, технические жаргоны мгновенно тиражируются и столь же быстро устаревают. Подлинные же открытия, и в том числе технические, служат прогрессу, но нуждаются в длительном внушении со стороны крупной композиторской и исполнительской личности. А публика консервативна и нетерпелива, хочет привычного, ожидает узнаваемого.

В силу этого не может быть случайностью то, что в практике ныне концертирующих ведущих пианистов мира преобладает классика и романтика, а композиторское творчество вновь повернуло в сторону первичных смыслов музыки — ее Света, Гармонии и Красоты. Сама же семья инструментальных концертов сохранила в симфоническом творчестве свое лидерство. Кроме того, в минувшем веке неизменно усиливалась роль принципа концертности в сочинениях разных жанров. Сказанное позволяет констатировать существенное: концертирующий стиль был одним из преобладающих явлений в музыкальном мышлении XX столетия.

⁶ Подгайц Е. Я просто пишу музыку, чтобы ее слушали и чувствовали // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С.19.

Часть третья

**В лаборатории
жанра**

Жанр концерта для фортепиано был всегда моей лабораторией.

Родион Щедрин

Попытка заглянуть в лабораторию жанра предусматривает постановку широкого спектра вопросов, актуальных для избранной проблематики. Безусловно важно соотношение установившихся канонов фортепианного концерта (или того, что определяется как историческая память жанра) с индивидуальным подходом к нему крупных творцов. Среди первоочередных задач встает и необходимость изучения теоретических позиций, раскрывающихся в самоанализах мастеров (дневники, записные книжки), а также в их письменных диалогах (эпистолярій). В силу этого в нижеследующих очерках будут освещены такие животрепещущие для жанра проблемы, как аспекты формы, взаимозависимость солиста и оркестра, тембровая специфика диалога, направленность на слушателя и так далее. Начнем, однако, с иного — с того, как композиторы дебютируют в жанре фортепианного концерта.

Очерк VIII. Феномен первого концерта (свое и чужое)

Для начинающего, в какой бы области он не творил, другого выхода нет: вначале он должен подчиниться дисциплине, взятой извне, но подчинение это для него только средство найти свой собственный способ выражения и в нем утвердиться.

И. Стравинский¹

Особенностью раннего периода творчества композиторов-пианистов всегда было обращение к фортепиано в подавляющем большинстве опусов, т. к. они владели этим инструментом как никаким другим. Создание не только пьес малой формы, но и фортепианных ансамблей предшествовало написанию первого симфонического опуса — концерта для фортепиано с оркестром. Именно в крупной форме уже достаточно наглядно проявляются свойства композиторского мышления, формируются свои приемы изложения и развития. При этом, естественно, избирательно молодой творец использует инвариантные черты жанра концерта (прежде всего драматургические, структурные, фактурные), сложившиеся в эпохи барокко, классицизма, романтизма, но преломляет их *индивидуальным* образом.

Рождение фортепианного концерта, как и любого другого крупного жанра, не могло здесь составить исключения, и молодой композитор, с одной стороны, всегда учитывает историческую память жанра, а с другой — находится в ситуации внежанровой свободы, устремленной к обретению собственного голоса как важнейшего фактора индивидуальности.

¹ Стравинский И. Хроника моей жизни. Цит. изд. С. 58.

В этой связи есть смысл обратиться к анализу фортепианных концертов, написанных в период обучения (Балакирев, Танеев² и Щедрин), зафиксированных как «opus 1» (Рахманинов) или созданных на раннем этапе творчества (А.Рубинштейн, Скрябин).

Из множества возможных ракурсов рассмотрения выберем некоторые — принципиальные для направленности данного исследования. Речь пойдет о фортепианном концерте как о:

- закономерном звене в овладении крупными жанрами;
- сочинении, в котором уже явственно проступают грани соотношения «подчинения дисциплине» и «собственного способа выражения» (по определению Стравинского), т. е. *свое — чужое*;
- одном из первых подходов к созданию оркестровой партитуры, где устанавливаются свои принципы инструментовки;
- пьесе, что стала сущностью личности автора в молодые годы (своеобразная «визитная карточка» стиля), а затем энергично вошла в артистическую жизнь композитора-пианиста;
- музыкальном тексте, отражающем индивидуальные черты панизма композитора-концертанта, что находит живой отклик у современников (периодика, дневники, воспоминания).

Первые концерты ведущих отечественных композиторов-пианистов — А.Рубинштейна и М.Балакирева — не заняли значительного места в истории русского фортепианного концерта. Вместе с тем для их стилистических абрисов уже показательна ориентация на те магистральные пути, по которым пойдет само развитие жанра в России: условно их можно обозначить как линия «оркестрового фортепиано» листовского типа и разновидность «рояля как он есть» с преимущественно камерной, утонченной палитрой звучания, восходящей к шопеновской традиции. Если позволить себе

² Попутно заметим, что включение концертов Балакирева и Танеева стало возможно благодаря одной из самых позитивных тенденций в культуре XX столетия — разыскании и публикации концертных сочинений предшествующего века, ранее обозначенных в монографиях о композиторе лишь упоминанием. Первое издание концерта Балакирева относится к 1951 году, концерта Танеева к тому же десятилетию — 1953 — клавира, 1957 — партитура.

весьма условные разграничения, то в первом случае преобладали героика, патетика и лирика, во втором — лирика и жанровость. Камерный лик рояля оказался близким молодому Балакиреву. Оркестровый образ фортепиано создавался Рубинштейном (здесь были разные пути, в том числе особый метод его педальной техники).

Исследователи наследия корифея отечественного пианизма сходятся во мнении, что именно его творения для фортепиано «несут в себе и образ человека, и облик пианиста — черты и особенности, связанные не только с мироощущением, музыкальным мышлением, темпераментом, но и с характером пианизма, даже со строем руки. Постоянно исполняя свою музыку, Рубинштейн и писал “для себя”, и звучала она, по свидетельству современников, как никогда уже не прозвучит ни у кого другого, и достоинств ее вне авторского исполнения не понять до конца. Во всяком случае *характерные черты игры Рубинштейна, запечатленные слышавшими его, как бы оживают в нотах фортепианных сочинений: насыщенность и мощь аккордов, сочетание октавного движения с разнообразными гаммами и арпеджио, “маркированность” мелодии*»³.

Сама блистательная игра и «образ оркестрового фортепиано», рождавшийся под пальцами гениального пианиста, вошли в сознание его выдающихся современников. Танеев в письме Аренскому признавался: «На меня игра Антона Григорьевича производит совершенно особенное действие... я испытываю нечто такое, что при других обстоятельствах мне никогда не случается испытывать: какое-то *жгучее чувство красоты* (курсив мой. — Е.Д.), если так можно выразиться, красоты, которая не успокаивает, а скорее раздражает: я чувствую, как одна нота за другой точно меня насквозь прожигает: наслаждение так глубоко, так интенсивно, что оно как бы переходит в страдание»⁴.

Гипнотическое воздействие «жгучей красоты», творимой пианистом, мощно влияло на оценку разных деяний Рубинштейна, в том числе на восприятие его композиторских исканий, но прежде

³ *Корабельникова Л.З.* А.Г.Рубинштейн // История русской музыки. В 10-ти томах. — М., 1994. Т. 7. С. 116–117.

⁴ *Танеев С.И.* Материалы и документы. М., 1972. Т. 1. С. 80–81.

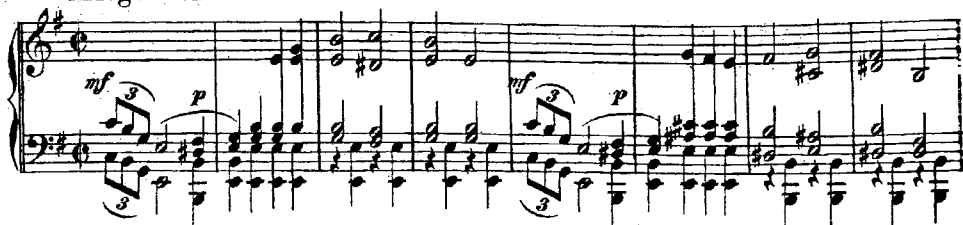
всего неизменно привлекало гигантов пианизма к исполнению сочинений Рубинштейна — среди них: Гофман, Бюлов, Таузиг, Н. Рубинштейн, Рахманинов¹.

Своим Первым концертом, созданным в 1850 году, Рубинштейн назвалopus 25. Концерт e-moll он написал, чуть переступив порог двадцатилетия. По сути это был четвертый опыт в жанре концерта⁵, над которым композитор трудился вкуже с конца 40-х по конец 80-х годов. Именно в этот хронологический период Рубинштейн создал основной массив — пять фортепианных концертов и серию композиций для солирующего фортепиано с оркестром.

Поэтика и направленность концепции этих партитур говорят о том, что жанру фортепианного концерта Рубинштейн доверял не менее значительные художественные идеи, чем своим симфониям или крупным ансамблям. Исследователи творчества Рубинштейна (в их числе Л. Баренбойм и А. Алексеев) определили именно концертность как ведущую черту его стиля. Первый, в частности, утверждал, что Рубинштейн уже в 40–50-е годы «заложил основу того реалистического лирико-героического концертного стиля, который в известной степени определил дальнейший путь развития русского фортепианного концерта»⁶.

По традиции героической главной партии контрастировала романсовая лирическая побочная:

Allegro con moto.



⁵ По-видимому, не сохранились первые два концерта, одночастный и трехчастный (первый из них, по-видимому, аккумулировал листовский вариант одночастной формы концерта). Третий был переделан в фортепианный октет и издан под ор. 9.

⁶ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. — Л., 1957. Т. I. С. 129.



Начиная с Первого, в концертах Рубинштейна имеет место общая линия движения от мрачно-патетических тонов минора к жизнеутверждающей мажорности. Типологическим окажется и контрапунктирующий мелодизм средних частей.

О масштабности замысла Первого концерта, написанного в трехчастной форме, можно говорить, в частности, в связи с симфоничностью общего замысла, где в финале даны реминисценции тем первых двух частей. Подобная тематико-интонационная взаимосвязь разных разделов циклических форм фортепианных опусов Рубинштейна будет иметь место и в последующих концертных композициях, в частности, в наиболее известном Четвертом ор. 70 (1864), d-moll, который входил в репертуар Рахманинова⁷ и Прокофьева.

Влияние могучего пианизма Антона Рубинштейна оказало гипнотическое воздействие на его ученика П. Чайковского, написавшего в годы обучения свою первую работу для фортепиано с оркестром — небольшое Allegro c-moll (1864 год)⁸. В нем ощущаются первые ростки индивидуального стиля композитора, который много позже, поднявшись на дирижерский подиум, исполнял сочинения А. Рубинштейна.

Характеризуя подъем русской музыки 50–60-х годов XIX века, Б. Асафьев прозорливо называет свою статью «Их было трое...», делая ее героями братьев Рубинштейнов и М. Балакирева. Сложив-

⁷ Исследователи правы, проводя параллель между характерами главных партий, лирикой срединных частей Четвертого концерта Рубинштейна и Второго Рахманинова.

⁸ Если учесть эту раннюю пьесу, а также «Fantasie de concert» и три симфонизированных концерта, из которых Третий, кстати, сначала издавался в виде двух самостоятельных сочинений, то будут все основания ввести П. Чайковского, вслед за А. Рубинштейном, в «пятерочки» русского фортепианного концерта.

шимся музыкантом последний был уже к девятнадцати годам, когда и начиналась его самостоятельная артистическая деятельностьⁱⁱ.

Почти половину творческого наследия Балакирева составляют фортепианные сочинения, включающие как оригинальные опусы, так и транскрипции. Последние имели для композитора такое же значение, как и оригинальные сочинения для рояля, так как они в равных пропорциях формировали русский концертный фортепианный репертуар. Однако, в отличие от Листа, ставившего себе «нормою оркестр», Балакирев всегда умел оставаться в лоне фортепианности, при этом «изначальная фортепианная природа творчества ощущается во всем, даже в лучших оркестровых сочинениях». По воспоминаниям современников (А.Оленина, например, много слышавшего игру Балакирева) «становится очевидным, что Балакиреву в высшей степени была чужда листовская монументальная звуковая ориентация. Балакирев полагал, что тембр рояля настолько сам по себе прекрасен и характерен, что придавать ему еще какую-то искусственную окраску нет никакой надобности, “его рояль и звучал только как рояль”»ⁱⁱⁱ.

Лирическая непосредственность Концерта op. 1 (или как его называют исследователи «Концертного Allegro для фортепиано с оркестром») — дебют в 1856 году молодого Балакирева перед столичной публикой. В рецензии А.Серов выделил как произведение, так и исполнение: «Сочинение Балакирева (Первое Allegro из концерта fis-moll) было исполнено автором отлично и встречено всей публикой с большим искренним чувством. Успех, как и следовало ожидать, был полный <...> Да и мог ли не понравиться этот концерт, как поэтически задуманный, занимательно оркестрованный, изобилующий прелестными, грациозными мелодическими оборотами и исполненный с таким мастерством, с такой нежностью и вместе с тем силою»⁹.

Судя по тому, что Балакирев в заключении первой части написал: «Конец», — он ушел от идеи традиционной трехчастности, считая, видимо, что его сочинение завершено и вполне вписывается

⁹ Балакирев М. Концерт. — М., 1951. С. 1.

в традицию одночастных концертов, но не листовского поэзного плана (сжатый цикл). Поэтический дух концерта, несомненно, рожден в отзвуках романтического стиля^{iv}.

Нетрудно заметить, что сами традиции жанра концерта получают у Балакирева отражение отчасти в классическом варианте (двойная экспозиция, Tutti, ц. 20–21, 21–22) и более массивно в романтическом преломлении (шопеновская изысканность фактуры, орнаментика, изящество пассажей, прозрачность фактуры, легкий оркестр, напевность основного тематизма). Лирическая мелодика заметно выделяется славянской задушевностью тем и их чуть ностальгическим колоритом, особенно в ноктюрновой побочной теме, дополняющей повествовательную сдержанность главной темы:

Allegro ma non troppo [Не слишком скоро]

Meno mosso [Медленнее]^o
Più moderato [Более умеренно]

В традициях концерта XIX века трактуется диалогичность: главный акцент не только на широком экспонировании материала (две

темброво различные экспозиции — оркестровая и фортепианная), но и на его развитии. Напомним, что диалог остается в XIX веке ведущим знаком инструментального концерта, в том числе и фортепианного, — в отличие от XX столетия, где, как уже отмечалось, заметна тяга к единому звуковому потоку солиста с оркестром.

В концерте Балакирева скромность функции оркестра подчеркнута множественной ролью каденций солиста, выделяющих рубежи формы: появление главной партии, побочной темы, начало разработки и репризы. Однако в обычном месте — перед кодой — каденция солиста отсутствует. В камерной звучности оркестра Балакирев не чурается выделения «голоса из оркестра» (кларнет и флейта вступают в диалоги с солистом). В юношеской партитуре имеет место и то, что Б.Асафьев определяет как «преодоление схемы изобретением», т. е. акцент ставится на игровом начале, а принципы солирования выступают способом реализации импровизационности.

Кстати, именно Балакирев сделал свое ощутимое вношение в свод фундаментальных черт фортепианного концерта, имея в виду закрепление неких констант в сфере выбора тональности. В частности, в период создания Концерта Es-dur Балакирев писал Чайковскому, ратуя за cis-moll и fis-moll как некие минорные универсалии, которые открывают доступ к энгармоническим мажорным заменам (в частности, побочная партия в Концерте fis-moll Балакирева идет не в Cis, а в Des). Показательно, что Балакирев обсуждает с Чайковским и такие важные параметры жанра фортепианного концерта, как его объем, соотношение солиста и оркестра, называя в этой сфере и образцовые прототипы: концерты Шумана и Шопена. «Сочинили бы Вы фортепианный концерт, а то пианистам нечего играть с оркестром, 1-й Ваш концерт имеет почтенные достоинства, но в нем фортепиано слишком загромождено оркестром, и концерт чересчур длинен, 2-й слаб и едва ли будет в ходу, а чтобы Вам сделать 3-й концерт небольшой по форме (по примеру Мендельсона или Шумана), в котором бы фортепиано играло вроде Шопена, за что пианисты были бы Вам очень признательны и частенько бы исполняли Ваш концерт. Тона fis-moll и cis-moll были бы

наудобнейшими, так как ведут к *Ges-dur* и *Des-dur* — самым блестящим и благородным тонам на фортепиано»¹⁰.

Чайковскому Балакирев делал и другие предложения «по тонам», например, *h-moll* и *Des-dur* для увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта». Однако для Третьего концерта Чайковский взял *Es-dur* (тональность Первого концерта Листа и Пятого Бетховена). В «балакиревском» *fis-moll*'е напишут свои концерты Рахманинов, Скрябин, Ляпунов («Рапсодия на украинские темы»), в *cis-moll* — Римский-Корсаков.

Сам стиль фортепианного изложения выдает в концерте Балакирева почерк композитора-пианиста: в тексте нашли отражение типичные фактуры европейской фортепианной музыки (в том числе: октавная моторика, аккордовые переключки, арпеджированные последования). Показательно, что так называемые общие формы звучания (ОФЗ), близкие этюдным, тематизированы и несут конкретный художественный смысл. Как представляется, это явление, находится в прямой зависимости от тенденции развития художественного этюда, так называемого этюда-картины (*Etude-tableaux*), столь распространенного в романтической фортепианной музыке XIX — начала XX века (Лист, Шопен, позже Скрябин, Дебюсси, Рахманинов). В XX веке этот жанр в значительной степени сдает свои позиции, из него уходит картинность (Лигети, Рябов, Печерский).

Структурно нетрадиционным оказался Фортепианный концерт *Es-dur* двадцатилетнего Танеева, сочинявшийся между 1875–1876 годами. В отличие от Балакирева Танеев изложил материал своего концерта в двух частях (*Allegro* и *Andante funebre*).

В год завершения работы над этой партитурой Танеев дебютирует в Петербурге с исполнением Первого концерта А.Рубинштейна: пресса в лице Г.Лароша сразу заговорила о «пьянистских успехах г. Танеева», подчеркнув также, что в «этом крайне молодом артисте заключены богатые задатки». Показательно, что именно большинство своих фортепианных сочинений Танеев написал в

¹⁰ Киселев В.А. Франц Лист и его отношение к русскому искусству. — М., 1929. С. 46.

консерваторские годы, и позже, как это ни парадоксально по отношению к композитору-пианисту, на протяжении многих лет он к пьесам для фортепиано соло не обращался»¹¹.

И в концерте, и в других ранних сочинениях Танеева уже складываются важные свойства его композиторского мышления, приемы изложения и развития. При этом он не только весьма избирательно использует жанровые и фактурные прототипы классического и романтического концертов, но и преломляет их индивидуально: в ладовом, ритмическом, фактурном изложении и развитии. Особенно же показательно активное использование средств полифонии и введение неоклассических элементов:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Allegro' and consists of two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The second system is also marked 'Allegro' and includes a piano (p) dynamic marking. Both systems show complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands, with some notes marked with accents and slurs. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

¹¹ *Корабельникова Л.* Творчество С.И.Танеева. — М., 1986. С. 17. Кроме концерта, им было создано для фортепиано пять скерцо, Тема с вариациями, первая часть Сонаты.

Как пианист Танеев многое унаследовал от своего учителя — Н.Г.Рубинштейна: монументальность, оркестровый размах, властность концепции.

Феноменальная виртуозность Танеева буквально не знала себе равных. «Его тонкие, нервные и сухие руки, так не гармонировавшие с рыхлой и тучной фигурой, способны были творить чудеса, позволяя доводить исполнение до крайней беглости, как в простом движении, двойных нотах и октавах, так и в быстрых аккордовых пассажах. Если кто-нибудь выражал по этому поводу удивление, то Танеев наивно говорил: “Неужели? Но ведь можно еще быстрее” — и повторял быстрее. Те, кто помнит его игру, могут удостовериться, как он загонял партнеров в ансамблях»¹².

Со временем, как и многие композиторы-пианисты, Танеев перестал играть чужую музыку, делая исключения лишь для произведений Чайковского, Аренского, А.Рубинштейна. Танеев, как известно, впервые исполнил Второй фортепианный концерт Чайковского, а Третий концерт доработал после смерти своего учителя.

Сам стиль игры Танеева, с присущей ему тяжеловесной напряженностью, нельзя не причислить к позднеромантической линии. Для него было важным, как для Брамса или Метнера, чтобы любое чувство осмысливалось, а мысль прочувствовалась. Б.Яворский утверждал, что в каждый миг своего исполнения Танеев выступал как «убежденный активный мыслитель». Причем не только в пианизме, но и в творчестве, где именно осмысленное мастерство «получило у него значение, превышающее границы ремесленно-технической работы... и содержало в себе, наряду с практическими данными о том, как воплощать и строить музыку, логические исследования элементов музыки как мышления»¹³.

Сохранились свидетельства о пианизме Танеева и других современников. В частности, Стравинский оценивал многогранную деятельность Танеева, сподвижника Чайковского, по неизменно позитивной оценочной шкале, где наивысшим баллом был отмечен

¹² Савенко С.И. Сергей Иванович Танеев. — М., 1984. С. 31.

¹³ Асафьев Б. С.И.Танеев (к 30-летию со дня его смерти). — М., 1947. С. 1.

пианизм: «Танеев был хорошим педагогом, и его трактат по контрапункту — одну из лучших книг этого рода — я очень высоко ценил в молодости. Я уважал Танеева как композитора, особенно за некоторые места его оперы “Орестея”, и *глубоко восхищался им как пианистом*» (курсив мой. — Е.Д.)^{14v}.

Не только в случае с Танеевым, но и в связи с «модой на Скрябина» Стравинский педализировал значение феноменального пианизма как одного из мощных слагаемых его индивидуального стиля.

О появлении Скрябина у С.И.Танеева со своим фортепианным концертом рассказывают Л.Сабанеев и А.Гольденвейзер. «Раз он принес свой фортепианный Концерт *fis-moll* ему на просмотр, — это были только две первые части, финал еще не был написан. Скрябин сам играл фортепианную партию Танееву... Танеев со свойственным ему серьезным и деловитым видом указывал Скрябину погрешности чисто технического свойства, не касаясь существа и стараясь, как у него была манера, мягкой интонацией смягчить неприятные вещи. Скрябин ушел. “Он очень, очень талантлив”, — сказал мне Танеев после его ухода, но в тоне ощущалось несочувствие этой талантливости...»¹⁵.

Гольденвейзер сообщает 30 марта 1897 года: «Вчера было опять собрание у Сергея Ивановича. Кончили Баха. Скрябин играл свой концерт. Концерт очень хорош. Жаль только, что я аккомпанировал и потому мало слушал, а больше следил за тем, чтобы не наврать»¹⁶.

Сабанеев продолжает: «Как-то раз слышал я его исполнение — он играл свой Концерт уже с финалом в симфоническом собрании Русского музыкального общества. Встречаюсь с В.Сафоновым, тогда директором консерватории. Решил у него спросить мнения. Сафонов меня удивил: “Скрябин — не Шопен, — сказал он, — он умнее Шопена”.

Сафонов относился к Скрябину с огромной нежностью, очень высоко ставил его как композитора и пианиста (“большой пианист и большой композитор”). А на неизменные параллели с Шопеном

¹⁴ Игорь Стравинский. Диалоги. Цит. изд. С. 44–45.

¹⁵ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. Цит. изд. С. 25, 26, 21.

¹⁶ Гольденвейзер А.Б. Дневник. Первая тетрадь. — М., 1995. С. 80.

не уставал повторять: “Что такое вроде Шопена? Не вроде Шопена, а вроде Скрябина”»¹⁷.

Концерт, как и предшествующие ему сочинения, открыл особость мира Скрябина как некоего звукового чуда — единственно-го и неповторимого: «Это был какой-то лучезарный, напряженный, чем-то насыщенный, совершенно отличный от всех остальных человеческих миров мир. Он был, правда, тепличный, не совсем нормальный своей экзальтированностью, своей отрешенностью от того здравого смысла, который оставался за дверями этого мира и сторожил его, но он был несомненно *засасывающ*, он увлекал, как фантастическая песня nereиды»¹⁸.

«Эстетический индивидуализм» (В.Каратыгин) звукового мира раннего Скрябина, по-своему развивающего тенденции «русского скромного рационализирующего импрессионизма» (Б.Асафьев), был не только тепличен, сугубо утончен, но и обладал другими ликами — лучезарностью, дифирамбичностью, драматическим накалом.

Концерт по своему стилю органично укладывается в камерный ракурс раннего творчества Скрябина с его проникновенным интимно-лирическим строем. Воздействие романтизма, прежде всего Шопена — и в жанровом наклонении миниатюр, и в концерте, и в общем тоне пианизма — явление, которое современники заметили и определили сразу как «лица необщее выраженье». В игре Скрябина не было огромной физической силы, невероятного виртуозного блеска (в юности он перенес серьезную травму правой руки). Не тяготел он в звучании инструмента и к оркестрово полнозвучной фактуре. Неповторимым индивидуальным знаком Скрябина-пианиста была способность к извлечению из фортепиано звуков то призрачных, парящих, лунных, как бы бесплотных, то лучезарных и иступленных. Его прикосновение к клавише сравнивали с нежнейшей лаской, а агогика, особенно *rubato*, отличалась такой свободой и непредсказуемостью, что казалось: Скрябин создает вокруг любого своего произведения как бы два разных текста — ком-

¹⁷ *Сабанев Л.* Воспоминания о Скрябине. Цит. изд. С. 25, 26, 21.

¹⁸ Там же. С. 30.

позиторский, зафиксированный в нотах, и во многом от него отступающий исполнительский, тот, что возникал спонтанно, на эстраде.

Как известно, в ранний период Скрябин отдает дань малым формам (прелюдии, этюды, мазурки, экспромты). Однако написание Фортепианного концерта в 1897 году знаменовало выход к крупной форме, где следует также указать на создание Фантазии для фортепиано с оркестром без опуса, трех сонат, *Allegro appassionato* op. 4, Полонеза и Концертного *Allegro re* минор (по поводу последнего Скрябин советовался с Танеевым, что отражено в его *Дневниках*). Одночастное *Allegro* замышлялось как первая часть симфонии (оно издано в 1949 году в качестве симфонической поэмы).

Оркестровка концерта получила отрицательный отзыв Римского-Корсакова. Композитор совместно с Лядовым просматривал по поручению Беляева все поступавшие в его издательство рукописи. Вместе с тем и сам Скрябин попросил Римского-Корсакова о том же — ведь общепризнанным был его авторитет прежде всего в сфере инструментовки (как помним, Метнер пользовался учебником композитора при оркестровке всех своих концертов).

Отрицательное отношение с пожеланием «учитесь инструментовке» Римский-Корсаков подтвердил своим автографом на рукописи¹⁹. Скрябин несколько обиделся, но отдельные замечания Римского-Корсакова по поводу «слабости инструментовки» все же принял.

Премьера концерта состоялась в Одессе 11 октября 1897 года под управлением В.И.Сафонова, который писал руководителям Одесского отделения РМО: «Мой ученик Скрябин написал замечательный фортепианный концерт. Так как этот юноша теперь на пути к славе — он играл с огромным успехом в Париже, Амстердаме, Брюсселе и Берлине и теперь едет осенью за границу, то я думал воспользоваться его пребыванием у нас (в октябре он уедет и, быть может, на чужбину) и поместить его на программу... любители и публика услышат такую ргеетг, которая произведет, наверное, сенсацию в музыкальном мире, а часть почина будет у Одессы»²⁰.

¹⁹ *Римский-Корсаков Н.* Литературные произведения и переписка. — М., 1965. Т. VI. С. 20.

²⁰ *Дельсон В.* Скрябин. — М., 1971. С. 72.

В отличие, например, от концертов А.Рубинштейна или Танеева, с их «оркестральным фортепиано», Скрябин, скорее, идет по пути, избранному Балакиревым и продолженному затем Ляпуновым (создавшим в 1909 году Второй фортепианный концерт «Желязова Воля»), т.е. трактовки «фортепиано само по себе» в традиции, близкой Шопену.

В стиле концерта Скрябина несложно обнаружить черты, которые все более укореняются в русском инструментальном концерте как знаки национального (краткость вступительного зачина, доминанта лирических высказываний в образной сфере экспозиции, роль вариационного цикла как части формы), и вместе с тем наблюдать аккумуляцию общих закономерностей жанра (введение главной партии в репризе на общей кульминационной волне разработки, применение рондо-сонатной схемы в финале, мажорное окончание минорного концерта).

Невероятно типично для ранних пьес Скрябина начало главной партии: зачин с диссонирующей септимы, которая ниспадает к тоническому опорному звуку, оказывающемуся задержанием к доминанте (VII ступени), постоянное опевание уступов мелодии:

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Scriabin's Piano Concerto No. 1. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked 'Allegro' with a tempo of 112. It features two piano parts: Piano I principale and Piano II. The Piano I part starts with a melodic line marked 'espressivo' and 'mp'. The Piano II part provides harmonic support with chords and arpeggios, marked 'p' and 'p espr.'. The score includes dynamic markings like 'p', 'mp', 'mf', and 'cresc.', as well as performance instructions like 'm.g.'.

Два типа лирических высказываний (элегическая главная партия и более проясненная, возвышенная заключительная с пентатонными распевными мотивами валторн) составляют своеобразную рамку для открыто танцевальной побочной партии, поданной как кокетливый скерцозный танец²¹.

Следование Скрябиным волновой драматургии, близкой драматическому симфонизму Чайковского, приводит не только к тому, что на вершине кульминации, объединяющей конец разработки и начало репризы, возникает массивное проведение главной партии, но и то, что ее второе предложение здесь переходит в каденцию, где тематизм главной партии активизируется.

Тема вариаций второй части (изложенная в традиционной двухчастной репризной форме) исполнена поэтической задумчивости. Неповторимую мягкость ей придают плагальные обороты, тоническая гармония как бы избегается, хотя сами мотивы вырастают из звуков тонического трезвучия:

The image shows two systems of musical notation for Piano II. The first system is marked "Andante" with a tempo of 46. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and dynamics such as *pp* and *ppp*. The second system continues the piece, marked "cresc." and "mf", and includes dynamics like *p*, *dim.*, and *pp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



Образные контрасты четырех вариаций вполне в характере малых форм фортепианной музыки раннего Скрябина: струящаяся первая и последняя, словно сотканые из фортепианных кружев, обрамляют полетное скерцо и медленную музыку с чеканными, мрачными фразами фортепиано.

²¹ Близкое по образному наполнению соотношение: лирическая главная и танцевальная вторая тема, имеет место и во Втором концерте Прокофьева.

Яркая индивидуальность Скрябина наглядно проявилась в агогическом комментарии к тексту концерта. В партитуре, изданной Музеем А.Н.Скрябина как научное и одновременно досконально выверенное издание, впервые приведены авторские замечания, касающиеся характера исполнения. Внесены они были в партитуру издания Беляева самим Скрябиным или по его диктовке дирижером Миклашевским, который аккомпанировал композитору во время его гастролей в Голландии в 1912 году (в указанную партитуру, изданную в 1961 году Музгизом, они внесены в русской и французской транскрипциях). Приведем некоторые из них. Вступление пианиста с основной темой снабжено ремаркой «импровизационно», ее кульминация отмечена ремаркой «как бы с отчаянием» (восьмой такт до цифры 2). Побочная партия в фортепианном изложении прокомментирована «наслаждаясь». Эпизод *sherzando* расцвечен в агогическом плане особенно детально: «Незначительно. С напором. Как бы спохватываясь. Сердито. Смягчая. Все нежнее. Расплывчато. Наслаждаясь. Поток» (все это — с цифры 3 по цифру 6).

В кульминации репризы встречаются такие обозначения, как «С отчаянием» (ц. 11) и через восемь тактов «Как солнце после грозы. Мрачней. Подземно».

При звучании темы вариаций второй части к партии кларнета направленно такое обращение: «Нереально, в отчаянии» (ц. 1), а на ферматах, венчающих фигурационную орнаментику фортепиано, присутствует образное сравнение — «Капля» (седьмой такт до ц. 1). Аналогичный же эпизод в пятой вариации (семь тактов после ц. 5), идет с ремаркой: «Капельки».

Начать главную тему финала рекомендуется «отчеканивая каждую ноту, как труба»; фигурации шестнадцатыми играть «импровизационно, но в ритме». В связи с тем, что в ритмическом оформлении этой темы большую смысловую роль играет пунктирный ритм, Скрябин предупреждает: «следить за ритмом: , а не » (с. 56). Вообще в образной драматургии финала для композитора, очевидно, важен контраст импровизационно свободных эпизодов с иными, наделенными «четким, сразу железным ритмом» (срав-

нить для примера такты пятый и шестой перед ц. 6). Движение к кульминации финала прокомментировано так: «начать очень медленно и грандиозно, мало-мальски разогнать».

Скрябин однажды сказал: «Хотите постигнуть русское в музыке, не ищите русской экзотики. Возьмите в руки ноты — что-либо “из Рахманинова” и ознакомьтесь “на слух глазами”, а потом послушайте это же в рахманиновском исполнении: ноты те же, а качество музыки стало иным, безусловно прекрасным, бесспорным, убедительным; все запело. Оказывается, читая глазами вы слушали инструмент, а это музыка, насыщенная человечнейшей вокальностью, где даже ритм — дыхание. Не в этом ли тайна русской инструментовки?»²².

Первым сочинением, которое Рахманинов решил вынести на суд публики, был, как известно, Первый концерт, который он обозначил опусом 1. Над ним он работал еще до окончания консерватории в семнадцатилетнем, восемнадцатилетнем возрасте.

Однако до создания оп. 1 Рахманинов уже делает подход к этому жанру, о чем свидетельствует неоконченный черновой эскиз первой части Фортепианного концерта в тональности до минор^{vi}.

Над созданием Концерта опус 1 Рахманинов работает в два этапа. Пометки на черновом эскизе свидетельствуют, что начало работы датировано 8 июня 1890 года, а окончание — 6 июля 1891 года. В марте Рахманинов писал Н.Скалон: «Сочиняю я теперь фортепианный концерт. Две части написаны уже, последняя не написана, но сочинена, кончу весь концерт, вероятно, к лету, а летом буду его инструментовать... Шестого июля я кончил совсем писать и инструментовать свой фортепианный концерт. Мог бы гораздо раньше кончить, но после первой части этого концерта я очень долго ленился и начал писать следующие части только 3 июля. Написал и инструментовал последние две части в два с половиной дня. Можете себе представить, какая была работа! Писал с пяти часов утра до восьми часов вечера, так что после окончания работы устал страшно. После окончания несколько дней отдыхал.

²² Игорь Глебов (Б.Асафьев). Через прошлое к будущему // Советская музыка. 1943. № 1. С. 21.

Во время работы я никогда не чувствую усталости (напротив, удовольствие). У меня усталость появляется только тогда, когда я чувствую и сознаю, что один из моих больших трудов и больших работ окончен или окончена. Концертом я доволен»²³.

Первый концерт в своей первой версии быстро снискал популярность и в авторских программах, и как образец «музыки для юношества» в учебном репертуаре. Именно он по сути заложил важные звенья в огромный миф о России — возвышенный, величественный, драматический, который Рахманинов создал всеми своими пятью концертами для фортепиано с оркестром.

Разумеется, дебют Рахманинова в излюбленном жанре не мог не выявить влияния тех мировых музыкантов (а это прежде всего А.Рубинштейн и Чайковский, Григ, Шопен и Лист), которые уже прошли через реальный исполнительский опыт юного пианиста или его наставника в фортепианной игре.

Одним из очевидных прототипов послужил концерт Грига, который в год сочинения Рахманиновым своего 1-го опуса А.Зилоти разыгрывал в Ивановке каждый день. Достаточно сопоставить фортепианный зачин двух сочинений — в виде мощного фортепианного каскада, низвергающегося словно из вершины-источника.

Рахманинов:

The image shows a musical score for the beginning of the first concerto by Rachmaninoff. It consists of two systems of staves. The first system is for Piano I, with two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Vivace' and the dynamics are 'ff'. The music features a powerful, cascading triplet pattern in the right hand, with the left hand providing a rhythmic accompaniment. The second system is for Piano II (Orch.), also with two staves (treble and bass clef). It also features a 'Vivace' tempo and 'ff' dynamics, with a similar cascading triplet pattern in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is written in G major (one sharp) and common time (C).

²³ Рахманинов С. Письма. — М., 1955. С. 42, 54.

8

Григ:

Allegro molto moderato. м.м. $\text{♩} = 84$.Solostimme
(Original).

SOLO.

*poco rit.**Orchester-
Bearbeitung.Allegro molto moderato. м.м. $\text{♩} = 84$.

Timp.

pp

Два важных образных модуса фортепианного концерта: дансантичность основной темы и апофеоз-кода Рахманинов, видимо, также заимствовал из структуры финала концерта норвежского мастера. В финале концерта Рахманинова, о музыке которого Чайковский говорил, что он «сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца», жанровые, в основном плясовые, темы крайних разделов сонатной формы оттеняются лирическим средним эпизодом, на материале которого вырастает финальный апофеоз.

Огромное воздействие на молодого композитора оказал симфонизм Чайковского (в пору же написания Первого концерта Рахманинов трудился над фортепианным переложением партитуры «Спящей красавицы»). Создавая свой Первый концерт как инструментальную драму с патетическим апофеозом, Рахманинов во многом исходил из основополагающей коллизии творчества Чайковского — борьба человека с роком (образ фатума уже возникает в начальной фанфарной фразе оркестра). Кроме того, есть прямые контак-

ты с тематизмом Чайковского и принципами его развития: секвенционность, оркестровая многотембровость фортепиано, фресковая манера многих эпизодов, трактовка каденции как яростной схватки противоборствующих сил (в каденции первой части интенсивно эксплуатируется завершающий аккордовый элемент). В высшей степени показательна для рахманиновской лирической риторики главная партия. В ней преобладают экспрессивные, вокально-речевые восклицания, сопряженные в единую волну, размывающую внутреннюю квадратность (2 + 2 + 1 + 1 + 2). Внутри восьмитакта главной партии имеет место многообразие фактур: сольное фортепианное пение, диалог фортепиано со струнными и завершение аккордовой фактурой (последние два такта звучат как страстный прорыв).



Обращают на себя внимание и рахманиновские гармонические изыски, своеобразные «визитные карточки»: выразительность интервала минорной терции (с заполнением или нет — как, например, в начале первого вступительного каскада фортепиано) или ход на уменьшенную кварту вкупе с «рахманиновским» аккордом (обращение уменьшенного септаккорда VII ступени, в котором терция заменена квартой²⁴).

²⁴ См. об этом: Берков В.О. Об одной гармонии Рахманинова // Советская музыка. 1958. № 4.

Жанровым прототипом побочной партии становится у Рахманинова то, что всегда было свойственно русским симфоническим *allegri* — романсовый жанр. В.Брянцева справедливо указывает на то, что маловыразительный первый эскиз побочной в тексте концерта не удержался и был «заменен другим, родственным мелодии романса “В молчаньи ночи тайной”. С ним сходен в своей вокально-речевой основе сам тематический материал и все главные приемы его развития, в том числе быстрое переключение сладостного дремотного созерцания в страстный, активный порыв»²⁵.

Первооснова *Andante cantabile* также узнаваема — это симбиоз лирических «знаков» романтической мелодики: А.Рубинштейна и Вагнера (колоритные эллиптические последования, нередко вносящие минорное наклонение в мажорную тему), Глинки и Чайковского (секвенционные перемещения), Бородина и Грига (длительность мелодического нагнетания при общей равнинности рельефа). Подобные темы, как портрет лирического героя в юности, вносят в концерт черты автобиографичности (побочная партия первой части звучит как пылкое любовное признание). Очевидно рахманиновское проступает в разных позициях: в четкой направленности тематизма — устремленность лирической мелодии к торжествующей кульминации (середина *Andante*), в трактовке коды как высшего накала эмоций (апофеоз финала). Роль каденций определяется как драматический центр, в котором идет яростная схватка противоборствующих начал (в каденции первой части интенсивно используется завершающий аккордовый элемент главной темы).

В оригинальной — чисто рахманиновской — поэтике контрастов свою особую роль играет быстрая смена настроений в рамках одного образа (главная партия финала). Всегда ярко проступает ориентальная линия, связанная с использованием традиций фольклорного исполнительства цыган, искусством которых увлекались, как известно, многие русские композиторы. Кроме того, свое воздействие имела венгерско-цыганская музыка Листа и Брамса (первая через рапсодии была особенно широко известна пианистическому миру России).

²⁵ Брянцева В. С.В.Рахманинов. — М., 1976. С. 72.

Среди индивидуальных черт следует, вероятно, отметить опору тематизма на излюбленные жанры: кроме романса и ориенталии это скерцо и вальс (финал). Интермедийные же построения всегда тематически насыщены, образно-рельефны, что сближает их фактуру с этюдами-картинами.

По наблюдению С.Прокофьева, в Первом концерте Рахманинова «не было поглаживания по головке исправного ученика», а демонстрировалась «победа новым словом». «Какой славный 1-й концерт Рахманинова (первая часть)! Несмотря на несостоятельность музыки, и на некоторую детскость — какое приятное впечатление от искренности, нежности и прелестного настроения. Кроме того, он безупречно фортепианен и в нем нет служебных и неинтересных мест для солиста. Я говорю о первой части, второй и третьей я не знаю», — записывает Прокофьев в *Дневнике* свое впечатление о сочинении Рахманинова, которое он впервые слышит в 1913 году в программе одного из выпускников фортепианного факультета Петербургской консерватории²⁶.

В репертуар Рахманинова, пианиста и дирижера, входил Первый концерт Чайковского. Шедевр воздействовал на молодого композитора своим симфонизмом, оркестровой многотембровостью фортепиано, фресковой манерой многих эпизодов (в частности, речь может идти о начале, словно изливающимся из вершины-источника), о драматически важной роли диалогичности. Вместе с тем лирический склад двух основных тем экспозиции сразу выдавал в Рахманинове индивидуальное слышание формы.

Что же включала в себя «безупречная фортепианность», подмеченная Прокофьевым? Она восходила, прежде всего, к *вокальности* как показательному свойству инструментального мышления Рахманинова. Фортепианное *bel canto*, ставшее одной из ведущих черт

²⁶ Прокофьев С. Дневник. Часть I. Цит. изд. С. 265. Прокофьев держал в своем репертуаре разные фортепианные сочинения Рахманинова, в том числе концерты, прежде всего Третий и Четвертый, в оценках которых он фиксировал «целый ряд очень хороших моментов», но и наличие известной сухости: «Рахманинов... впал в сухость, когда его задрали доступностью его лирики» (там же. Часть II. С. 748).

отечественной фортепианной школы, было воспринято Рахманиновым от А.Рубинштейна. Выразительнейшая кантилена являлась такой же неотъемлемой чертой исполнительства Рахманинова, как и богатейшая оттенками мелодика в композиторском творчестве.

Вокальность усиливалась *полифоничностью* ткани произведений, где фактура, распадающаяся на самостоятельно прочерченные, мелодически рельефные голоса, находится в прямой взаимосвязанности с многотембровостью звучащего фортепиано Рахманинова-пианиста. Для динамически напряженного развития он, как никто, умел извлечь особые колористические возможности из контрапункта разных линий, образно автономных, тематически наполненных.

Поэтика звуковых контрастов (от нежнейшего *pianissimo* до поистине туттийного *forte*, с сохранением благородства его звучания) — суть не только черта, которая доминирует в сочинениях Рахманинова, в том числе и в его концертах, но и является одной из составляющих понятия «безупречная фортепианность» Рахманинова-пианиста, где постепенное нагнетание звуковой мощи доходило до физически возможного предела. Его властные исполнительские *crescendi* реализовывались в текстах пьес ураганными звуковыми нагнетаниями (таковы, нередко, кульминации каденций). Вместе с тем безудержный поток эмоций и в исполнении, и в творчестве всегда инспирировались единым источником — артистической волей художника^{vii}.

Вернемся, однако, к Первому концерту. Весной 1892 года Рахманинов писал Н.Скалон о своем будущем участии в приближающемся ученическом концерте: «Через три недели мне предстоит играть одну часть своего концерта с аккомпанементом оркестра, то есть Сафонова. И это не очень приятно»²⁷. В признании близкому человеку Рахманинов, вероятно, имел в виду укоренившуюся у Сафонова привычку вносить поправки в сочинения молодых авторов, которые обычно не смели ему противоречить. «Но с Рахманиновым Сафонову пришлось туго. Первый не только категорически отказывался от переделок, но и имел смелость останавливать дирижера Сафонова и

²⁷ Рахманинов С. Письма. Цит. изд. С. 62–63.

указывать на неверный темп или нюанс. Видно было, что Сафонову это не нравится, но как умный человек он понимал право автора, хотя и начинающего, на собственное толкование и старался стушевать происходившие неловкости. Кроме того, композиторский талант Рахманинова был настолько вне сомнений, и его спокойная уверенность в самом себе настолько импонировала всем, что даже всевластный Сафонов должен был смириться»²⁸.

О том, насколько значительным сочинением являлся для Рахманинова его Концерт № 1, свидетельствует вторая редакция, осуществленная через четверть века, — о ней речь впереди.

Рассказ о концерте Рахманинова начался с впечатления юного Прокофьева, который, в частности, утверждал: «Если есть мысль, то стиль повинуется мысли. У меня есть мысль, значит, я пишу»²⁹.

Дебют Прокофьева в крупной форме состоялся не в симфонии, а в инструментальном концерте, где пальму первенства композитор-пианист отдал, естественно, солирующему фортепиано³⁰.

Молодой Прокофьев рассуждал: «Что более настоящее для художника: идти вглубь своего мастерства или вширь космоса? Скрябин или Стравинский? Оба, соединенные воедино».

Сформулированный Прокофьевым вопрос касается соотношения композиторской индивидуальности и мировых музыкальных традиций, которые он классифицирует как движение «вширь космоса». Ощущение же точек художественного притяжения характерно для любого начинающего композитора.

Уже ранние фортепианные сочинения Прокофьева выдают круг его стилистических интересов — увлечение Скрябиным (ему он посвятил свое первое симфоническое сочинение «Сны»), Метнером — особенно «Сказками», Рахманиновым, Стравинским, Регером, Шёнбергом.

Активное знакомство Прокофьева, осваивающего в консерватории и фортепианное, и дирижерское искусство, выявляет «пристраст-

²⁸ Метнер Н. Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. Цит. изд. С. 233.

²⁹ Прокофьев С.С. Рассказы. — М., 2003. С. 3.

³⁰ Первый и Второй концерты возникли между 1911–1913 годами, работа же над созданием Первого скрипичного концерта полностью совпала с написанием Первой симфонии: обе партитуры датированы 1916–1917 годами.

ные» фигуры, оказавшие то или иное воздействие на становление его индивидуальных качеств как будущего творца фортепианных концертов. «Концерты Бетховена, Листа, Римского-Корсакова, Первый Чайковского, Второй и Четвертый Сен-Санса (Черепнин обратил мое внимание на то, что Сен-Санс умел особенно удачно соединять фортепиано и оркестр), Рахманинова и других особенно нравились мне. К концертам Шопена, Шумана, Брамса, Скрябина я относился прохладнее: концерты Шопена мне казались не концертами, а пьесами для одного фортепиано, к которым затем приписан оркестр. Тему e-moll я обожал, но без сопровождения оркестра тут можно вовсе обойтись; концерт Шумана был мил по музыке, но мало интересен технически; Брамс проплыл мимо моих ушей и т.д. Свои симпатии к Рахманинову и Бетховену я не раз расписывал в письмах к Моралеву, советуя купить концерты и ознакомиться с ними»³¹.

Новый вид музыки — фортепианный концерт — Прокофьев открыл для себя в годы учения в Петербургской консерватории. Посещая ученические вечера и занимаясь в классе Черепнина, он быстро осознает неоспоримые достоинства пока неизведанного жанра и в «Автобиографии» сообщает: «обратил внимание на форму сочинений, которую знал довольно мало до сих пор... Вдруг открыл, что среди них (фортепианных концертов. — Е.Д.) пропасть красивейшей музыки и как они интересны технически. Я слушал и постоянно рассуждал об их достоинствах»³².

Итак, работа над партитурой Первого концерта и его исполнительской реализацией остались позади. Судя по отзывам прессы, равнодушных к победе Прокофьева не было ни в среде слушателей (профессионалов и любителей), ни в цехе критиков.

В связи с блистательно неординарной премьерой концерта Прокофьев испытывал особенную гордость в силу того, что его поощрили не за аккуратно выполненный урок, а прежде всего приняли (хотя и не все одинаково легко) именно индивидуальные черты его художественной ментальности. Читаем запись в *Дневнике*:

³¹ Прокофьев С. Автобиография. Цит. изд. С. 160.

³² Там же.

«Эта победа дорога мне тем, что она произошла в столь любимой мной Консерватории, и еще тем, что я не был поглажен по головке, как исправный ученик, а одержал победу новым словом, поставленным наперекор рутине».

Реплика о рутине возникает в связи с тем, что, играя многие фортепианные концерты (дирижируя ими или другими сочинениями), Прокофьев ощутил некие клише жанра (в фактуре, форме, принципах соотношения солист—оркестр), что и определил как «рутину».

Действительно, в отличие от тех композиторов, у которых в раннем периоде творчества еще не выявляется самобытность письма в достаточной степени, а индивидуальность молодого автора как бы затеняется слуховыми накоплениями мировой музыкальной культуры, *Прокофьев сразу встает в ряд вперёдсмотрящих творцов*, дерзновенно предлагавших жанру новые реалии. Речь идет не столько о юношеской бравате, традиционно проявляющейся в экспрессивно-бунтарской манере, сколько, например, о броском юморе или хлестком гротеске, менее свойственным образному миру фортепианного концерта.

Новые образные ракурсы, которые заявили о себе в симфонической музыке начала XX столетия, и в том числе в Первом фортепианном концерте Прокофьева, были афористически броско сформулированы В.Каратыгиным: «Долой всяческую утонченность и изысканность, импрессионистическую зыбкость и хрупкость, “вкусное” изящество и деликатность рисунка и колорита, и да здравствует полновесная сила, мощная энергия выражения, крупные линии, плотные веские формы, насыщенные краски»³³.

Выдвижение на авансцену менее традиционных для концерта образных модусов (бурлеск, ироничная гротесковость, скерцозность во всех возможных разновидностях, т.е. известное превалирование динамики, энергетики над лирической статикой) провоцировало Прокофьева прежде всего на поиски в сфере сонорики, т.е. другого, чем у романтиков, типа звучания фортепиано. Молодой композитор оказался в числе тех, кто с самого начала XX столетия заинте-

³³ Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. Цит. 2-е изд. С. 305.

ресовался ударной стороной звучности рояля. Неоклассицистские симпатии Прокофьева (французские клавесинисты, Скарлатти) стали одним из основ в обретении им как своеобразия пианизма, так и фортепианного стиля, где особую роль играли беспедальная нонлегатная фактура, двух-, трехголосное изложение, разновидности приема *martellato*.

На связь с раннеклассическими, а не только с романтическими моделями жанра свидетельствуют и указанные Прокофьевым равноправие и взаимодополняемость партий солиста и оркестра. Концертное соревнование при этом усложняется выделением из общего оркестрового массива солирующих тембров, например трубы (которая, кстати, и в более поздних отечественных концертах окажется союзником-соперником солирующего фортепиано, как в Первом концерте Шостаковича). В этом ощущается преломление базисной традиции ансамблевого музицирования.

Дневник Прокофьева, на материалах которого была выстроена документальная канва *Автобиографии*, содержит достаточно развернутый автокомментарий, касающийся создания и исполнения всех пяти фортепианных концертов Прокофьева. Наиболее щедр Прокофьев на информационные сообщения именно по поводу Первого концерта, которые приведены в данном разделе книги в виде отдельного очерка («Прокофьев о Прокофьеве — монолог о фортепианных концертах»). Это обстоятельство освободило от необходимости подробных аналитических разработок и позволило ограничиться общестилевым комментарием.

Неоднозначное восприятие современниками Первого концерта, ныне одной из самых исполняемых пьес, имело место и при дебюте в этом жанре другого композитора-пианиста — Щедрина. Студент IV курса Московской консерватории ошеломил профессуру 50-х годов неакадемичностью тематического материала, прежде всего финала, где он дерзнул ввести в текст цитату частушки^{viii}.

Партитура Щедрина, демонстрирующая не только поиск своей манеры, но и уже ее наличие, обнаруживает естественную ассимиляцию разных, но достаточно традиционных для молодого композитора «кругов притяжения». «Музыка всегда должна оставаться музыкой,

должна ощущать за спиной традицию, должна ощущать свое место в эстафетном беге», — декларирует Щедрин в период написания Четвертого фортепианного концерта³⁴. Однако сказанное в конце XX столетия вполне справедливо и по отношению к стилевым параметрам Первого концерта, созданного в его середине: принципиальным становятся взаимосвязи как с фольклором, с канонами самого жанра, так и с яркими стилями ведущих здесь композиторов.

Уже патетическая риторика начала концерта Щедрина заставляет вспомнить об эмоциональной приподнятости зачинов многих романтических фортепианных концертов (Лист, Григ, Чайковский, Рахманинов, Метнер):

Maestoso con moto

Piano I
(Piano solo)

Piano II
(Orchestra)

f marcato

p 6 6 6

Cor.

Archi

f

Tr. ne solo *mf*

Cor. Ed.

3 3 3 3 3 3

³⁴ Щедрин Р. Я верил ему безгранично // Музыкальная жизнь. 1982. № 21.

В числе воздействующих стилей выделим театральность Стравинского (скерцо), полифонию Шостаковича³⁵ (пассакалия) и, опосредованно, фортепианные приемы Листа, французских импрессионистов. Причем многие стили были открыты Щедриным в классе Я.Флиера, его наставника по фортепианной игре и не только. Щедрин многократно подчеркивал ценность советов Флиера как пианистических, так и в «в полной мере профессионально композиторских»^{ix}. «Вспоминаю репертуарную политику Флиера, одновременно эмоциональную и тонко продуманную. Как умело приобщал он меня к тем или иным сочинениям. Он, к примеру, открыл для меня импрессионистов, которые в ту пору, мягко выражаясь, были не в почете... Он дал, как говорится, в коня корм, потому что для меня это было чрезвычайно интересно, притягательно — и гармонический строй, и формообразующие принципы... Профессор часто давал мне играть Баха, причем он особенно любил органного Баха... Очень много труда он вложил со мной в си-минорную Сонату Листа. Вообще листовский стиль он чувствовал замечательно. Я прошел у Флиера и оба концерта Листа... Да, мне повезло, я много музыки переиграл под наблюдением Флиера. Причем он давал мне и моих любимцев (Дебюсси, Равель, Стравинский, Прокофьев), и то, к чему у меня в то время душа особенно не лежала, скажем, Рахманинова»³⁶.

Прокомментируем сказанное композитором в отношении двух фигур — Прокофьева и Рахманинова. Не вызывает сомнения, что на становление самобытного стиля Щедрина в первый период его творчества более всего повлияла музыка Прокофьева. Здесь речь может идти о лапидарности тематизма, характерных ладовых сдвигах (например, в главной партии Ре мажор — До мажор), некоторых приемах пианистической техники и особенно об остроте и неожиданности контрастов. В образном противопоставлении веду-

³⁵ Своим личным «рекордом в отношении пианизма» Щедрин считает исполнение «Двадцати четырех прелюдий и фуг» на авторском концерте 27 января 1971 года.

³⁶ Щедрин Р. Яков Флиер // Щедрин Р. Монологи разных лет. — М., 2002. С. 32.

ших тем первой части — экстатической главной, изложенной в плотной фортепианной оркестровке, и камерной, подчеркнуто монохромной, аскетически звучащей побочной — Щедриным как бы уже была заложена «конфронтация двух музык» — одна из ведущих идей его последующего творчества. Причем в качестве лирического образа введена мелодия, близкая прокофьевской белоклавишной диатонике. Она имеет корни в фольклорной колыбельной. Убаюкивающий фон создают оstinатные повторы в басу — архаичные, с квартовой основой и колоритом фригийского лада:



Близким образом, даже известным прототипом, этой мелодии можно считать центральный эпизод финала Второго фортепианного концерта Прокофьева, где в узкообъемной белоклавишной теме также доминирует кварто-квинтовый остов. И у Прокофьева, и у Щедрина тема, близкая фольклорной, развивается в виде вариационного цикла (в концерте Щедрина вариационные преобразования из первой части как бы «перехлестываются» на середину второй). Как общее у Прокофьева и Щедрина отметим сочетание вариантности (на уровне тематизма) и вариационности (на уровне драматургии концертных циклов). Вариационные идеи в Первом концерте Щедрина находят воплощение в формообразовании каждой части (кроме первой). Имеется в виду свободное преобразование главного мотива скерцо, близкого песне «А мы просо сеяли, сеяли», пассакалию и двойные вариации финала, что еще одной гранью сближает раннее сочинение Щедрина с ведущей традицией отечественного концерта:

The image shows a musical score for piano and strings. The piano part is written on two staves (treble and bass clef) and is marked *mp grazioso*. The string part is written on two staves (treble and bass clef) and is marked *pp leggerissimo senza fad.* The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of 12 measures. The piano part features a melodic line with some grace notes and a steady accompaniment. The string part provides a rhythmic and harmonic foundation with light, delicate playing.

Что же касается реплики Щедрина о том, что в ранний период его «душа не особенно лежала к Рахманинову», то не только слушатели и первые критики, но и коллеги по композиторскому цеху, например А.Шнитке, констатировали совсем иное — очевидное влияние концертов Рахманинова.

Обратим внимание и на другой момент: один из знаков особенности творчества начинающего Щедрина прозорливый А.Шнитке увидел в самостоятельном развитии так называемого «низкого» музыкального материала — частушки.

В периодике середины 50-х годов опубликована одна из первых литературных работ Щедрина, где так называемый «низкий» жанр частушки поднимается его собирателем и ценителем на исключительную высоту^x. Композитор говорит об особой образной емкости этого жанра, где исполнитель свободен в развитии ритмической канвы, интонационного наполнения, во введении элементов театрализации. «Частушки складываются на разные темы и выражают самые различные настроения и чувства. Многие частушки отличаются художественным совершенством, ясностью формы и яркостью образов. Вздорным является распространенное у нас в консерватории суждение о том, что, дескать, музыка частушек не представляет ничего интересного, что это якобы “распад” народного музыкального творчества. Ярко талантливая частушка умеет “заснять” кусок жизни, заострить сатирический образ, высмеять

лодыря, с каким теплом поется в ней о девичьей любви, сколько в ней светлого юмора. Талантливая частушка увлекает, захватывает слушателей не только острым выразительным текстом, но и ярким мелодическим своеобразием, зажигающим ритмом»^{37 xi}.

Подведем итоги.

Выдающиеся творцы достаточно быстро оставляли позади пору ученичества. Первые концерты крупнейших отечественных композиторов-пианистов, как правило, становились не робким подходом в освоении большого симфонического полотна. Напротив, эти музыкальные тексты свидетельствовали о рождении самобытной творческой индивидуальности, где уже многие черты демонстрировали «лица не-общее выраженье». В проявлении аспектов этой индивидуальности одной из важнейших движущих сил выступал *синкретизм исполнительско-композиторского «Я»*. Здесь первое звено не только не уступало второму, но в значительной степени было импульсирующим.

«Уроки» крупнейших отечественных и зарубежных мастеров, прямое воздействие взрастившей национальной школы, естественно, никак не сковывали самовыражение начинающего композитора, скорее, напротив, органично сообщали те или иные художественные импульсы. На смену зависимости от духовных и прямых учителей к молодым творцам приходило то *ощущение «свободы в преемственности, которая обретается чутьем избирательного присвоения чужого опыта»*: в структуре жанра, в технике композиции, в соотношении сольной и оркестровой партий. Как было показано, присвоение молодым композитором «чужого опыта» не только не заслоняло, а напротив, рельефнее высвечивало ростки индивидуального. Последнее и обеспечивало неуклонное развитие такого важного фактора, как *авторская интерпретация традиций*.

Сошлемся на показательное резюме, адресованное Шостаковичем молодому композитору, автору фортепианного концерта: «...Слишком много нот. Пишите, как писали классики. Лишь необходимые ноты, нужные звуки, ничего лишнего, никакого нагромождения. Ищите свой стиль. Сначала — подражайте! Подметьте при-

³⁷ Щедрин Р. Народная песня в жизни и в консерватории // Советская музыка. 1954. № 2. С. 71–72.

ем и воспроизведите его. У Вас все равно будет иначе. Но подражайте только лучшим образцам, умеете всегда выбирать только 1-й сорт. *Не подражайте Рахманинову*. Он поразителен и удивителен своей талантливостью, но у его эпигонов ничего хорошего не выходит. Внимательно играйте Баха, *подражайте Бетховену*. *Подражайте Стравинскому, а не Прокофьеву*. Впрочем, в наше время он один владеет фортепианным стилем письма. Не пишите ненужных нот. Смотрите, как писали старые мастера. Обратите внимание, например, на “басы у Гайдна”, как они логичны и “самостоятельны”, какая у них своя линия» (курсив мой. — Е.Д.)³⁸. В приведенных рекомендациях прозвучало не только наставление, но и в известной степени автоанализ полистилистических устремлений самого Шостаковича в Первом фортепианном концерте.

Нередко на «старом» языке молодому композитору удается сказать свое новое слово (напомним, как, например, Шопен потрясал современников новизной своей музыкальной поэтики, пользуясь в основном моцартовско-фильдовским языком, Скрябин и Аренский опирались на Шопена, А.Рубинштейна, Чайковский и Рахманинов по-своему развивали традиции Листа и т. д.). Причем избирательность извлечения опыта из исторической «памяти жанра» фортепианного концерта касалась не только привлечения тех или иных языковых средств, но и выбора формы подачи материала: отдавалось предпочтение или большому симфонизированному полотну, с нередко «оркестральным» образом фортепиано, или более камерному типу концертирования с достаточно скромной, аккомпанирующей, ролью оркестра.

Сказанное можно заключить и таким наблюдением: если композитор-пианист не ограничивался лишь единичным выходом к жанру фортепианного концерта, а делал его магистральным в своем творчестве (А.Рубинштейн, Рахманинов, Прокофьев, А.Черепнин, Р.Щедрин), то следование тем или иным традициям демонстрировало не только свободное с ними соприкосновение, но и одновременно становилось импульсом к их преодолению.

³⁸ Розанов А. Воспоминания о Д.Д.Шостаковиче // Цит. по: Михеева Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. — Л., 1997. С. 219.

Очерк IX. Версии (Вторая редакция)

Феномен «новой версии» — переводение текста концерта как бы в иное жанровое, тембровое или исполнительское русло. Речь может идти, например, о рождении балетной композиции на основе текста инструментального концерта. С другой стороны, в композиторской практике распространено переводение партитуры инструментального концерта из первоначальной тембровой версии в иную. При этом рождение новой редакции складывалось по-разному: имела место как авторская, так и неавторская корректировка. Последняя чаще всего принадлежала крупному исполнителю.

Появление версий — исполнительских и авторских — распространенное явление на историческом пути эволюции инструментального концерта. Это явление также было замечено на этапах активного развития жанра в русской музыке, т.е. в XIX веке. Показательные примеры можно обнаружить в летописи фортепианных концертов Чайковского, где наблюдаются как возникновение отдельных авторских переделок и версий, так и наличие исполнительских корректировок, которые могут отражать или не отражать композиторскую волю¹.

Принципы работы с первичным материалом приобретают не только разные формы, но и, естественно, приводят к разным результатам. Их условно можно подразделить на следующие номинации:

- *пересочинение* — принципиальный авторский пересмотр многих аспектов первичной партитуры (драматургии, партии

¹ Существует, разумеется, круг композиторов, которые изначально отрицают возможность создания новой редакции сочинения, в том числе уже изданного. По свидетельству С.Хентовой, «Шостакович вообще отвергал переработку уже готовых вещей, говорил, что, заметив недостатки, предпочитает исправлять их в следующих сочинениях» (Хентова С. Удивительный Шостакович. — СПб., 1993. С. 73).

солиста, инструментовки, аспектов концертной диалогичности, конструкции формы и прочее; яркий пример — вторая редакция Первого концерта Рахманинова);

- *авторская корректировка отдельных частей партитуры* — уточнение инструментовки, сжатие формы, изъятие отдельных эпизодов, видоизменение агогического комментария (вторая редакция Четвертого концерта Рахманинова);
- *авторское переведение сольной партии концерта в новую тембровую сферу* («6-й» фортепианный концерт Бетховена);
- *авторское уточнение оркестровой партии* (Первый концерт Щедрина, версия 1974 г.);
- *исполнительская редакция сольной партии концерта в контакте с композитором* (опыт работы Л.Оборина над текстом фортепианной партии концерта А.Хачатуряна);
- *редакция как досочинение незавершенной рукописи умершего композитора* (Ляпунов завершает Фортепианный концерт Балакирева по его эскизам);
- *иножанровая «редакция» инструментального концерта* (сотворчество Рахманинова и Фокина в период создания балета «Паганини» на музыку «Рапсодии на тему Паганини»; балетные спектакли с музыкальным текстом фортепианных концертов Стравинского)².

Как видим, в музыкальном искусстве существует огромное количество примеров и способов новой или обновленной подачи произведения ранее уже завершенного. Причем видоизменения могут быть либо очень значительными (Вторая симфония Чайковского, «Псковитянка» Римского-Корсакова, «Игрок» и Четвертая симфония Прокофьева, «Гаянэ» Хачатуряна), либо касаться частных («Петрушка» Стравинского в оркестровых версиях 1911 и 1947 годов).

Рассмотрим лишь самые показательные случаи и начнем с явления *пересочинения* — на примере новой редакции Первого

² Как вариант этой номинации может быть упомянут принцип свободной иножанровой адаптации избранного тематизма популярного фортепианного концерта, например, симфоджазовые композиции на мелодической основе концертных сочинений Рахманинова.

концерта Рахманинова. Более четверти века разделяет партитуру, созданную в студенческие годы, от ее новой версии, принадлежащей перу маститого художника, который уже создал две симфонии, три оперы, три концерта, «Колокола», «Всенощную».

Показательны авторские оценки, и при том разные, относящиеся к изначальному тексту Первого концерта: в момент его окончания — «концертом я доволен» (письмо к Слонову от 20.07.1891) и через семь лет — «...есть у меня три вещи, которые очень пугают. Это 1-й концерт, Каприччио и 2-я симфония. Мне очень хочется видеть это все в исправленном, приличном виде» (12.04.1908, Морозову).

В связи со второй редакцией Первого концерта мнения исследователей едины: самостоятельная версия практически выводит партитуру из раннего периода творчества — новый текст создавался между Третьим и Четвертым концертами.

Пересочинение Первого концерта происходило в Москве и совпало с драматическими событиями осени 1917 года. Углубленная работа над юношеским произведением стала одной из форм защиты композитора от надвигающихся тревог и катаклизмов. «Во время ружейной перестрелки в Москве 1917 года концерт подвергся такой основательной переделке, что едва ли хоть одна нота осталась в нем нетронутой. <...> В новой версии от старого варианта концерта осталось не более чем несколько самых красивых тем, которые сохранили обаяние и свежесть молодости композитора»³.

В обновленный вариант музыки концерта композитор привнес драматическую напряженность. То, что было по-юношески восторженным, окрыленно-страстным, ярко патетичным теперь приобрело сдержанно-сосредоточенный облик. Сама же автобиографичность Первого концерта, исповедальность его вдохновенной лирики (В.Брянцева указывает на сродство темы второй части с романсом «В молчаньи ночи тайной») позволили Рахманинову вновь погрузиться в далекое-близкое, что в годы начинающейся смуты было для композитора важным эмоциональным щитом.

³ Метнер Н. Воспоминания о Рахманинове. Цит. изд. С. 348.

На сам словарь и музыкальный язык новой версии Первого концерта оказал воздействие опыт работы над Вторым и Третьим концертами: пересочиняя юношескую партитуру, Рахманинов, естественно, ее «вписывал» в свой уже сложившийся индивидуальный концертный стиль.

К тематическому фонду Мастер отнесся бережно: большинство тем первой части остались без изменения, но гораздо более ярким и выпуклым стал тематизм финала.

Уже шла речь об известных образно-звуковых прототипах (Сен-Санс, Григ), которые получили некоторое отражение в тематизме концерта. Во второй редакции некоторые подражательные обороты были убраны. Сам стиль письма стал более экономным, и Рахманинов, неизменно следуя условиям самоограничения, безжалостно вычеркивал отдельные фрагменты (близкий пример с купированием больших эпизодов текста Третьего концерта будет приведен ниже — в главе, связанной с текстологическим анализом автографа).

Кроме того, заметен процесс тематизации связующих и интермедийных эпизодов — некоторые переходные разделы Рахманинов просто заменил на новые.

Однако при создании новой партитуры особо тщательная работа шла над оркестровкой сочинения, которая ближе всего стоит к Четвертому концерту. Во второй редакции Первого концерта Мастер избегает «ученических» дублировок, сохраняет чистоту тембров, подчеркивает функциональность оркестровых групп, значительно обогащает штриховую палитру струнной группы.

Еще в период творческих контактов с музыкальным театром Рахманинов признавался, что на его искусство инструментовки прямое воздействие оказывал опыт дирижера. Воспоминания композитора сохранили свидетельства истинного преклонения, которое испытывал Рахманинов, например, в связи с оркестровым слышанием Римского-Корсакова. Оценив прежде всего как дирижер совершенство и одновременно практичность инструментовки Римского-Корсакова, Рахманинов многое у него перенял и как композитор¹.

Сравнение оркестрового состава в первой и второй редакциях Первого концерта не показывает принципиальных его изменений,

разве что имело место расширение ударной группы (к литаврам добавлен треугольник и тарелки) и исключение тубы. Однако обратим внимание на штрих, характерно рахманиновский, видимо, дирижерский. Речь идет об изменении расположения партии солирующего фортепиано: в первой версии оно размещено в конце партитуры, под струнными, во второй — над струнными⁴.

Очевидному обогащению подверглась фактура сольной партии. Продемонстрируем сказанное некоторыми примерами. Наглядно разнится уже само изложение начала главной партии первой части. В исходной версии эту романтическую тему сопровождает аккордовый триольный аккомпанемент:

Во второй редакции ее фактура разработана иначе — тема звучит на фоне триольной полимелодической ткани, а потому более трепетно и драматично:

⁴ В партитуре же Третьего концерта, которую Рахманинов опубликовал еще в 1909 году, на указанных выше местах размещены сразу две партии фортепиано — сольная (над струнными) и клавирная, сублимирующая оркестровый текст (последние две строчки партитурного листа).



Более детальная отделка сольной партии проступает в каждом разделе формы. Для иллюстрации этого положения достаточно сопоставить две версии каденции первой части. В обоих случаях Рахманинов оставляет местоположение этого раздела (перед кодой), его функцию крупного плана драматической экспрессии, объем (более 50 тактов), оркестровость в трактовке фортепиано, обнимающего буквально все регистры:

CADENZA
con agitazione

 A musical score for a piano piece, specifically a cadenza. The score is titled 'CADENZA con agitazione'. It features a complex texture with multiple staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score is written for a grand piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing a dense harmonic accompaniment. The dynamic markings are 'ff' and 'fff'.

Фактура каденции становится образно более детализированной, а патетико-драматическая экспрессия усилена за счет колокольно-набатных звучностей, форсирования «роковой» фанфарности, адресующей слушателя к патетике Чайковского и Листа:

Piano I.
poco rubato e pesante *rapido*

The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with chords. Dynamics include *m.d.* (mezzo-dolce) and *ff* (fortissimo). Performance markings include *poco rubato e pesante* and *rapido*. The second system continues with similar notation, including *8^{va} bassa* and *8...* markings.

Близкая интонационная сфера откроет и финал концерта. Однако легко заметить, как видоизменился весь исходный материал, начиная с агогического указания: *Allegro scherzando* — *Allegro vivace*. Активизация внутреннего пульса музыки осуществляется за счет пересмотра ритмических параметров. Если в первой версии начальные такты изложены в движении $12/8$, то во второй биение пульса музыки делается более учащенным: в тех же восьми тактах семь раз размер меняется с $9/8$ на $12/8$.

Исходная реплика финала первой редакции не более чем краткий гармонический импульс чисто фонового зачина оркестровой фактуры, который звучит на *piano*:

Allegro scherzando

The score shows two systems of staves. The first system has a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues with similar notation, including *p* (piano) and *mf* markings.

pp

pp leggiero

pp

В новой версии унисонное скандирование на *ff* возникает как напоминание о сложившемся в сочинении образе роковой фанфарности:

Allegro vivace.

ff

Allegro vivace.

ff

ff

38

Сравнение двух партитур показывает, что Рахманинов из первой версии своего юношеского концерта искоренял «общие формы фактуры», наиболее типичные для классико-романтического фортепианного концерта, и, пересочиняя произведение, творил в своей яркой индивидуальной манере пианиста-композитора-дирижера.

Подчеркнем существенное: более сложная в виртуозном отношении вторая редакция (новая редакция, как объявлено на ее титуле), прочно утвердившаяся на эстраде, не затенила в интересе пианистов партитуру первой версии. Как менее сложная она сохраняется в педагогическом репертуаре, который вполне может быть пополнен и фортепианной транскрипцией, сделанной Бетховеном с текстом скрипичного концерта.

Новая тембровая версия сольной партии концерта (или сонаты с фортепиано) — явление в композиторской практике достаточно ответственное. Удачи здесь подстерегают автора первичного текста только в том случае, когда тесситура и отдельные элементы техники игры на том или ином инструменте совпадают хотя бы в нескольких, в том числе тесситурных, параметрах (как, например, в варианте Скрипичной сонаты Прокофьева с заменой солиста на флейту). В иной версии, вне учета тембровой специфики и технических приоритетов солирующего инструмента, а также его ансамбля с оркестром, даже гениальная музыка не гарантирует высокий результат, а сама транскрипция может не вызвать интереса ни у исполнителей, ни у слушателей. Прокомментируем сказанное обращением к «Шестому» фортепианному концерту Бетховена, практически неизвестному современному музыкальному миру. Этот текст является лишь новой тембровой версией сольной партии единственного Скрипичного концерта Бетховена (op. 61, D-dur)ⁱⁱ.

История его возникновения такова. В апреле 1807 года Бетховена посетил видный пианист и лондонский издатель Муцио Клементи, который приобрел у композитора право на публикацию в Англии ряда произведений, в том числе и Скрипичного концерта. Но Клементи решил, что сочинение шире разошлось бы (еще

одно косвенное доказательство особой популярности фортепианного концерта в XIX веке), будь оно написано для фортепиано с оркестром. Тогда-то он и обратился к Бетховену с просьбой сделать фортепианное переложение скрипичной партии. Поразительный факт: композитор выполнил эту просьбу, оставив даже совсем без малейшего изменения партию оркестра!?. В этой редакции концерт посвящен Юлии фон Бренинг, которая его сыграла с композитором в четыре руки на фортепиано. Фортепианная редакция этого концерта была издана в 1808 годуⁱⁱⁱ.

Сохранились свидетельства, что свойственные исполнительской манере М.Клементи (певца по образованию) стремления к полному, сочному и глубоко контрастному звучанию рояля были близки Бетховену, который умел и любил подчеркивать в фортепианном интонировании кантиленность струнных. «Он резко порывал с предшествующей традицией фортепианной техники, основанной на культивировании отчетливого и раздельного звучания. Этому “танцу в воздухе”, как иронически называл Бетховен игру своих соперников, он противопоставлял игру “legato” — связанного пения, во время которого, как указывал он в одном из писем, “не должна быть слышна перемена пальцев, ибо надо играть так, будто ведут по струнам смычком”. Недаром только пособия Муцио Клементи к игре на фортепиано Бетховен счел возможным рекомендовать своим ученикам!»⁵. Добиваясь особого фортепианного интонирования, Клементи стремился прежде всего воплотить декламационное начало.

Поучительно увидеть, как ор. 61 Бетховена (да и любой художественно совершенный инструментальный концерт), будучи механически перенесенным в другой тембр, сразу утрачивает специфику музыкальной ткани, обусловленную самим звучанием партии солиста, свойственные струнному инструменту типы кантилены и виртуозности, образные модусы. Совершенно иными должны стать принципы диалога с оркестром. Й.Сигети прав в своих заключени-

⁵ Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. Цит. изд. С. 5.

ях по поводу новой тембровой версии скрипичного концерта: «То, что на нашем инструменте звучит с такой возвышенной простотой, то, что из-за своей рискованности — например, октавы в начале — приобретает на скрипке некий трансцендентный характер, в фортепианной обработке становится плоским, обычным, утрачивает всю напряженность и радость свершения, раскрывающиеся слушателю в оригинале»⁶ iv.

Подтвердим сказанное Й. Сигети сравнением одних и тех же фрагментов в разных тембровых модификациях Бетховена.

Скрипично безупречно фактурное экспонирование основной темы первой части:

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Violin Concerto. It consists of three systems of staves. The top system shows the solo violin part, marked 'Solo.', with a complex, rhythmic melody. The middle system shows the piano accompaniment, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The bottom system shows the piano accompaniment, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (cresc.).

В фортепианной версии это же изложение приобретает излишне облегченный, явно «концертинный» характер, так как затрагивает интересы лишь правой руки пианиста:

⁶ Сигети Й. Скрипичные произведения Бетховена. Заметки для исполнителей и слушателей // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. — М., 1970. С. 68.

Piano I (solo) 90

Piano II

Аналогичная ситуация возникает и в связи с фортепианным переинтонированием основной музыкальной мысли второй части. В *Larghetto* исходное скрипичное одноголосие, переданное правой руке пианиста, дополнено эхообразным отзвуком левой:

Solo. *dolce* *fém.* *fém.* *ad lib.*

Solo. *p dolce* *fém.* Klar.

The image shows a musical score for two pianos. The top system is for Piano I (solo) and Piano II. Piano I has markings 'dolce' and 'ten.' with various fingerings. Piano II has a 'p dolce' marking. Below is a section marked 'ad libitum' with a 'p' marking.

«Шестой» концерт Бетховена издан в России в 1962 году в варианте переложений для двух фортепиано. В предисловии редакторы отмечают, что этот опус несправедливо исчез из внимания исполнителей и педагогов: «Фортепьянная редакция скрипичного концерта Бетховена, в которой партия скрипки воспроизведена на фортепьяно почти без изменений, совершенно незаслуженно забыта. Если она не представляет выдающегося интереса для концертирующих пианистов, то красота самой музыки Бетховена позволяет широко использовать ее в педагогической практике»⁷.

Полвека назад издатели сообщают, что «никаких сведений о публичном исполнении фортепьянной редакции скрипичного концерта с оркестром не имеется». Вместе с тем, английский пианист Томас Райна исполнил и записал эту версию в Лондоне в 1965 году (оркестр «Филомузыка», дирижер Джозеф Горовиц), и тем в XX столетии способствовал ее открытию.

В связи с «Шестым» концертом следует затронуть последний вопрос. Бетховен ничего не изменил в оркестровой партитуре и

⁷ Концерт Ре мажор для фортепиано с оркестром, ор. 61. Авт. переработка концерта для скр. с орк. / Перелож. для 2-х фп. [ред. и предсл.] В.Васильева и В.Киселевой. — М., 1962.

использовал в партии рояля весь текст солирующей скрипки. Однако этим создание версии не завершилось. Композитор дописал новые каденции к каждой части. Парадоксально, но, факт: созданные для фортепиано, они затем стали известны скрипачам, которые решили исполнять их, так сказать, в «обратном переложении» — то есть для своего инструмента. Из двух каденций к первой части — одна с участием литавр. Й.Сигети заостряет внимание на том, что в «переинтонировании» фортепианных каденций в скрипичные принимали участие современники Бетховена⁹.

Словом, по наблюдению М.Друскина «Бетховен в этом переложении *не проделал подлинно творческой переработки* (курс. мой. — Е.Д.). Партия фортепиано все же выглядит слишком “поскрипичному” и, несомненно, лишь проигрывает по сравнению с оригиналом. К этой редакции, обычно не исполняемой на концертной эстраде, Бетховен заново написал лишь две фортепианные каденции (в скрипичной редакции они отсутствуют), из которых значительный интерес представляет обширная каденция к первой части»⁹.

Вообще же писать каденции к концертам Бетховена — традиция, которая не прервана и XX столетием. Достаточно напомнить об известной каденции Метнера к Четвертому фортепианному концерту Бетховена, непревзойденным исполнителем которого был композитор-пианист. Или о каденции к Скрипичному концерту ор. 61, которую создал Альфред Шнитке. Перед нами пример оригинальной версии сольного эпизода концерта. Возникновение каденции, напротив, традиционно — просьба исполнителя, в данном случае постоянного интерпретатора скрипичных сочинений автора. Две каденции к Скрипичному концерту Бетховена (для скрипки соло, десяти скрипок и литавр) А.Шнитке написал по просьбе М.Лубоцкого в 1975 году. Здесь впервые в этом жанре он «изменил» своему кумиру: в авторском портфеле Шнитке большая серия каденций к клавирным концертам Моцарта (KV491, 467, 503, 39), а также к Концерту для фагота с оркестром.

Каденция задумана композитором как своеобразный звуковой экскурс в историю мирового скрипичного концерта. Отсюда монтаж

⁹ Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. Цит. изд. С. 20.

This page of musical notation is a dense score consisting of 14 staves. The notation is highly detailed, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests and ornaments. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano) are used throughout. The score includes numerous slurs, ties, and phrasing marks, indicating complex melodic and harmonic structures. The notation is written in a clear, professional hand, typical of a composer's manuscript. The overall appearance is that of a complex and intricate musical composition.



Авторскую корректировку отдельных частных партий партитуры рассмотрим на примере еще одного опуса Рахманинова, его Четвертого концерта, который, по мнению исследователя, «напоминает другой Четвертый концерт, в той же тональности, но в ее мажорном варианте¹¹: Четвертый концерт Бетховена, который, если мы примем во внимание относительные пропорции, занимает среди произведений титана такое же место, как Четвертый концерт Рахманинова среди его произведений». Тот же источник несколько дискуссионно утверждает, что по сравнению с Третьем, в Четвертом мы не находим какого-нибудь существенного движения (а ведь между указанными партитурами почти двенадцатилетний интервал, дистанция, во время которой было написано почти десять опусов). «4-му фортепианному концерту не одолеть того качественного скачка, который так высоко поднял 3-й фортепианный концерт над другими произведениями Рахманинова; однако он обнаруживает качество, которого мы до сих пор не находили в сочинениях композитора и которое представляется нам чрезвычайно привлекательным. Это полная независимость, спокойствие чувств и их выражение с несколькими вспышками юмора, которые сменяют прежнюю суровость невин-

¹¹ В «бетховенской» тональности с-*mol* написан Рахманиновым Второй концерт. Напомним и о таком факте, как неизменное исполнение Рахманиновым фортепианных сочинений Бетховена. Даже на артистическом излете (где почти 70-летний композитор-пианист оставался недосыгаемым), в концертный сезон 1940/41 года Рахманинов играл свои первые три концерта, «Рапсодию» и Первый концерт Бетховена, дирижировал Третьей симфонией и «Колоколами».

ным весельем <...> Только один раз мрачная угроза смерти вторгается в это произведение: взрывы ревущих труб прерывают созерцательный покой средней части, но на этот раз мрачный зов предупреждения не воспринимается слишком серьезно. После трехкратного повторения он замирает, и воцаряется спокойное настроение Largo, которое приводит нас к веселому Rondo финала»¹².

Если между первой и второй редакциями Первого концерта Рахманинова проходит четверть века, то между началом работы над Четвертым концертом и рождением его второй версии дистанция оказывается также внушительной: 1926–1941.

Корректировать данный опус Рахманинов начал буквально сразу после его окончания¹³. Над автографом, датированным «1 января — 25 августа 1926 года» уже в последующие месяцы шла интенсивная работа: переписаны наново первые 12 страниц и реприза-кода финала. Переработанная партитура была опубликована в Париже в 1928 году издательством Рахманинова “Таир” и именуется «первой редакцией». Были произведены многочисленные мелкие купюры и внесены незначительные фактурные варианты (сам композитор все это определял лишь как «поправки», о чем он писал в письме к Ю.Э.Конюсу 28 июля 1927 года).

Новая редакция Четвертого концерта сделана летом 1941 года и свелась к незначительным фактурным поправкам и мелким купюрам в первых двух частях. Главному же пересмотру подверглась побочная партия финала. Ее песенно-лирическая суть стала более мужественной, а потому способной противостоять злой скерцозной образности. В новой редакции в первой, второй и четвертой строфах побочной партии финала явно преобладает фанфара — неизменный в русской музыке сигнал напряженных ситуаций, тревожных вестей:

¹² *Брянцева В.* Цит. изд.

¹³ В данной работе, в очерке, который озаглавлен «Диалог о фортепианном концерте: Метнер — Рахманинов», приводятся «факторы сдерживания», к которым прибегал Метнер, пытаясь остановить редакторский пыл Рахманинова, вымарывающего целые страницы.



Кратко коснемся и проблем инструментовки обеих версий. Во второй редакции различия с оркестровкой первой версии — небольшие (не идут ни в какое сравнение с аналогичным пересмотром Первого концерта). К изначальному парному составу деревянных добавлена малая флейта и расширены ударные (кроме одних литавр теперь звучат треугольник, бубен, большой барабан).

Среди новых оркестровых нюансов отметим: большую дифференцированность артикуляции струнных (ц. 1 + 2 такта, ц. 3 + 2 такта, аккорд первых скрипок, виолончелей и контрабасов переведен с *pizz.* на *arco*), замену солирующих голосов (ц. 12: вместо диалога маркатированных реплик третьей валторны и первой трубы все поручено одной трубе; аналогично: ц. 15 — 1 такт, первоначально тема излагалась первым кларнетом, затем флейтой с кларнетом на педали двух гобоев. Во второй редакции мелодию ведут гобой с кларнетом, а роль педали выполняют флейта и второй гобой). Имеет место пересмотр ритмических рисунков и тембров (ц. 12 + 6 тактов, педаль валторн выровнена восьмыми нотами в унисон с деревом и струнными; аналогично: ц. 15 — 4 такта, ровные четверти первых и вторых скрипок, альтов откорректированы синкопами). Также в ц. 19: триольные дублировки деревянных (Fl + Cl) со струнными (V-пи I+II) заменены в группе последних на четвертное движение аккордами. Можно отметить уплотнение фактуры (ц. 15 + 9 тактов: низкий регистр фортепиано сочетается с четырьмя валторнами и низкими струнными).

Налицо и незначительная коррекция мелизматики (ц. 17, форшлаг ко второму такту виолончелей либо упразднен, либо, напротив, делается более длинным), усиление полиметрии (ц. 24 + 7 и 8 тактов, добавлена «лишняя» половина и тактирование идет на $3/2$).

Инструментовка второй части ярче, чем в первой версии. В частности, благодаря расширению состава оркестровых «действующих лиц», на смену 2 Cl, 2 Fag, 4 Corn и струнным приходит полный состав медных и деревянных, литавры и квинтет. Мы ви-

дим не только значительную переработку фортепианной партии, о чем речь пойдет особо, но и переосмысление оркестровой ткани. К примеру, в исходном варианте тема излагалась двумя кларнетами — во второй редакции она поручена соло валторны. Ранее, на протяжении всей части струнные были изложены *con sordini*, теперь их партии агогически расцвечены более разнообразно, с переходами от *arco* к *pizzicato* (ц. 32, 35, 36). Если размер второй части — $4/4$ — был един для всего ее текста, то в новой версии (например, ц. 37 + 2 такта) движение указано на $3/4$. Кроме того, показательны уплотнения гармонических фигураций голосами духовых (ц. 40: подключен второй голос деревянных).

В финале имеет место замена исходных образно-темповых указаний: *Allegro vivace. Pesante ma non troppo* — *Allegro scherzando. Animato espressivo*.

Выше упомянутый принцип уплотнения общей фактуры за счет дублировок струнных голосов духовыми имеет место и в первой редакции финала (ц. 22 + 10: V-pi I, II + Cl, ц. 25 струнные + Cl, ц. 27 деревянные + струнные). Во второй редакции Рахманинов избегает дублировки, сохраняет чистоту тембра и более экономично расходует оркестровый ресурс. Так, например, появление темы нового эпизода (ц. 45, $9/8$ — $12/8$) поручено только струнным.

Словом, в инструментовке второй редакции превалирует оркестровый стиль зрелого Рахманинова, добивающегося идеального соответствия музыкальной формы ее тембровому воплощению.

Намечаются междуopusные связи: ц. 55 — 4 такта предваряет «Рапсодию на тему Паганини».

Авторское создание новой оркестровой версии без какого бы то ни было пересмотра драматургии — явление также имеющее место в истории инструментального концерта. Среди множества примеров сошлемся лишь на творчество Щедрина. Через двадцать лет, в 1974 году, композитор делает новую оркестровую версию Первого концерта. Уже в начале XXI века рождаются «Озорные частушки» как фортепианный концерт без оркестра — для одного

солирующего фортепиано. В основе этого текста — концерт для оркестра.

Разные аспекты версий — от легкой коррекции до существенной обработки или даже расчленения одного сочинения на два самостоятельных — имеют, например, место в редакциях фортепианных концертов Чайковского, осуществленных как по согласованию с композитором, так и по чужой инициативе. Исследователь свидетельствует, в частности, об участии в этом процессе А.Зилоти, который «многие годы (около 10 лет) как письменно, так и устно, как в застольной беседе, так и за фортепиано, предлагал Чайковскому многие варианты переделок, сокращений и упрощений и в Первом, и во Втором концертах. Также известно, что в турне по Европе в конце 1880-х годов Чайковский попробовал сделать эти сокращения. В письме к Зилоти от 21.9.1889 года он сообщает: “Зауэр играл в Дрездене мой концерт <...> купюра выходит отлично”. Это, действительно, соответствовало исполнительским традициям того времени. Тем не менее на основе изучения издательской книги Юргенсона, где фиксировались все этапы издательской работы над сочинениями Чайковского, включая оркестровые голоса, сейчас следует считать доказанным, что популярная до сего времени третья редакция концерта, сделанная Зилоти, по существу является *обработкой*, и не отражает воли автора. В ней, помимо сокращений, есть многие изменения авторских обозначений темпа (как правило, в сторону ускорения), очень серьезные изменения артикуляции (причем не только фортепианной, но и оркестровой), динамические ремарки и т.д.»¹⁵.

Свою исполнительскую волю, в частности, в связи с темпами, Чайковский-дирижер неизменно фиксировал в партитуре: на многих страницах он крупными буквами написал «non pgressare!» («не ускорять»). Кроме того, современники сообщают, что композитор предпочитал дирижировать своим сочинением без купюр.

¹⁵ Хотеев А. К истории создания фортепианных концертов Чайковского // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 139.

Редакция Первого концерта, осуществленная Зилоти, является прижизненной, т.е. выполненной в согласовании с автором, о чем свидетельствует их переписка. В ней, в частности, дискутировался вопрос о сокращении финала. Одним из главных изменений, принятых Зилоти, стала купюра так называемого «польского» эпизода из рондообразной структуры завершающей части¹⁶. Вместе с тем полностью материал «польского» эпизода не исчезает, т.к. в гаммообразном разделе (ц. 63) есть следы разработки «польского» эпизода, идущего в контрапункте с оркестровым проведением побочной партии. В коде (ц. 65) снова объединены основные темы с «польским» эпизодом.

Чайковский отмечал, что любит Второй более, чем Первый концерт, и его самого как автора удивляла легкость, с которой сочинение создавалось. В практике пианистов закрепились две версии Второго концерта: более компактная, выполненная А.Зилоти, и полный, несокращенный авторский вариант. Зилоти неукоснительно считал, что фортепианный концерт, который длится более 50 минут требует сокращения, многое в нем должно быть изложено «благодарнее для пианиста», к которому композитор, якобы, «отнесся немилосердно», так как он «слишком много аккомпанирует», например, во второй части.

Реакция композитора на предложения Зилоти (июльские и августовские письма 1893 года) показывает, с одной стороны, особую привязанность Чайковского именно к этому «несчастному» сочинению, и, с другой — достаточно болезненную реакцию на предложения купировать большие фрагменты, неотвратимо разрушающие, по самоощущению Чайковского, как драматургическую целостность части (прежде всего, второй), так и формы сочинения в целом. Эпистолярная полемика показывает противодвижение общего художественного замысла творца задачам совсем

¹⁶ Возможно, этот эпизод возник не без влияния финала Тройного концерта Бетховена, ор. 56, где есть авторский комментарий: «Rondo a là Pollacca». К этому же источнику можно отнести первоначальную идею тройного солирования во второй части Второго концерта Чайковского.

иным — практичности и доступности, выдвигаемым пианистом. «Спасибо тебе за интерес и внимание к этому несчастному 2-му концерту, который я люблю гораздо больше 1-го» (26.7.1893). И в другой корреспонденции: «...дурак-то, по всей вероятности, я, т.е. все, что ты советуешь, вероятно, очень практично — но дурацкое авторское чувство возмущается против радикальных перемен» (8.8.1893)¹⁷.

Авторские изменения в тексте Второго концерта касались серии исполнительских указаний, словно подсказанных Чайковскому-композитору Чайковским-дирижером.

Юргенсону Чайковский сообщает 20.08.1893 года свое категоричное резюме: «Зилоти пересаливает (курс мой. — Е.Д.) в желании сделать этот концерт легким и хочет, чтобы ради легкости я буквально изуродовал его»¹⁸.

В итоге редакция Зилоти оказалась почти не треть меньше авторского оригинала, т.к. был сделан ряд купюр в первой части, во второй они приняли поистине глобальные размеры — было вычеркнуто 200 тактов!

Музыка Andante — одно из лучших лирических творений позднего Чайковского. Тембровый план композитора здесь восходил к идее тройного солирования — кроме рояля на функции премьеров выдвигались виолончель и особенно скрипка^{vii}. Ее замечательную медитацию Зилоти передал пианисту.

Версия Чайковского:

Andante non troppo

¹⁷ Зилоти А.И. Воспоминания и письма. — Л., 1963. С. 149, 153.

¹⁸ ПСС. Литературные сочинения и переписка. Т. XVII. — М., 1981. С. 173.

Версия Зилоти:

Andante non troppo

p espressivo

mf

В своем варианте Зилоти вместо масштабного экспонирования лирических соло трех лидирующих инструментов оставил два предложения и слил их с монументальной кодой. Вследствие этого произошла модуляция формы из сложной трехчастной в двухчастное

Andante. В оставшихся 128 тактах сохранились начальная часть, каденция и кода. Реакция композитора была негативной: «У тебя выходит, что мелодия два раза изложена, а потом ни с того ни с сего длинная кода и конец. Форма какая-то очень странная и обрубленная»¹⁹.

Фортепианную партию Зилоти отредактировал также в связи с динамикой и агогикой: к темпу первой части, например, добавлено «*E molto vivace*».

Совсем непредсказуемая версия возникает с изданием Третьего концерта Чайковского. Имело место механическое расчленение трехчастной партитуры на *два* самостоятельных произведения (по формуле $3 = 1 + 2$): ор. 75 — Концерт № 3, одночастный; и ор. 79 — «*Andante* и *Финал*». Как сочинение в трех частях концерт был полностью завершён композитором летом 1893 года. Однако изначально, лишь приступив к его написанию на материале симфонии

¹⁹ Письмо от 26.7.1893 года // *Зилоти А.И.* Воспоминания и письма. Цит. изд. С. 149.

Es-dur, Чайковский думал ограничить сочинение одной частью, которую назвал «Allegro de concert», «Conzertstück». По поводу работы над ним Зилоти снова высказывает опасение о чрезмерной длине этого опуса: «...ты пишешь 3-й концерт. Только бы не очень длинный был, а то беда здесь за границей. На фортепианный концерт дают 20–25 минут»²⁰. Получив такое письмо, Чайковский показывает концерт Танееву, который отзывается о нем достаточно скептически и со своей стороны предлагает сократить партитуру. С этим мнением Танеев знакомит Юргенсона, который принимает решение издать только первую часть в виде одночастного концерта.

После смерти Чайковского Танеев подготавливал к изданию все последние сочинения композитора. Другому издателю, М.Беляеву, который намерен напечатать произведение Чайковского для фортепиано с оркестром, Танеев пишет следующее: «У меня рождается вопрос: как издавать две неизданные части фортепианного концерта (№ 3) Петра Ильича, ввиду того, что 1-я часть уже издана Юргенсоном? Вряд ли удобно назвать их двумя остальными частями того же концерта»²¹. Решение пришло путем открытия для этих частей нового опуса (ор. 79), а сама пьеса утратила первоначальное жанровое обозначение и получила название «Анданте и Финал».

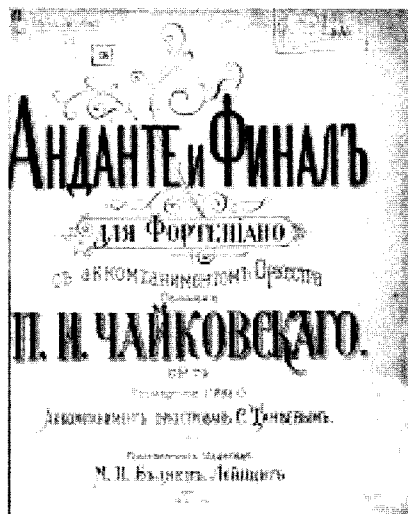
В творческие планы композиторов порой входит намерение сделать новую версию сочинения, которое по тем или иным причинам может остаться неосуществленным. Так было, например, с юношеским *fis-moll*'ным концертом Балакирева. В 1905 году, через полвека после его написания, композитор «хотел привести в приличный вид и напечатать тот «Allegro de concert», к которому сочувственно относился Глинка»²².

²⁰ Письмо от 6.08.1893 года // Там же. С. 152.

²¹ Письмо С.Танеева М.Беляеву от 27.4.1896 года. ГДМЧ, № 7835/1799.

²² Чернов К.Н. М.А.Балакирев. По воспоминаниям и письмам. Цит. изд. С. 70.

В тот же период Балакирев продолжал писать и свой Второй концерт Es-dur (начатый еще в 1860-е годы) на материале симфонии. Композитор работал над ним до конца жизни. Причем если в камерном Первом концерте господствовало игровое начало, то Второй принадлежал к иному типу образности: это эпико-лирический концерт симфонизированного плана, развитый в концертных сочинениях Римского-Корсакова, Глазунова и Ляпунова.



Иножанровая версия фортепианного концерта предусматривает использование опубликованных партитур как основы для создания театральных сценических постановок, в частности хореографических композиций — как сюжетных, так и бессюжетных. Эти тенденции, давно узаконенные музыкальным театром, все же оказались менее распространены, чем создание пластических интерпретаций на тексты симфонической музыки (сюиты, поэмы, симфонии) или пьес для отдельных инструментов. Любой из названных жанров здесь

мог получить достаточно свободное сценическое воплощение.

Переведение сценической музыки в концертно-симфонические формы (составление оркестровых сюит из балетов и опер) было, как известно, широко распространенной практикой XIX и XX веков. Последний внес и в этот процесс коррективы: музыкальными текстами балетов и хореографических композиций все больше становились инструментальные и симфонические сочинения, изначально созданные не для сцены²³.

Вообще в XX столетии было создано немало бессюжетных и сюжетных композиций, в которых сложились такие жанровые формы, как балет-симфония и балет-концерт²⁴. Еще в 1919 году, формулируя основные принципы своей реформы, А. Фокин особо указал на то, что современный балет уже строго не требует от композито-

²³ Для примера сопоставим ничем сюжетно не стесненный танец Айседоры Дункан на музыку Шестой симфонии Чайковского с созданием Ролланом Пети сюжетного балета «Пиковая дама», где используется та же партитура.

²⁴ История музыки знает примеры композиторского обозначения данного жанра. Таков концерт-балет «Обад» Пуленка, созданный в 30-е годы, в период интенсивного развития фортепианного концерта на Западе: именно тогда были созданы оба концерта Равеля, Второй Бартока и другие сочинения.

ра чистой «балетной музыки» как аккомпанемента к танцам, а принимает для хореографической интерпретации любую музыку — профессиональную, ярко индивидуальную и выразительную.

Воплощением многолетнего интереса Рахманинова к балетному жанру стало создание спектакля на музыку «Рапсодии на тему Паганини». В ряду главных предпосылок пластического решения «Рапсодии» видятся такие обстоятельства, как наличие главного «действующего лица», что вполне допускало рождение обобщенно-программной версии, а также явственная роль образов-метафор, узнаваемость танцевальных прототипов и жанровых аллюзий²⁵.

Среди всех своих композиций для фортепиано с оркестром Рахманинов выбрал именно «Рапсодию» в качестве музыкального текста для хореографической интерпретации. В данном случае композитор не только учитывал естественность введения определенной сюжетной канвы, но и важные драматургические моменты — жанровую разноплановость пьесы и внутреннюю дискретность композиции (вариации), что более всего соответствовало «укладыванию» в балетные формы. «Вы оказались чудным балетным композитором, — писал после премьеры балета “Паганини” Фокин Рахманинову, — а я хитрым эксплуататором музыки, написанной без всякой мысли о балете»²⁶.

Вместе с тем, в процессе работы, по сути сотворчества хореографа и композитора, последнему, естественно, приходилось вносить свою лепту в рождение спектакля на музыку фортепианного концерта. Рахманинов, в частности, разработал первоначальный план либретто, дописывал отдельные фрагменты, утверждал необходимые Фокину перестановки, частичные купюры или значительные расширения. Так, по просьбе хореографа произошло повторение XII вариации без всяких изменений (танец флорентийской красавицы). Кроме того, для финального Апофеоза были добавлены: 12 тактов из XI вариации и вся XVII вариация, которая была транспонирована из Des-dur в D-dur.

²⁵ Об этом подробно см.: *Цветкова О.Е.* Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблема интерпретации музыкального текста. Канд. дисс., 2004 г.

²⁶ *Фокин М.* Против течения. — Л., 1981. С. 408.

Известно, что широко используются как музыкальный текст для балетных постановок и все инструментальные концерты Стравинского, ибо в них очень велика роль пластики, хореографического начала^{viii}.

Практически же не только инструментальные концерты Стравинского, но и отдельные оркестровые партитуры (в их числе, например, «Симфония в трех движениях», «Балетные сцены» для оркестра, «Концертные танцы» для камерного оркестра) получили версии в виде балетных композиций — программных или вне литературной конкретики.

Музыкальным текстом для таких балетов, как «Клетка», «Фельетон», «Тринадцать стульев», «Балюстрада», избирались, соответственно, концерт для струнного оркестра (Базельский), а также инструментальные концерты: для фортепиано и духовых, Эбеновый (Черный) и скрипичный in D. В «Диалогах» Стравинский вспоминал, что на сцене Нью-Йорка последний был воплощен Д. Баланчиным и художником П.Челищевым: «Баланчин сочинял хореографию, слушая запись, и я мог наблюдать за ходом рождения мимики, движений, комбинаций. Результатом явился ряд хореографических диалогов, в совершенстве координированных с диалогом в музыке. Кордебалет был небольшим»²⁷.

Разговор о версиях концертных текстов был бы неполным, если бы мы не коснулись вопроса о возникновении своеобразных *редакций, продиктованных исполнительскими решениями* (правда, только в случае совпадения персоны композитора и пианиста в одном лице).

У композиторов-пианистов интерпретация собственных сочинений становится результатом кропотливой и долговременной работы на эстраде. Для активно концертирующих композиторов (А.Рубинштейна, Рахманинова, Прокофьева) *работа пианиста над интерпретацией своих собственных сочинений сливалась с усилиями композитора по усовершенствованию написанного текста* и по сути была *заключительным актом творческого процесса*. Рахманинов, в частности, признавался: «Что касается меня самого, я чувствую, если мое исполнение собственных сочинений отличается от

²⁷ Стравинский И. Диалоги. Цит. изд. С. 195–196.

исполнения чужих произведений, это потому только, что свою музыку я знаю лучше. Как композитор я уже так много думал над ней, что она стала как бы частью меня самого. *Как пианист я подхожу к ней изнутри, понимая ее глубже, чем ее сможет понять любой другой исполнитель* (курс. мой. — Е.Д.). Ведь чужие сочинения всегда изучаешь как нечто новое, находящееся вне тебя. Никогда нельзя быть уверенным, что своим исполнением правильно осуществляешь замысел другого композитора. Я убедился, разучивая свои произведения с другими пианистами, что для композитора может оказаться весьма затруднительным раскрыть свое понимание сочинения, объяснить исполнителю, как должна быть сыграна пьеса»²⁸.

В процессе многократного исполнения собственных сочинений на эстраде композитор ощущал необходимость внесения в первичный замысел коррекций разного плана. Кроме пересочинения с кардинальным видоизменениями исходной версии (Первый концерт, «Мелодия» и «Серенада» ор. 3, «Юмореска» ор. 10), исполнительское прочтение собственных сочинений могло вызвать и весьма незначительные изменения отдельных гармоний, фактуры и нюансировки (например, в «Музыкальном моменте» *es-moll*).

Однако имело место явление весьма распространенное у композиторов-пианистов — в исполнительской редакции рождались и, как правило, не переносились в изданный нотный текст новые варианты агогического комментария, темпового и ритмического решения тембрового интонирования. Сравнение грамзаписи авторского (т.е. аутентичного) исполнения с нотным текстом убеждает в этом сполна и может служить пианистам важным ориентиром.

Судьба новой версии, как и судьба уртекста, непредсказуема. Многие здесь, как всегда, решают исполнители.

²⁸ Рахманинов С.В. Композитор как интерпретатор. — М., 1995. С. 560. Как известно, свободное исполнительское прочтение Рахманиновым чужого текста диктовалось мощью его неповторимой артистической воли в вопросе динамики и агогики. Например, в репризе «Похоронного марша» Сонаты *b-moll* Шопена пианист заменял композиторское указание *piano* на *fortissimo*! Соединение музыки со сценической пластикой вне программы имело место в следующих композициях: «Концертные танцы» для камерного оркестра, «Балетные сцены» для оркестра, Концерт для струнного оркестра, Концерт для двух фортепиано.

Очерк X.

Прокофьев о Прокофьеве: монолог о фортепианных концертах и PS

В моем дневнике я занимаюсь больше фактами, чем настроениями: я люблю саму жизнь, а не «витания где-то», я не мечтатель, я не копаюсь в моих настроениях.

С.С.Прокофьев¹

Создание инструментальных концертов — в сфере внимания Прокофьева на всех этапах творческого пути. Он написал их девять, среди которых по два скрипичных и виолончельных. Особое же место в творческих исканиях композитора-пианиста занимали, естественно, фортепианные концерты. Новые материалы, в частности, позволяющие глубже заглянуть в прокофьевскую лабораторию жанра инструментального концерта, предоставляет его уникальный *Дневник*.

Только по отношению к фортепианной ветви он создает представление о каждом из концертов и о жанре в целом. В этой связи стоит сразу оговорить следующее: как и весь гигантский текст *Дневника*, так и факты, заметки, касающиеся изучаемого жанра, демонстрируют наглядную «модуляцию» информации: от записей, изначально исчерпывающе подробных, порой щедро описательных (в виде конкретных ярких зарисовок или литературно-совершенных небольших эссе), к отдельным скупым сообщениям, становящимся все более краткими, эскизными, вне привычной детализированности (достаточно сравнить, для примера, обильнейшие, скрупулезные фиксации Прокофьевым всего, что касалось его первых трех

¹ Прокофьев С.С. Дневник. Цит. изд. Т. I. С. 153.

фортепианных концертов, с буквально пунктирными «репликами», суховаато констатирующими сообщениями, относящимися к созданию Четвертого и особенно Пятого концертов).

В силу этого представилось целесообразным сгруппировать материал в два параграфа. Первый — Фортепианные концерты Прокофьева в его *Дневнике* — легко вписывается в типологию ранее издаваемых подборок высказываний того или иного композитора о себе, разных жанрах творчества, стилистических исканиях¹. В этом разделе подлинные тексты *Дневника* предстанут как хронологически выстроенная *последовательная авторская летопись жанра фортепианного концерта*.

Во втором разделе — PS — сделана попытка проникнуть в творческую и исполнительскую лабораторию жанра. По профилю этот раздел историко-стилевой и источниковедческий, где ставится цель рассмотреть пять партитур как *явление целостное*. Систематизация ведущих параметров призвана продемонстрировать индивидуальные особенности отношения Прокофьева как к *созданию* фортепианного концерта, так и к его *исполнению*. Приоритетным здесь становится определение стиля жанра.

§ 1 Фортепианные концерты Прокофьева в его Дневнике

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ

20 июня 1910 года, Санкт-Петербург

Играю на рояле, работая над тоном и круглыми пальцами и над концертом Сен-Санса с «Мефистовальсом». Кончил «Сны». Сочинил много материала для Концерта. Пописываю сонатинки. (I, 125).

18 августа 1912 года, Санкт-Петербург

Мой Концерт ор. 10 я в первый раз играл сего двадцать пятого июля в Москве, а затем третьего августа в Павловске. Я впервые играл с оркестром, но оказалось, что это не страшно, а наоборот — чрезвы-

чайно приятно. Фортепианную часть я знал хорошо, оркестр же по писанным партиям играл плохо. В Москве мне аккомпанировал Сараджев, отлично знавший все темпы; я ни капельки не волновался, играя с ним. В Павловске я волновался. Асланов темпы знал плохо, оркестр врал... и вообще это выступление было для меня значительней московского, — все это, несомненно, взвинчивало нервы. И в Москве, и в Павловске я имел успех очень значительный, играл по два и по три раза на бис. Пресса тоже объявилась дюжиной рецензий. Только в одной из них Сабанеев выругался до смешного, остальные все признавали талант, некоторые молчали, другие превозносили очень.

История сочинения этого Концерта такова.

В начале лета 1910 года я задумал сочинять концерт; изобрел несколько шикарных и очень хитроумных пассажей и сочинил материал, правда, не вполне еще связанный между собой — для экспозиции. Задуманное получилось очень эффективным, я играл кое-кому — нравилось.. Но затем летом я занялся «Снами», далее «Осенним», а Концерт отложил. Осенью я опять принялся за него: сочинил материал для *Andante*, для финала, кое-что добавляя в первой части, очень восхищался сочиняемой музыкой, но ни одной ноты не записал. Концерт должен получиться необыкновенно трудным.

Тогда мне пришла в голову мысль: как хорошо было бы сочинить концерт легкий, ясный и простой, который все бы могли играть. Играли бы его и в Консерватории. Посвятить его я решил «начинающим талантам». Параллельно с трудным, серьезным концертом, я решил написать легкое жизнерадостное концертно. Это было уж весной 1911 года. Великолепная тема вступления мне сразу пришла в голову, для главной партии я взял тему из небольшой фортепианной пьески «Карнавал», написанной в 1908 году и посвященной Мясковскому. До-мажорный ход тоже сочинился сразу. Но далее произошла остановка. Я увлекся «Магдаленой» и просочинял ее все лето 1911 года. В промежутках в виде отдыха я пробовал сочинять материал для концертно, но мало клеилось.

Зато осенью дело пошло быстро. Должна была получиться довольно длинная вещь сплошного пылающего *Allegro*. Хорошо ль такое концертно? Кроме того, получалось совсем не так легко и про-

сто, как я задумал — и основная идея утрачивалась. Не лучше ли включить *Andante*, еще расширить вещь и сделать не концертину, а концерт: и солидней, да и лучше во всех отношениях. Тем более что к первому концерту, прошлогоднему, я совсем охладел.

Итак, в концертину вставное *Andante* вышло хорошо, скерцознообразная разработка тоже, и концертину превратилось в концерт. На Рождество я занялся инструментовкой, а в феврале 1912 года Концерт ор. 10 был готов.

Среди музыкантов Концерт имел большой успех, я не помню, кому бы он не понравился (Глазунову, кажется, которому я имел неосторожность колупать на рояле по черновым наброскам). Особенно интересно мнение Черепнина, который сказал, что это лучшее мое произведение, здоровое, жизненное и великолепно ритмованное. Лестно также мнение французского критика Кальвакоресси, приехавшего в Россию; что мой Концерт — самое интересное, что он нашел в Петербурге. Концерт этот как-то сам собой устроился в Москве и Павловске. Я хотел еще к Зилоти, но Зилоти выругал его скверными словами и приравнял к сочинениям Шёнберга², чем немало возмутил моих сторонников с Черепниным во главе.

Форма Концерта.

Идеей формы, канвой, послужила форма сонатная, но я настолько уклонился от нее, что сонатной формой форму моего Концерта назвать безусловно нельзя. После массивного и крайне значительного по своему материалу вступления в ре-бемоль-мажоре следует до-мажор и подход от до-мажора к главной партии, тоже, конечно, ре-бемоль-мажорной. Затем ход и побочная партия в ми миноре, которая имеет характер заключительной и которую можно назвать первой заключительной партией. За ней следует вторая заключительная партия в ми-мажоре. Хотя она тоже имеет заключительный характер, но она экспозицию не приводит к остановке, а перемодулировав в своем конце, обрушивается на тему вступления, которая и заканчивает отдел.

² Шёнберг в то время был просто ругательным именем (примечание Прокофьева от 1915 года).

Идея помещения темы вступления между экспозицией и разработкой встречается еще у Бетховена, только в более слабовыраженной форме, например, в «Патетической» сонате.

Далее в моем Концерте должна бы следовать разработка, но у меня излагается совершенно новая тема на манер рондо четвертой и пятой формы. Эта тема представляет совершенно законченное, как бы вкрапленное сюда *Andante*. После *Andante* следует скерцообразная разработка. Она построена на второй заключительной, к которой примешивается со стороны оркестра побочная партия, а со стороны фортепиано кусочки из перехода к главной партии. Далее следует переключка фортепиано с оркестром на скачке ми — ля, взятым из первой заключительной, а затем на фоне этого скачка выскакивают отрывки из главной партии. Оркестр заканчивает отдел разработки, после чего фортепиано в длинной каденции исполняет главную партию в репризе, для большей свежести: вместо ре-бемоль-мажора в до-мажоре, а после главной партии — ход. Оркестр вступает с побочной партией, и в то время как фортепиано разыгрывает свободный контрапункт, излагает одну за другой: побочную и первую заключительную. Дальше пополам с фортепиано — вторая заключительная партия, которая, также как в экспозиции, приводит к теме вступления. Темой вступления заканчивается Концерт. Благодаря троекратному проведению такого веского эпизода, как эта тема, — в начале, середине и в конце, — достигается единство всего сочинения.

А.В.Николаев говорит, будто Концерт не представляет собой сплошной цельной вещи, а состоит из ряда кусочков, удачно друг к другу подобранных и ловко друг к другу пришитых. Ой-ли?

Сочиняя Концерт, я очень заботился о том, чтобы фортепиано все время было безукоризненно слышно, и чтобы оно хорошо звучало в комбинации с оркестром. Этого я достиг. Но зато попадают места, где партия фортепиано в чисто фортепианном смысле не особенно интересна. Зато она вместе с оркестром звучит эффектно и производит впечатление. (I, 174–175).

25 февраля 1913 года, Санкт-Петербург

Сергей Александрович (Кусевицкий — Е.Д.) принял меня чрезвычайно любезно, сказал, что чрезвычайно интересуется моим Концертом и знает, что он исполнялся прошлым летом у Сараджева...

— Мне очень, очень приятно будет выслушать ваш Концерт, — сказал Кусевицкий.

— В таком случае вы легко поймете, что мне тройне приятно сыграть его вам, — любезно ответил я.

Он: — Вы ничего не имеете против того, чтобы играть на «Стейн-вее»?

Я: — Помилуйте, это, кажется, самая нобельная (знатная, почетная) фирма!

Он: — Я предпочитаю «Бехштейн», но для того, чтобы играть на «Бехштейне», нам пришлось бы подняться на второй этаж.

Я исполнил мой Концерт *Des-dug* очень недурно, с увлечением и удовольствием. Он очень внимательно сидел с партитурой и иногда тихонько дирижировал. Когда я кончил мой Концерт, получил похвалу, превзошедшую все дотопле полученные:

— Ваша вещь привела меня в экстатическое состояние. Это настоящая прекрасная, прекрасная и прекрасная музыка! Я ужасно сожалею, что мои абонементные концерты будущего сезона уже подробно распределены, и я не могу его поместить в их программу, но на общедоступных я его непременно исполню. Его может сыграть только большой пианист... вы, например. Я надеюсь, что вы согласитесь исполнить его зимой на общедоступном концерте, а через сезон и на абонементском, в Петербурге и Москве: этот Концерт или тот, что вы пишете.

Извините за нескромный вопрос: сколько вам лет?

— Двадцать один год.

— Вы очень, очень молоды. Так рано написать такую вещь, с таким напряжением! Правда, Скрябин написал свой концерт в восемнадцать лет, но я его и не сравню с вашим!

Я спросил его, каков Концерт для пианиста, он ответил:

— Я вам скажу, что это прекрасная, прекрасная и прекрасная музыка! (I, 234).

Конец мая 1913 года, Санкт-Петербург

Прежде, чем нести Глазунову Концерт (я имею в виду Первый, который хотел ему показать в целях исполнения в Беляевских концертах), утром поиграл его. Я его давно не видел и с тех пор успел сделаться зреей: по крайней мере, теперь мне очевидны многие необходимые поправки. Особенно нуждается в переделке срединное Andante. (I, 293).

7-11 января 1930 года, Cleveland

Концерт (я играл Первый после многолетнего перерыва) сразу пошел хорошо... Моему Первому концерту хлопали, по-видимому, вполне искренне, «Скоку» же — из вежливости... В Кливленде же я получил пачку свежих нью-йоркских критик о моем концерте шестого. Это сплошная мразь: полуинтеллигентные кретины, важно восседающие в больших газетах большого города, со снисходительной небрежностью рассуждающие о сочинениях, в которых ничего не понимают. Поймут ли в будущем, и если да, то скоро ли? Конечно, не поймут. Но уже теперь у некоторых из них проскальзывают оговорки: а не попадем ли мы в дураки, а не пора ли уже начать хвалить? (II, 745).

23 февраля — 1 марта 1930, Чикаго

Двадцать третьего приехал в Чикаго и поселился в конгресс-холле, где уже стоял рояль, что очень важно, так как надо было повторить 1-й Концерт.

Двадцать пятого я играл 1-й Концерт и дирижировал Дивертисментом (первое исполнение в Америке). Двадцать восьмого и первого — 2-й Концерт и три номера из «Стального скока», Разумеется, самый большой успех имели оба концерта, особенно Второй. Критика пестрая о композиторе и единодушно хвалебная о пианисте и дирижере. Вообще, я выхожу в люди как дирижер. (II, 759).

4—7 марта, Нью-Йорк

Тосканини с большим треском сыграл мою «Классическую» симфонию... Полезная для меня репетиция, т.е. для моего дирижерства:

1) лучше учить партитуры; 2) больше сливаться с вещью и музыкантами. (II, 761).

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ

30 декабря 1912 года

Если сочиняя концерт, задумываешь его как комбинацию фортепиано с оркестром, то это всегда бывает в ущерб фортепианности сольной партии. Таков результат половины мест моего 1-го концерта, в которых фортепиано очень удачно соединено с оркестром, но где его партия мало привлекательна для пианиста. Сочиняя 2-й концерт, я очень забочусь об интересности сольной партии, но все же иногда во мне композитор-музыкант пересиливает композитора-пианиста, и я не могу избежать мест, скучных для солиста, так сказать, служебных.

Как же быть, сочиняя концерт? Сегодня мне пришла идея, что безусловно интересным для пианиста получится концерт, если взять технически интересную сонату и переделать ее в концерт. Для пианиста партия будет, безусловно, и фортепианна, и интересна, а сама соната только выиграет, если ее подчеркнуть и раскрасить искусной прибавкой оркестра. Блестящая мысль! Если теперь взять мою Сонату ор. 1? Не годится: и от музыки я ушел вперед, да и не удобно тревожить кости напечатанных вещей. Но у меня есть недурная Соната а-толл, есть ничего Соната с-толл, а что если из этого накапать бойкий концерт? Эта мысль меня очень увлекла. (I, 202–203).

27 февраля 1913 года

Занимался отделкой финала моего Концерта №2. (I, 235).

6 марта 1913 года

Сочинял третью часть Концерта. (I, 240).

11 марта 1913 года

Сел за Концерт, но не сделал много: перебил опросный лист. (I, 243).

8 февраля 1913 года

Утром немного подвинул финал Концерта. (I, 223).

17 февраля 1913 года

Плохая погода. Впрочем, я утешился довольно продолжительным занятием — Концертом, который сегодня удачно сочинялся. Но я сочиняю, в конце концов, медленно — куда до Чайковского, валявшего в два дня картину из оперы. Такая скорость у Чайковского происходит от его малого увлечения гармонической стороной сочинения. Мелодия сочиняется гораздо скорей, чем гармонические сочетания. Между тем я всегда интересуюсь последними, а потому часто случается, что проработаешь часа три, сочиняется легко и удачно, а выйдет всего неполная страница. (I, 228).

В связи с тем что Мясковский посвятил Прокофьеву «Аластора», записал:

22 февраля 1913 года

Мне приятно, что такая серьезная и интересная вещь посвящена мне. Замечательно, что первая тема «Аластора» не имеет ничего общего с первой темой моего Концерта соль минор, а при разработке они становятся похожими. (I, 231).

25 февраля 1913 года

Звонил Юргенсону... протолковал час целый, но это ни к чему не привело, и результат принизил мои ожидания. Он доказал мне, что напечатать Концерт ему стоит две тысячи, а когда он окупит расходы? Быть может, Концерт не пойдет, и тогда эти две тысячи совсем пропадут. Словом, он предлагает так: гонорар триста рублей, но тогда, когда будет продано сто экземпляров.

— И то, — добавил он, — это условие мне не выгодно, если, допустим, сто экземпляров разойдутся в двенадцать лет.

Меня это задело. Я сказал:

— Ну, знаете, если в течении десяти лет не разойдутся сто экземпляров, то я вообще отказываюсь от гонорара! Так это и записали в условии. (I, 233).

12 марта 1913 года

В течение утра кончил эскизы третьей части. В этой части все сложилось очень удачно. Я доволен. (I, 244).

17 марта 1913 года

До половины третьего занимался финалом Концерта, усердно и успешно: в разработке вылился очень удачный кусок³. А главное, до сих пор для меня совершенно не ясна та форма, в которой должна была выразиться вторая половина финала; это было крайне неприятно и отбивало охоту сочинять. Сегодня же форма определилась совершенно ясно до деталей. Правда, она не отвечает добрым старым традициям, но вполне логична и закончена, а это единственное, что требуется. Я очень уважаю старые формы, но, безусловно, веря моему чувству формы, часто позволяю себе отступать от них. (I, 247).

18 марта 1913 года

Утром удачно сочинял финал, продолжая вчерашнее. (I, 247).

20 марта 1913 года

Удрал домой сочинять Концерт. Вчера я читал, с каким увлечением сочинял 6-ю симфонию Чайковский, и это разожгло меня. Действительно, я проработал до семи часов вечера... сделал коду финала и трио скерцо. Неожиданно для самого себя, Концерт оказался почти окончанным: осталось досочинить каденцию в первой части (для которой план уже готов) и заткнуть все дыры, в которых намечено что, но не намечено как. Это уже большей частью вопрос техники. Не думаю, чтобы инструментовка заняла у меня много времени — сопровождение оркестра очень просто и прозрачно. Кода финала очень убедительна и уместна, но вероятно, она не будет нравиться тем, кто для простого развлечения пожелает дешифровать этот Концерт. Зато трио у скерцо пресимпатичное. (I, 248).

³ Тот, где в оркестре побочная партия, а у фортепиано — варьированная главная (более позднее примечание автора).

25 марта 1913 года

Пошел к Асланову поговорить о летних исполнениях.

Я сказал, что хотел бы играть 2-й Концерт в конце лета (раньше не выучить)... «зафиксировали» Концерт на второе августа, Вернувшись, немного занимался писанием Концерта. (I, 250–251).

26 марта 1913 года

Сочинял Концерт. Пришло в голову совсем новое заключение первой части, кажется, очень хорошее. (I, 251).

30 марта 1913 года

Сидел дома и писал Концерт. (I, 254).

31 марта 1913 года

Сочинял Концерт. (I, 254).

1 апреля 1913 года

Вчера начал инструментовку Концерта. Я прежде хотел начать ее только тогда, когда вся музыка, а в особенности фортепианная партия, будет детально сочинена. Теперь у меня осталось дописать несколько небольших пассажей, и я решил не ждать их, а начать инструментовку, пассажи же досочиняться между делом. Начал я писать партитуру с величайшим наслаждением. Еще во время сочинения я вполне ясно представлял себе инструментовку; итак, дело сводится к распределению по строчкам партитуры легкого и прозрачного аккомпанемента, да к переписке фортепианной партии. Очень приятно.

В Концерте я сделал два открытия: во-первых, оказывается, что в нем нет ни одного самостоятельного оркестрового отыгрыша, и пианист, как сел за рояль, так и не отрывается от него до последнего такта. Едва ли это нехорошо, наоборот, я думаю, что это будет создавать некоторое напряжение у слушателя и приковывать его к пианисту. Во-вторых, партитура выйдет менее длинная (численность страниц), чем я думал, так как ввиду прозрачности аккомпанемента на каждой странице помещается больше одной строки. (I, 255).

2 апреля 1913 года

В девять часов я уже сидел за партитурой Концерта. Первый случай за зиму, что я вскакиваю так рано без принудительной причины идти на оркестровую репетицию. Днем пошел к Черепнину... Вернувшись домой, засел за партитуру. (I, 255).

4 апреля 1913 года

До одиннадцати инструментовал. (I, 256)

Прокофьев выбирает с А.Н.Есиповой программу для окончания: Бетховен, ор. 111, «Мазепа» (№ 4 из «Двенадцати сложных этюдов для фортепиано» Листа) и «Тангейзер» (из «Фантазии и парафразы» для фортепиано № 38):

12 апреля 1913 года

Тут наступил главный момент: какую я хочу взять пьесу русского автора? Я был крайне удивлен, когда Анна Николаевна охотно согласилась, чтобы я играл свою вещь — какую, она даже не спросила. А концерт? Я сделал осторожное предисловие и назвал свой № 2.

— Ну уж, все свое да свое: это даже нескромно. Выбирайте: или концерт, или пьесу для программы!

— А мне показалось, что это-то и хорошо, что у меня всех родов оружие. Впрочем, я быстро согласился играть свой Концерт. (I, 261).

16 апреля 1913 года

Утром делал четыре страницы интермеццо и поиграл с величайшим удовольствием каденцию первой части. Она начинается выходить, великолепно звучит и хорошо ложится в пальцы. (I, 263).

17 апреля 1913 года

...я вернулся домой, ибо меня очень тянуло к моему Концерту. Инструментовал однако мало, зато сделал порядочный кусок клавира. Пишу, оставляя пустое пространство для сольной партии, предоставляя ее написать переписчику с партитуры. При издании надо непременно сделать в партии solo скобку фортепианную, а у партии

сопровождения скобку оркестровую, тогда сразу будет бросаться в глаза: где оркестр, а где фортепиано. (I, 264).

18 апреля 1913 года

В течении утра сделал мало: три страницы интермеццо; ужасно оно длинное.

На выпускном экзамене в классе Л. Николаева исполнялся Второй концерт Листа. Прокофьев обзавелся партитурой этого сочинения, которого раньше не знал.

... У него прелестная первая тема, но как-то не ощущается вершин, если окинуть взглядом всю пьесу. Должно быть, они ощущаются, когда Концерт исполняется с оркестром. Фортепианный стиль очень интересен, но есть места и совсем неинтересные для пианиста. Констатирую этот факт для собственного успокоения.

После листовского концерта стало крайне скучно... и я ушел писать Концерт. Сделал еще пять страниц (I, 264).

19 апреля 1913 года

С утра до двух инструментовал интермеццо. Слава Богу, виден у него конец, завтра, должно быть, кончу. Но Боже мой, какое оно вышло длинное! Я совсем не хотел этого, а между тем выкинуть ничего нельзя, иначе пройдет идея формы. Идея эта состоит в том, что из соль-минора музыка идет куда-то, приходит к трио, а в репризе возвращается назад к соль-минору, причем большинство тем — в обращении, а общая тенденция — идти сверху вниз и от forte к piano, тогда как в начале тенденция — снизу вверх и от piano к forte. (I, 262).

21 апреля 1913 года

Уже был час, и интермеццо сегодня не кончил. (I, 266)

23 апреля 1913 года

Инструментую финал. Право, никак не ожидал, что инструментовка так растянется и затянется. Ведь у меня еще реприза и скерцо

не готовы, Я дирижирую тремя фортепианными концертами (по классу Черепнина, на акте): Чайковского, Глазунова и Сен-Санса [c-moll]. (I, 267).

Дома инструментовал и рассматривал партитуры взятых мною Концертов Чайковского и Глазунова. Какая безобразная инструментовка у последнего! Все голоса удвоены и утроены, все так жирно и массивно, что бедного солиста совсем не будет слышно. Зло берет, когда смотришь на какой-нибудь занимательный рисунок у фортепиано и видишь, что он покрыт квартетом, поверх квартета духовыми, да еще иной раз с тромбонами. (I, 268).

24 апреля 1913 года

Инструментовал. (I, 268).

25 апреля 1913 года

Утром пришлось досочинить кое-какие неготовые пассажи для финала, а потому инструментовал всего две страницы. Меня начинает беспокоить, когда же я кончу Концерт: ведь финал-то длинный, да еще клавир надо делать, а тут подоспевает акт и много работы по части акта. (I, 269)

28 апреля 1913 года

Вечер провел у Мясковского. Играл ему не совсем законченный концерт. Играть его без подготовки трудно; в некоторых местах финала прямо приходилось складывать руки. Концерт понравился, а присутствовавший Крыжановский пришел в восторг от интермеццо. Этот концерт будет посвящен памяти Макса. (I, 273).

6 мая 1913 года

Вечером делал клавир концерта. (I, 279).

9 мая 1913 года

Я написал на Втором концерте «Памяти Максимилиана Анатольевича Шмидтгоф». (I, 282).

10 мая 1913 года

Мне кажется, что справедливость требует сыграть мой 1-й Концерт на Беляевских концертах. По этому поводу я вчера подошел к Глазунову и спросил его, могу ли я ему показать мой Концерт. Он весьма охотно согласился, спросил: первый или второй (значит уже знает о существовании второго). (I, 283).

13 мая 1913 года

Утро провел, делая клавиш Концерта. (I, 285).

15 мая 1913 года

Дневник и клавиш. (I, 286).

16 мая 1913 года

Настроение очень хорошее. Инструментовал финал. (I, 286).

17 мая 1913 года

Сделал страничку партитуры. (I, 287).

21 мая 1913 года

В финале Концерта сделал эпизод повторения темы первой части. До сих пор он не выходил.

Мясковский пишет в «Музыке» под псевдонимом «Мизантроп». Дав отзыв о Беляевских концертах, он так раскатал их руководителей, неисполняющих беляевских заветов... Это мне на руку: я хочу, чтобы они играли мои Концерты, и скоро начну действовать в этом направлении. (I, 288).

22 мая 1913 года

Сегодня много инструментовал. (I, 289).

23 мая 1913 года

Утром сидел за финалом Концерта. (I, 289).

24 мая 1913 года

Слава Богу, почти закончил финал. (I, 290).

27 мая 1913 года

В четыре часа я кончил финал Концерта, а стало быть, кроме трио, скерцо готово все. (I, 292).

28 мая 1913 года

Был на концерте, где дирижировал Глазунов. Я попросил разрешения показать ему мой Концерт. Узнав, что у меня на послезавтра взяты билеты за границу, он мне назначил свидание на завтра. (I, 293).

29 мая 1913 года

Глазунов меня сейчас же принял и слушал мой *Des-dur*'ный Концерт. Похвалил он форму, логику, технику, нашел много темперамента и хорошую звучность, но музыка... Странная... Непонятная... Конечно, у вас уши другие, Но все же. Оказалось, что Глазунов откуда-то знает о существовании Второго концерта. Тогда я сыграл ему Интермеццо.

— Очень интересно. Отлично сделано. Но музыка... Странная такая. Особенно середина.

Я объясняю логику середины. Затем играю первую часть. Глазунов хвалит настроение у начала, находит, что Концерт значительно зрелее первого. Своеобразный и интересный пианизм, но музыка!..

На прощание я спросил, могут ли концерты быть исполнены в Беляевских концертах? Он ответил, что Беляевскими концертами ведает особый комитет из трех: его, Лядова и председателя Арцыбушева. В этот комитет и надо послать Концерт так, в начале сентября. Со своей стороны Глазунов предупреждает, что в комитете он самый левый из троих. Лядов же и Арцыбушев с еще большим недоверием отнесутся к столь модернистской музыке. (I, 294).

21 июля 1913 года

В 9.15 — на Первой роте, за фортепиано, за учением Концерта. Занимался до часу, хотя и не сплешь, а с маленькими перерывами, разбавляя учение Концерта сочинением «Этюда» для ор. 12. (I, 324).

22 июля 1913 года

Утром опять занимался на Первой роте. Скерцо выходит лучше. (I, 324).

23 июля 1913 года

Утром опять учил Концерт... В одиннадцать часов я пошел к Асланову, благо он живет рядом со мной. Надо было уговориться, когда он желает знакомится с моим Концертом. Аслашка готовил мне сюрприз. Мой концерт предполагался на второе августа, между тем на третье назначили какой-то важный бенефис... Поэтому Асланов предлагал переложить мой концерт на закрытие сезона, на двадцать третье августа. Я было хотел рассердиться на подобный произвол, но вдруг сообразил, что в сущности эта комбинация меня отлично устраивает ибо: Концерт у меня совсем еще не идет, а к двадцать третьему я его выучу 2)... Кроме того, и публики в Питере к тому времени будет побольше. (I, 325).

23 августа 1913 года

Служитель заявил мне, что господин Асланов уже давно за пультом, и я поспешил на эстраду. Меня встретили приветственными хлопками. Начало Концерта я сыграл совсем спокойно, но к середине каденцы начал волноваться и Colossalo наврал. То есть, собственно говоря, оно и звучало, но все пассажи я симпровизировал, а не сыграл, как у меня написано. По окончании первой части немного похлопали, я встал и поклонился. Асланов, согласно моей просьбе, сделал длинный промежуток между первой и второй частью... Скерцо начали медленно, и играть его было легко. По совету Мясковско-го я играл его сплошь пианиссимо. В трио разволновался и сбился, однако, поиграв вместо пассажей хроматические гаммки, я скоро вернулся в колею. Ошибка прошла незамеченной. В интермеццо я ужасно боялся перемодулировать не туда, куда следует, и действительно, такой грех случился. Чрезвычайно неприятно, когда я услышал, что оркестр играет не в том тоне, в который я попал. Финал я играл спокойней, и сошел он лучше.

После резкого заключительного аккорда несколько моментов в зале было молчание. А в ответ на шикание стали громко аплодировать, стучать палками и кричать: «бис». Я дважды выходил раскланиваться, слышал в зале крики и шиканье, и мне нравилось, что Концерт разыграл в публике страсти. Мне подали большой лавровый венок с голубыми лентами. Я был обрадован. Выйдя в третий раз, я сыграл на бис Прелюд для арфы. Опять шиканье и энергичные аплодисменты. Я сыграл Этюд № 4. Опять то же... Ворвались толпой «современники» и во главе с Каратыгиным принялись выражать мне свои восторги. Затем пришел с похвалами Асафьев, Мясковский, Асланов. У Асланова я извинился за причиненные хлопоты и поблагодарил за аккомпанемент; расцеловались. Он говорил, что только что к нему подлетел кто-то и сердито буркнул:

— Благодарю вас, ну и поднесли!! (I, 338–339).

17 июня 1928 года

Горовиц убеждает, что он не такой салонный, что выучил уже мой 32-й опус и будет летом учить мой Концерт. Какой? Рекомендую третий. Второй мне самому нужен для Америки. (II, 635).

20–22 марта 1915 года, Милан

Услышав мой 2-й Концерт, «Токкату» и 2-ю Сонату, Стравинский стал чрезвычайно восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет. (I, 555).

22 января 1930 года, Бостон

Кусевицкий все время ломал себе голову, как составить программу. Придумал он неплохо: посередине «Скифскую сюиту» и 2-й Концерт, в начале Моцарт, а в конце Бах. (II, 749).

27 января 1930 года

Учил 2-й Концерт... Лучшее воспоминание Асланова, это как он лансировал Прокофьева и Мясковского, и побоище при первом исполнении моего 2-го Концерта. (II, 751).

28 января 1930 года

С Кусевицким немного подзаянлись моим 2-м Концертом. У него на пюпитре — партитура Шёнберга и в ней все инструменты in C, как у меня, с целым предисловием по этому поводу. Что это, сам дошел через двадцать лет после меня? Или увидел у меня и перенял? (II, 752).

29 января — 1 февраля 1930 года

Две репетиции и два концерта с Бостонским оркестром. «Скифская сюита» и 2-й Концерт. Последний я выучил наконец хорошо, хотя все-таки есть при игре недочеты, например, в каденции. Четвертый концерт будет легким. (II, 752).

7 февраля 1930 год, Бруклин

Сегодняшнего концерта я побаивался, вернее, я боялся собственного волнения... Играл почти спокойно; в каденции в первый раз не врал. Успех большой, оркестр встает. После «Скифской сюиты» Кусевицкий выводит меня, после Концерта я вывожу его, словом, папа любит маму, а мама любит папу, полный парад. (II, 754).

13 декабря 1930 года, Париж

По возвращении из Брюсселя. — настроение и заботы «предфестивальные»: мой фестиваль восемнадцатого, первое исполнение 4-й Симфонии. Чищу партии симфонии и подзубриваю 2-й Концерт, который в Париже надо сыграть как следует. (II, 791).

18 декабря 1930 года, Париж

Вечером — концерт... В последнюю минуту Монте предлагает переменить места 2-го Концерта и 4-й Симфонии. Я доволен, так как отыграв Концерт, можно спокойно слушать Симфонию. Но потом мне говорили, что Концерт пианистическим успехом убил Симфонию. (II, 792).

Октябрь 1930, Берлин

Я играл 2-й Концерт немного нервно, но ничего. (II, 784).

13 ноября 1930, Львев

Выехал в Львев, где играю 2-й Концерт, а затем в Варшаву. (II, 787).

19 ноября 1930 года, Варшава

Рано утром Варшава... Заезжает Фительберг, с которым еду на репетицию... Программа вся из моих сочинений: Симфонietta, 2-й Концерт, «Шут». Bravo, Варшава: второй фестиваль Прокофьева за 1930 год! (II, 788).

ТРЕТИЙ КОНЦЕРТ

30 декабря 1912 года

У меня всегда стремление, сочиняя трудную вещь, сделать ей в pendant (дополнение), более легкую, так, не сделать ли мне ко 2-му Концерту «Концерт № 3», хотя «№ 3» будет по музыкальному материалу анахронизмом, но по идее и технике анахронизмом не будет. Во всяком случае можно будет при издании отметить год сочинения материала. (I, 202–203).

22 января 1913 года

Утром сочинилась довольно приятная тема, вероятно, для Andante 3-го Концерта. (I, 215).

Декабрь 1917 года

Приготовления к новому концерту. Глазуновский концерт и 3-й Концерт. Середина декабря — недоволен, мало делал. Набросок 3-го Концерта, план финала (движение) и новый план (пляска). (I, 677–678).

(15) 28 января 1918 года

3-й Концерт. Отделка экспозиции. (I, 681).

(16) 28 января 1918 года

Отделявал тему второй части Концерта и кончил. (I, 682).

(19 января) 1 февраля 1918 года

Вместо работы с фортепиано обдумывал первую часть Концерта без фортепиано. Поразительно, как без фортепиано все яснее. Подробный план и общие контуры музыки первой части почти готовы. (I, 682).

(26 января) 8 февраля 1918 года

Хороший сочинился концерт. (I, 683).

27 июня 1932 года

Наигрываю я в первый раз в жизни, да еще сразу с оркестром, поэтому постарался повнимательней повторять 3-й Концерт. Сегодня порядок был такой: сначала репетировали с оркестром час или полтора, затем стали наигрывать пробный диск. Если фальшивые ноты, то неважно: важно знать соотношение звучности фортепиано с оркестром и оркестровых инструментов между собой. Сыграли пробный диск и нашли, что фортепиано кое-где слабо, а в оркестре не звучат вторые скрипки, фэготы, гобои. Тогда последних двух подвинули на метр, а вторые скрипки частично смешали с первыми — и сыграли второй пробный.

Этот звучал так хорошо, что прямо жаль, что испортили (если по восковому диску сыграть, то он гибнет). Моя игра кое-где выходит хорошо, напористо, но кое-где манерно; это там, где легкая неуверенность или искусственность. Вообще, достаточно самой незначительной манерности, незаметной в обыкновенном исполнении, как граммофон сразу ее подчеркнет.

Начали наигрывать первый настоящий. Это, конечно, эмоция, и я играл не совсем спокойно, с большим напряжением. Первый диск вышел, однако, хорошо, только кларнет в побочной партии сыграл не те ноты. Повторили, кларнет сыграл верно, но я играл хуже. Так продолжалось три часа. Я работал с большим интересом, но рад был, когда кончилось, так как устал от сосредоточия. (II, 806).

28 июня 1932 года

Вторые три часа. Очень трудно сыграть целую сторону диска, т.е. четыре минуты, не задев ни одной фальшивой ноты. А как начина-

еще играть осторожней, сейчас же игра становится искусственной и теряет свободу. (II, 806).

Декабрь 1929 года, Париж

Успех определен после первого номера — «Классической» Симфонии. Когда же я сыграл 3-й Концерт, то это был треск, приближающийся к Москве и Ленинграду в 1927 году. (II, 739).

21 апреля 1933, Ленинград

3-й Концерт проходит с блеском и я играю на бис «Токкату». Много вызовов после Концерта и «Скифской». (II, 826).

12 февраля 1930 года, Лос-Анжелес

Пришел Родзинский, молодой, деловитый — проходить 3-й Концерт. (II, 755).

13 февраля 1930 года

Концерт я играл не так хорошо, как следовало бы: все-таки последний раз я играл его полтора месяца назад в Париже и с тех пор почти не повторял. Но неожиданный успех и семь вызовов. (II, 756).

14 февраля 1930 года

Утром подтягивался — повторял в 3-м Концерте то, что не вышло вчера... Днем концерт, повторение вчерашней программы. Играл лучше, но публика аплодировала меньше: дневная публика всегда тише — дамы. (II, 756).

18 февраля 1930 года, Сан-Франциско

Вечером концерт в огромном зале на десять тысяч человек, почти полном. Концерт играю лучше, чем в Лос-Анжелесе. (II, 758).

5 апреля 1930 года

Концерт днем. Рояль стоит далеко от Ансерме, поэтому шероховатости и легкие расхождения, тем более, что мало сговорились, 3-й Концерт — большой успех. (II, 767).

10 апреля 1930 года

...устал от скитания, а предстоит еще метаться весь апрель по Европе. (II, 767).

16 апреля 1930 года

Я играл 3-й концерт, не без фальшивых нот. (II, 769).

18—21 апреля 1930 года, Милан

Оркестр добродушный и невнимательный. На концерте публика странная, однако присутствует вся критика и много местных музыкантов, которые хвалят 3-й Концерт и его исполнение. Успех средний, но у 3-го Концерта и сюиты из «Апельсинов» гораздо больший, чем у других номеров программы. (II, 770).

ЧЕТВЕРТЫЙ КОНЦЕРТ

8 мая 1929 года

Кусевицкий советует мне непременно написать к будущему сезону 4-й фортепианный концерт — новинку для Америки. Он говорит: «Удивительные вы люди: никому не нужно, чтобы Стравинский писал 2-й концерт, гораздо интереснее было бы услышать от него симфонию, но он сочиняет концерт, а ты строчишь симфонию за симфонией». Когда я начал осторожно объяснять, что 4-я симфония сделана собственно на материале «Блудного сына», он воскликнул: «И отлично! Бетховен тоже пользовался материалом “Прометей” для своей 3-ей симфонии». Я очень обрадовался: прецедент отличный: Бетховен был пренебрежимым симфонистом!!! (II, 698).

Август 1930 года

Безрукий окончательно заказал концерт для левой руки. (II, 779).

18 августа 1930 года

Я окончательно подписал договор с Витгенштейном на сочинение концерта для левой руки (со временем и переделаю его для

двух рук). Срок сочинения — будущее лето, Вскоре пришел чек на половину гонорара — за вычетом десяти процентов. (II, 780).

При встрече Витгенштейна, приехавшего в Париж.
2 сентября 1930 года

Последний оказался молодым человеком, скорее невзрачным, но живым. Я уговорил его поехать к нам в деревню и там помуцировать. Он охотно согласился, хотя несколько поморщился, узнав, что едет еще Мейерхольт: «он не выносит большевиков». Я ему всячески объяснял, что Мейерхольт прежде всего замечательный артист, а если он почетный красноармеец, то это главным образом для того, чтобы ему не мешали вести театральное дело. В конце концов поехали мирно всей компанией, приехали в Назу к обеду, во время которого Витгенштейн очень ловко управлялся левой рукой. Астров, который вообще был потрясен, что существуют люди, способные заплатить за концерт сто двадцать пять тысяч франков, был разочарован невзрачным видом Витгенштейна. Пташка (супруга С.С.Прокофьева — Е.Д.) даже рассердилась: «А что, вы воображали, что он приедет во фраке и с орденами?». Вечером я показал Витгенштейну две темы, которые могли бы войти в его концерт, однако, зная, что они не очень простые, предупредил его, чтобы он прослушал несколько раз, прежде, чем давать суждение. Но Витгенштейн после первого раза закричал: «Вы можете играть их два месяца, я все равно ничего не пойму». Затем он показывал свою технику, которая существует в сочинениях для левой руки: были и переложения этюдов Шопена, и Моцарта и даже Пуччини. Я спросил: «Послушайте, что толкнуло вас заказать мне концерт, когда вот какую музыку вы любите?». Он ответил, что ему нравятся мои фортепианные приемы, и он надеется, что я смогу сделать технически интересную вещь. Я начал расспрашивать более подробно о его желаниях, о форме концерта, о длине, но он отмалчивался, очевидно желая оставить за мной полную свободу. Зинаида Николаевна (Райх — Е.Д.) и Пташка, сидя в уголке и слушая, как он с такой любовью разыгрывал одной рукой, страдали за него душой, что именно такому человеку пришлось потерять другую

на войне. Но я сказал им: «Я не вижу особенного блеска в его левой руке; может быть, его несчастье неожиданно повернулось у него в счастье, так как с левой руки он все-таки уникал, а если бы были обе, то он может и не выбился бы из толпы пианистов среднего разряда. (II, 781).

ПЯТЫЙ КОНЦЕРТ

31 мая 1932 года

Начал оркестровку музыки для фортепиано с оркестром. (II, 800).

4 июня 1932 года

Оркеструю «Музыку». (II, 801).

6 июня 1932 года

Много работал над оркестровкой второй части. (II, 802).

21 июня 1932 года

По просьбе Пуленка играл ему отрывки из «Музыки для фортепиано с оркестром». Он изумлен трудностью фортепианной партии; сам он тоже пишет концерт, но легкий. (II, 805).

24 июня 1932 года

Кончил оркестровку Концерта. (II, 805).

7 декабря 1932 года

Пропала партитура 5-го Концерта. Десятого генеральная и днем концерт... 5-й Концерт (первый раз в Париже)... Народу много и чрезвычайно горячий прием, особенно после Пятого концерта — для последнего до сих пор самый горячий. (II, 819).

28 ноября 1932 года, Ленинград

Концерт. Тюлин, Дешевов и особенно Асафьев, расхваливают Концерт. (II, 815).

3 мая 1932 года

Почти окончил ор. 55, т.е. сочинение музыки, но еще порядочно отделявать. Не вышла еще кода: не смыкается, трудно. Именно ее хочется сделать хорошо. (II, 797).

Ценные сведения о филармонической жизни концертов Прокофьева, и прежде всего Пятого, оставил в своих *Дневниках* С.Рихтер. Пианист, в частности, рассказывая о том, как он играл этот концерт в Москве в 1958 году с Филадельфийским оркестром под управлением Юджина Орманди, приходит к мысли, что «вообще Прокофьев после своего Пятого концерта, по-моему, нашел стиль новый и вместе с тем очень доходчивый и даже общедоступный»⁴.

Как известно, Рихтер исполнял ряд камерных сочинений Прокофьева. После исполнения в 1941 году Шестой сонаты, на которой присутствовал автор, отметил, что Прокофьев, «улыбаясь, прошел через весь зал и пожал мне руку. В артистической возник разговор: “может быть, молодой музыкант сыграет мой 5-й концерт, который провалился, и нигде не имеет успеха?! Так, может быть, он сыграет и концерт понравится?!” Я 5-го концерта не знал, но сразу же мне стало интересно. Когда же я взял ноты, он мне не очень понравился. И Нейгауз как-то не очень одобрял этот выбор. Вообще, концерт был с какой-то подорванной репутацией.

Я опять посмотрел его и опять подумал: нет, буду играть 5-й. Раз Прокофьев так сказал — значит, судьба.. В феврале 1941 года я уехал в Одессу и взял с собой 5-й концерт.. Через месяц я вернулся в Москву с готовым концертом. Прокофьев хотел меня послушать. Встреча состоялась у Нейгаузов, где вдвоем с А.Ведерниковым мы дважды проиграли концерт. Прокофьев остался доволен. Стоял перед нами за двумя роялями, откуда он дирижировал. На первой же репетиции он посадил меня за рояль, чтобы оркестр привык. Дирижерский жест Прокофьева как нельзя лучше «подходил» к его сочинениям, так что оркестранты, мало что понимавшие в этой музыке, играли все же хорошо. Прокофьев обращался с ними без обиняков

⁴ Рихтер С. Дневники. Диалоги. — М., 2002. С. 70.

и прямо говорил: “Потрудитесь делать то-то и то-то, А вы — потрудитесь так-то...”. В общем, был, естественно, требовательным. Всего было три репетиции, весьма продуктивных. Исполнялись сюита “Поручик Кижэ”, Скифская сюита, 5-й концерт и в конце Классическая симфония.

Я приехал в зал Чайковского заранее — стоял и слушал. Волнение, неуверенность и сильное впечатление от Скифской сюиты смешались во мне. Я думал: сейчас выйду и все, конец, ничего не смогу сыграть. Играл я все точно, но от волнения, помню, удовольствия не получил. После первой части, однако, аплодисментов не было, и мне стало казаться, что никто ничего не понимает. И все же концерт имел большой успех. Нас вызывали много раз и Прокофьев говорил: “Как странно, смотрите, имеет успех”⁵.

§ 2. PS: В творческой и исполнительской лаборатории жанра

Изучая путь Прокофьева — автора инструментальных концертов, нетрудно заметить здесь тягу к макроцикличности, свойственную его творчеству в целом. Здесь в равной степени нормативны как окончательное завершение какого-либо произведения, так и планирование в рамках одного жанра сразу нескольких различных композиций. Они могут быть объединенными либо близостью концепций с одновременной заготовкой материала (таковы, например, Второй или Третий концерты, 1912–1913, или драматическая триада фортепианных сонат: Шестая, 1939–1940, Седьмая, 1939–1942, Восьмая, 1939–1944), либо, напротив, лишь сродством драматургических принципов (микроформы Четвертого и Пятого концертов, 1931, 1932, «Семена Котко», 1939 и «Обручения в монастыре», 1940).

Макроцикличность концертного жанра позволяет выделить три хронологические группы: начальную составляют сочинения, задуманные и выполненные в 10-е годы или частично завершённые

⁵ Там же. С. 73–74.

в 20-е. Это ор. 10, 16, 19, 26 (Первый и Второй фортепианные концерты, соответственно 1911–1912 и 1913–1923, а также Первый концерт для скрипки и Третий для фортепиано, соответственно 1916–1917 и 1917–1921).

Вторая группа складывается из партитур для солирующих инструментов с оркестром, написанных в первую половину 30-х годов — ор. 53, 55, 58 и 63 (Четвертый и Пятый фортепианные концерты, 1931 и 1932, Виолончельный концерт и Второй концерт для скрипки, 1933–1938 и 1935).

Последняя серия была создана (или частично только планировалась) в два года последнего десятилетия жизни Прокофьева: ор. 125, 132, 133 (Симфония-концерт для виолончели, 1950–1952, Концертино для виолончели и Концерт для двух фортепиано, Шестой, незавершенный, оба в 1952-м)⁶.

Макроцикличность обнаруживает своей важнейшей гранью обилие и *разнообразие междуopusных связей* — т.е. свободный перенос тематизма (законченных тем или тематических набросков, текстовых заготовок из записных книжек или уже готовых пьес) не только во многие сочинения одного жанра, в том числе уже опубликованные, но и его вольное продвижение по разножанровым композициям⁷. О последних, правда, Прокофьев с иронией замечает в *Дневнике*, что неудобно «тревожить их кости», однако, например, использует пьесу под названием «Карнавал» (посвященную Мясковскому) в виде главной партии Первого фортепианного концерта.

В момент сочинения Второго концерта, решая проблему особой весомости солиста (тематическая содержательность, разнообразие фактурных приемов), Прокофьев обдумывает идею «взять техни-

⁶ Совсем небольшие «заготовки» к трехчастному Шестому фортепианному концерту (для 2-х фортепиано и струнного оркестра, ор. 133), зафиксированы А.И.Ведерниковым по указанию Прокофьева в 1952 году, хранятся в РГАЛИ.

⁷ Один из великого множества примеров — активный перенос тематического материала из неоконченного «белоклавишного» квартета в Третий фортепианный концерт (тема вступления), в оперу «Огненный ангел» (*тема монастыря*) и Третью симфонию, во Вторую симфонию (для финальных вариаций).

чески интересную фортепианную сонату и переделать ее в концерт». Мысль направляется к опубликованной Сонате ор. 1 или неопубликованным «недурной сонате a-moll, ничего сонате c-moll, а что если из этого накатать бойкий концерт?» (I, 202–203).

Будучи рачительным хозяином безграничной нивы своего ярко индивидуального тематизма, композитор постоянно планирует как сочетание нового материала с уже имеющимся (изданным или находящемся в заготовках), так и свободное переключение тем (а также целых фрагментов, больших разделов и даже частей) из одной жанровой сферы в другую. Хрестоматийный пример — рождение, как говорит Прокофьев, «задарма» сразу двух симфоний — Третьей («Огненный ангел»)⁸ и Четвертой («Блудный сын»). По этому поводу зафиксирована показательная реплика Кусевицкого: «Когда я начал осторожно объяснять, что Четвертая симфония сделана собственно на материале “Блудного сына”, он воскликнул: “И отлично! Бетховен тоже пользовался материалом *Прометей* для своей Третьей симфонии”. Я очень обрадовался: прецедент отличный: Бетховен был пренедурным симфонистом!!!» (II, 698).

Среди примеров разнонаправленных размышлений Прокофьева о музыке Бетховена выделим именно те, где отечественный композитор через свой опыт пианиста постигал и претворял в творчестве конструктивные идеи тех или иных фортепианных произведений классика. Отбирая с профессором А.Н.Есиповой свою выпускную программу, останавливается и на включении 32-й сонаты, над которой работает тщательно. Спустя семнадцать лет, когда в Париже будет написана Вторая симфония (двухчастная: в виде гигантского сонатного Allegro и темы с вариациями), Прокофьев признает, что создавал ее «по модели последней сонаты Бетховена»...

По поводу же трехкратного проведения начальной темы Первого концерта («три кита», на которых уложена форма) Прокофьев записывает: «идея помещения темы вступления между экс-

⁸ В связи с тем, что в оперу был частично включен тематизм Квартета, Прокофьев, отстаивая «автономию» этой симфонии, говорил, что ее материал как бы «вернулся в лоно инструментализма».

позицией и разработкой встречается еще у Бетховена, только в более слабовыраженной форме, например, в “Патетической сонате”» (I, 175).

Работа «по модели», как известно, один из излюбленных приемов творчества многих композиторовⁱⁱ, в том числе Прокофьева. Причем он, разумеется, учитывал не только оригинальность конструктивного абриса выдающегося «образца», но и, не менее охотно, параметры ярко индивидуального стиля (эпохи или творца). Такова, в частности, идея «Классической симфонии», во время работы над которой Прокофьев решает перейти к сочинению в несколько новой для себя форме. В мае 1917 года, когда создаются Первый скрипичный и Третий фортепианный концерты, фиксирует: «В музыкальном отношении — важное решение: я решил обойтись без фортепиано. Я давно задумывал мою “Классическую” Симфонию писать без фортепиано, и все, что в ней было уже сделано, то все в голове. Теперь я решил ее кончить. Мне кажется, что сочинять с роялем или без рояля — вопрос привычки, и вполне хорошо теперь проделать этот опыт с простенькой вещью, как такая симфония. Для инструментовки Скрипичного концерта мне тоже не нужно рояля» (I, 650).

Проблемы инструментовки и прежде всего нахождение органичности баланса сольной партии с оркестром постоянно заботили Прокофьева, заставляя испробовать все возможные здесь варианты: доминирование солиста (Второй, Третий, Пятый), его равноправие с оркестром (Первый) и даже «главный среди равных» (Четвертый). В любом из вариантов всегда ощущались следы известного «борения композитора с пианистом», однако интересы солиста учитывались прежде всего. Оркестровая же партия чаще классифицировалась как сопровождение или аккомпанемент. «Если сочиняя концерт, задумываешь его как комбинацию фортепиано с оркестром, то это всегда бывает в ущерб фортепианной сольной партии. Таков результат половины мест моего Первого концерта, в которых фортепиано очень удачно соединено с оркестром, но где его партия мало привлекательна для пианиста. Сочиняя Второй концерт, я очень забочусь об интересности сольной партии, но все

же иногда композитор-музыкант пересиливает композитора-пианиста, и я не могу избежать мест, скучных для солиста»ⁱⁱⁱ.

Композитор признавался: и все идеи по балансу солиста с оркестром, и звучание в целом обдумывались на разных стадиях фиксации текста. В силу этого имела место *практика писания партитуры во фрагментах до окончания сочинения всей музыки* (прежде всего фортепианной партии). В процессе работы над Вторым концертом замечено: «Начал я писать партитуру с величайшим наслаждением. Еще во время сочинения я вполне ясно представлял себе инструментовку; итак, дело сводится к распределению по строчкам партитуры легкого и прозрачного аккомпанемента, да к переписке фортепианной партии. Очень приятно» (I, 255).

В процессе инструментовки Второго концерта композитор делает для себя «открытие»: в партитуре, «оказывается, нет ни одного самостоятельного оркестрового отыгрыша, и пианист, как сел за рояль, так и не отрывается от него до последнего такта. Едва ли это нехорошо, наоборот, я думаю, что это будет создавать некоторое напряжение у слушателя и приковывать его к пианисту» (I, 255).

Общеизвестен факт предпринятого Прокофьевым видоизменения записи инструментов в партитуре (in C). Каково же было изумление композитора, когда во время подготовки с Кусевицким исполнения Второго концерта он увидел «у него на пюпитре партитуру Шёнберга и в ней все инструменты in C, как у меня, с целым предисловием по этому поводу. Что это, сам дошел через двадцать лет после меня? Или увидел у меня и перенял?» (II, 752).

О постоянном внимании Прокофьева не только к *интересам исполнителей*, но и к *восприятию публики* свидетельствуют два обстоятельства — внутреннее (что писать) и внешнее (как будет воспринято). Первый обуславливается перманентным желанием сочинить пьесу с оркестром как «простую и легкую, которую все бы с удовольствием играли». Вместе с тем, по автооценке Прокофьева, уже Первый концерт сразу вышел трудным, что, видимо, и заставляло композитора постоянно фиксировать: «У меня всегда стремление, сочиняя трудную вещь, сделать ей в pendant (в дополнение), более легкую. Так не сделать ли мне ко 2-му Концерту “Кон-

церт № 3”, хотя “№ 3” будет по музыкальному материалу анахронизмом, но по идее и технике анахронизмом не будет» (I, 203).

В контексте извечной «борьбы» с пианистическими трудностями Второго (традиционная неудовлетворенность исполнением огромной каденции) и Третьего концертов Прокофьев однажды дает себе приказ: «Четвертый концерт будет легким!» (сказано задолго до заказа с ориентацией на леворучность). Вообще, первым побудителем Четвертого концерта был Кусевицкий, который в начале 1929 года, сравнивая жанровые привязанности Стравинского и Прокофьева, ощущал в последнем особую предрасположенность к созданию именно фортепианных концертов: «Кусевицкий советует мне непременно написать к будущему сезону Четвертый фортепианный концерт — новинку для Америки. Он говорит: “Удивительные вы люди: никому не нужно, чтобы Стравинский писал 2-й концерт, гораздо интереснее было бы услышать от него симфонию, но он сочиняет концерт, а ты строчишь симфонию за симфонией”».

Второй момент — направленность на восприятие слушателей — рождался у Прокофьева из анализа: кто заполняет зал, и как он реагирует. «На концерте публика странная, однако присутствует вся критика и много местных музыкантов... Успех средний» (Милан, 1930; II, 770). «Играл лучше, но публика аплодировала меньше: дневная публика всегда тише — дамы» (Лос-Анджелес, 1930; II, 756).

Прокофьев беспристрастно оценивает и фиксирует уровень приема той или иной своей композиции: «Успех определился после первого номера — “Классической” симфонии. Когда же я сыграл свой Третий концерт, то это был треск, приближающийся к Москве и Ленинграду 1927 года» (Париж, 1929 год⁹; II, 739).

Когда Прокофьев слышал в зале «и шиканье, и громкие аплодисменты» (I, 339), ему нравилось, что, например, Второй концерт «разыграл в публике страсти». После исполнения того или иного концерта композитор записывает количество вызовов (порой их бывало до

⁹ Прокофьев имеет в виду свои поистине триумфальные выступления в СССР — первые после десятилетнего перерыва. Композитор возьмет в привычку соотносить успехи с теми, которые, видимо, им оценивались как особенно принципиальные.

семи!) и тщательно продумывает местоположение пьесы с оркестром в общей авторской программе, которая предполагает вольное сочетание таких сочинений, как «Классическая» и Четвертая симфонии, «Скифская сюита» и Симфониетта, симфонические сюиты из «Шута», «Любви к трем апельсинам», Второй и Третий концерты (в ансамбле с Монте, Фительбергом, Ансерме, Кусевицким)¹⁰. «Мой фестиваль восемнадцатого (декабря 1930 года — Е.Д.), первое исполнение Четвертой симфонии. Чищу партии симфонии и подзубриваю Второй концерт, который в Париже надо сыграть как следует... В последнюю минуту Монте предлагает переменить места Второго концерта и Четвертой симфонии. Я доволен, так как отыграв концерт, можно спокойно слушать симфонию. Но потом мне говорили, что концерт пианистическим успехом убил симфонию» (II, 791–792).

Последняя запись может быть расценена как одна из многих, свидетельствующих не только о триумфах Прокофьева-пианиста, но и о постепенно усиливающемся на Западе равнодушии к свершениям Прокофьева-композитора. Вместе с тем, Прокофьев буквально во всех жанрах, в том числе и в инструментальных концертах, не только искал, но и всегда находил свои «нехоженые тропы», стремясь ни в чем не повториться. Об этом свидетельствует в ряде случаев *долгое установление окончательной версии*. В процессе отбора сначала определялся общий абрис пьесы для солиста с оркестром, затем детали структуры (количество частей, формы разделов, сочетание старого материала с новым).

Даже номера большинства фортепианных концертов удивительным образом совпадают с количеством заключенных в них частей (Первый — одночастный, Третий — трехчастный, Четвертый — четырехчастный, Пятый — пятичастный)^{iv}. Однако такая гармония цифр возникла отнюдь не сразу. Как раз Первый изначально намечался как многочастный, где композитор последовательно планировал ма-

¹⁰ С последним, в частности, игрались и смешанные программы, которые вызвали одобрение Прокофьева, например, в Бостоне, в 1930 году: «посередине “Скифская” и Второй концерт, в начале Моцарт, в конце Бах» (II, 749).

териал — для первой части, Andante и Финала. Затем произошла модуляция формы: пьеса некоторое время осознается композитором как концертно, но в окончательной версии обозначается концертом (близким поэмной листовской модели сжатого цикла).

Под титулом «концертино» вначале задумывается и Четвертый концерт, а Пятый при рождении получает даже некую таинственную шифровку — «Музыка для...».

Первый, Четвертый и Пятый создавались компактно, как бы на одном дыхании. Как двойные обозначены даты создания Второго (1913, вторая редакция 1923) и Третьего (1917–1921) концертов. Импульсом к созданию любого фортепианного концерта служил, как правило, технический момент, «хитроумный пассаж». На этапе подготовки тематический материал подбирался комбинаторно — новые мелодии (возникали с завидной легкостью и, по признанию композитора, гораздо быстрее, чем гармонические идеи) сочетались с имеющимся.

Так, хронограф «подбора» тематизма Третьего концерта выглядит следующим образом.

В июне 1910 года, именно тогда, когда создавались наброски к Первому концерту, возник и «пассаж параллельными трезвучиями (по очередности правой и левой руками)», который «вошел впоследствии в первую часть 3-го концерта» (I, 174; близкий эпизод имеется и в Третьей фортепианной сонате, «из старых тетрадей»).

Тематический состав экспозиции первой части Третьего концерта намечался в 1912–1913 годах. Последним и датировано рождение темы второй части, давшей жизнь циклу вариаций. Вступление первой части и ее главная партия, так же как и аналогичная тема финала, взяты из несостоявшегося струнного квартета. Периодом интенсивной работы над концертом, который был окончательно завершён лишь к 1921 году, стали 1917–1918 годы.

В процессе создания любой крупной композиции, в том числе фортепианного концерта, Прокофьеву были необходимы два этапа, которые он определял как «что» и «как»¹¹. Первый, условно назо-

¹¹ Кстати, когда Пикассо спросили: в искусстве важнее *что* или *как*, — он подумал и ответил: «кто». В случае с творчеством Прокофьева именно авторский подход и к «что», и к «как» дает один из важных ключей к пониманию

вем его *режиссерский*, явно главный, установочный, во время которого создавалась своего рода экспликация^v (шел отбор: общей структуры пьесы, деталей формы, а также тематизма — как-бы «главных действующих лиц» с обязательным нахождением сопутствующих «персонажей» в виде шикарных или хитроумных пассажиров).

Второй — собственно *технический* — реальная отделка партитуры, что, между прочим, сам композитор называл «делом техники». Вот характерная запись в процессе работы над Вторым концертом: «...сделал коду финала и трио скерцо. Неожиданно для самого себя Концерт оказался почти оконченным: осталось досочинить каденцию в первой части (для которой план уже готов) и заткнуть все дыры, в которых намечено что, но не намечено как» (I, 248). Таким образом, создание экспликации, т.е. установление плана (даже в таком импровизационном разделе как каденция) было для Прокофьева важнейшим исходным звеном работы. Если же форма — фрагмента ли, целой ли части — оставалась долго не ясной, то композитор констатировал, что «это было крайне неприятно и отбивало охоту сочинять» (I, 247).

В самом отношении Прокофьева к классическим структурам налицо пиетет перед тем, что он определяет как *идея формы*. Например, *Andante* Первого концерта классифицировано: «новая тема на манер рондо четвертой и пятой формы» (по учебнику Маркса. — *Е.Д.*), а общей «идеей формы, канвой послужила форма сонатная» (I, 175). Аналогичный термин Прокофьев употребляет и при классификации структуры *Интермеццо* Второго концерта. В процессе инструментовки оно кажется автору излишне длинным: «Я совсем не хотел этого, а между тем выкинуть ничего нельзя, иначе пройдет идея формы. Идея эта состоит в том, что из соль-минора музыка идет куда-то, приходит к трио, а в репризе возвращается назад к соль-минору, причем большинство тем — в обраще-

индивидуальности его стиля, например, к принципу комбинаторики при создании на базе классического архетипа монтажных форм. Именно к монтажному принципу складывания формы композитор испытывал непобедимую приверженность. При шлифовке форм нередко пользовался такими сугубо рабочими определениями, как «перекроить», «развинтить и свинтить по винтикам» и другими.

нии, а общая тенденция — идти сверху вниз и от forte к piano, тогда как в начале тенденция — снизу вверх и от piano к forte»^{vi} (I, 262).

С нахождением каждый раз своей «идеи формы» связана неодолимая тяга Прокофьева к пересмотру традиционных структур в пользу *монтажного ритма формы*, ставшего для драматургии композитора особенно характерным. В связи с Первым концертом замечает по поводу особенностей его сонатной конструкции: «...но я настолько отклонился от нее, что сонатной формой форму моего Концерта назвать безусловно нельзя» (I, 175; в подтверждение этой мысли приводится подробнейший, почти на двух страницах, вышеприведенный автоанализ-описание). Вместе с тем, органичность и единство найденной формы Прокофьев отстаивает в письменной полемике с Л.В.Николаевым, который «говорит, будто Концерт не представляет собой сплошной цельной вещи, а состоит из ряда кусочков, удачно друг к другу подобранных и ловко друг к другу пришитых. Ой-ли?» (I, 175)^{vii}.

Временное затруднение с определением окончательной формы (или даже части, раздела) всегда было для Прокофьева «крайне неприятно и отбивало охоту сочинять» (I, 247). Например, работая над финалом Второго концерта, композитор записывает с удовлетворением: «Сегодня же форма определилась совершенно ясно до деталей. Правда, она не отвечает добрым старым традициям, но вполне логична и законченна, а это единственное, что требуется. Я очень уважаю старые формы, но, безусловно, веря моему чувству формы, часто позволяю себе отступить от них» (курсив мой. — Е.Д.). (I, 247).

Как известно, при создании концерта с оркестром композитор всегда учитывает не только художественно-выразительные, тембровые, акустические особенности солирующего инструмента (естественно, концерты Прокофьева для струнных по стилю значительно отличаются от фортепианных), но и нередко манеру игры того или иного крупного исполнителя^{viii}. *Четыре из пяти концертов написаны композитором Прокофьевым для пианиста Прокофьева с естественным запечатлением особенностей своего ярко самобытного, блестящего пианизма.* «Услышав мой Второй кон-

церт, Токкату и Вторую сонату, Стравинский стал чрезвычайно восхищаться, заявляя, что я настоящий русский композитор и что кроме меня русских композиторов в России нет» (I, 555). Подобное признание творца-конкурента, зафиксированное после концерта в Милане в 1915 году, для Прокофьева стоит дорогого.

Только один концерт, Четвертый, имел конкретного заказчика, «невзрачного вида Витгенштейна» (II, 781), который был приглашен Прокофьевым для прослушивания нескольких тем, заготовленных для планируемой пьесы с оркестром. Однако главная цель встречи заключалась в том, чтобы пианист «показывал свою технику, которая существует в сочинениях для левой руки: были и переложения Этюд Шопена, и Моцарта и даже Пуччини» (II, 781). Слуховые пристрастия Витгенштейна несколько смутили Прокофьева, недоумевающего почему, кроме Равеля и Р.Штрауса, заказ на леворучный концерт сделан еще и ему? Ответ заказчика все прояснил: «нравятся фортепианные приемы Прокофьева, и он надеется получить от него технически интересную вещь» (II, 781). Кстати, по поводу техники австрийского пианиста Прокофьев высказался довольно жестоко: «не вижу особенного блеска в его левой руке, может, его несчастье неожиданно повернулось у него в счастье, так как с левой руки он все-таки уникален, а если бы были обе, то он, может, и не выбился бы из толпы пианистов среднего разряда» (II, 781).

Все созданное Прокофьевым для фортепиано было им пианистически выверено, т.е. многократно «пропущено» сквозь собственные пальцы и артистически опробовано на эстрадах всего мира. Но не только богатейший опыт регулярно концертирующего пианиста влиял на стиль фортепианных концертов. Следует учитывать и *дирижерское слышание Прокофьева*. При вторичном блистательном окончании Петербургской консерватории в 1914 году еще по двум специальностям — как пианист, воспитанник А.Н.Есиповой, и как дирижер, по классу Н.Черепнина — на выпускном акте Прокофьев дирижирует тремя фортепианными концертами: Чайковского, Сен-Санса, Глазунова^{ix}.

Нередко в одном концерте Прокофьев сразу выступал и как солист, и как дирижер, исполняющий собственную музыку разных

жанров. Таковым, в частности, были и программы гастрольного тура по Америке ранней весной 1930 года: «я играл Первый концерт и дирижировал Дивертисментом (первое исполнение в Америке)» (II, 759), а через пять дней — «Второй концерт и три номера из “Стального скака”... Разумеется, самый большой успех имели оба концерта, особенно Второй. Критика пестрая о композиторе и единодушно хвалебная о пианисте и дирижере. Вообще, я выхожу в люди как дирижер» (II, 759) (обратим внимание — Прокофьева больно ранит именно то, что его неизменно признают и высоко оценивают прежде всего как разностороннего исполнителя!).

Прокофьев внимательно наблюдает репетиции своих сочинений разными дирижерами, например, у Тосканини, который «с большим треском сыграл мою “Классическую” симфонию... Полезная для меня репетиция, т.е. для моего дирижерства: 1) лучше учить партитуры; 2) больше сливаться с вещью и музыкантами» (II, 761). О Прокофьеве, «дирижерский жест которого как нельзя лучше подходил к его сочинениям», поведал С.Рихтер, готовящий с композитором его Пятый концерт: «Прокофьев хотел меня послушать. Встреча состоялась у Нейгаузов, где вдвоем с А.Ведерниковым мы дважды проиграли концерт. Прокофьев остался доволен. Стоял перед нами за двумя роялями, откуда он дирижировал. На первой же репетиции он посадил меня за рояль, чтобы оркестр привык... Оркестранты, мало что понимавшие в этой музыке, играли все же хорошо. Прокофьев обращался с ними без обиняков и прямо говорил: “Потрудитесь делать то-то и то-то... А вы — потрудитесь так-то... В общем, был естественно требовательным. Всего было три репетиции, весьма продуктивных”»¹².

Поучительные наблюдения выносит Прокофьев в связи с особенностями исполнения фортепианного концерта с оркестром в момент записи, в частности, Третьего концерта (Лондон, 27–28 июня 1932 года). Первый, пробный, диск (восковой тогда) писался после полуторачасовой репетиции с оркестром, его цель — установление баланса между инструментами. «Если фальшивые ноты,

¹² Рихтер С. Дневники. Диалоги. Цит. изд. С. 70.

то неважно: важно знать соотношение звучности фортепиано с оркестром и оркестровых инструментов между собой. Сыграли пробный диск и нашли, что фортепиано кое-где слабо, а в оркестре не звучат вторые скрипки, фаготы и гобои. Тогда последних двух подвинули на метр, а вторые скрипки частично смешали с первыми — и сыграли второй пробный... Моя игра кое-где выходит хорошо, напористо, но кое-где манерно; это там, где легкая неуверенность или искусственность. Вообще, *достаточно самой незначительной манерности, незаметной в обыкновенном исполнении, как граммофон сразу ее подчеркнет* (курсив мой. — Е.Д.) ...А как начинаешь играть осторожней, сейчас же игра становится искусственной и теряет свободу» (II, 806).

Таковы некоторые творческие и исполнительские обобщения о концертном стиле Прокофьева, создававшего фортепианные концерты на перекрестье деятельности композитора, пианиста и дирижера.

Очерк XI.

Рахманинов – Метнер:

диалог о фортепианных концертах и PS

Что бы я ни сочинял, я всегда мысленно обращаюсь к Вам

Метнер — Рахманинову

Мы остановимся в данном очерке на документальных сообщениях, которые дадут дополнительные сведения о «лаборатории жанра» инструментального концерта. Речь пойдет об эпистолярном диалоге композиторов-современников — Метнера и Рахманинова — по поводу одновременного создания и взаимопосвящения Второго и Четвертого концертов и об авторских комментариях Метнера к написанию и исполнению своих концертов (PS.). Последний как бы продолжит аналогичный раздел, выполненный на основе *Дневника* Прокофьева.

В летописи русской музыки возникают фигуры композиторов, связанных глубокой, длительной дружбой, без которой их творческая жизнь складывалась бы, вероятно, иначе. Речь может идти о Чайковском и Танееве, Рахманинове и Метнере, Мясковском и Прокофьеве. непохожие друг на друга почти во всем, удивительно разные по темпераменту, типу ментальности, эти художники глубоко нуждались друг в друге. Пожалуй, прежде всего в том, что едва закончив сочинение, стремились узнать мнение коллеги-единомышленника, обменяться в процессе переписки размышлением (или получить совет) по поводу создаваемого произведения.

Как известно, несмотря на сложные жизненные перипетии, включая и вынужденный отъезд с Родины, переписка Рахманинова и Метнера сохранилась достаточно полно. Еще начиная с 50-х годов, отдельные фрагменты из эпистолярной композиторов стали появляться в работах, посвященных их творчеству. Тематика переписки

ки двух творцов, естественно, весьма широка. Однако в силу специфики данной книги целесообразно извлечь из писем некий диалог Метнера и Рахманинова по поводу создаваемых ими фортепианных концертов. В почти двадцатилетней эпистолярной (1921–1939) сконцентрируем внимание на переписке 1926 года, когда параллельно создавались Второй концерт Метнера и Четвертый Рахманинова, коим после окончания работы были предпосланы взаимные посвящения. На шесть писем Метнера из Фонтан Д'Иветт Рахманинов отвечает пятью посланиями из Нью-Йорка и Канн, где встают мотивы разные, но имеющие самое прямое отношение к лаборатории жанра фортепианного концерта.

Для Метнера, пианиста и композитора, Рахманинов был подлинным кумиром. Уже после его смерти писал: *«Память его для меня незабвенна. Он был для меня всегда несравненным, именно “царственным” пианистом и дирижером, и дорогим, любимым, подлинным композитором. Я с ранней юности никогда не изменял своей любви к нему, Первые темы Третьего и Второго Концертов Рахманинова я обожаю»,* — вспоминал Метнер незадолго до кончины в 1951 году, пережив на восемь лет своего друга (с. 522)¹.

В самых ранних письмах к Метнеру Рахманинов проявляет высокую заинтересованность в его новых сочинениях, фортепианных и вокальных. О впечатлении в связи с последними сообщает 29 октября 1921 года: *«Они мне все, конечно, понравились, главным образом некоторые песни. Песнь “Вальс” в f-moll я считаю совершенно гениальной»* (с. 540). И в связи с темой изгнанничества: *«Я так счастлив, что Вы в Европе, что я могу Вас “достать”, что Вы сможете спокойно жить и работать. Что касается той отчужденности, которую Вы чувствуете, то должен сказать, и я ее здесь ощущаю, Что-то мало вижу я кругом настоящих и искренних музыкантов! Кажется, как будто Вы только один и остались...»* (с. 541).

¹ Ссылки здесь и далее даются на издание: Метнер Н.К. Письма. — М., 1973.

В круге тем-размышлений — специфика гастрольной жизни и особенности репертуарной «политики», издательские дела. Как известно, Рахманинов организовал Метнеру серию концертных поездок, в том числе по Америке. В связи с этим, прозорливо удерживая Метнера от монографического фортепианного дебюта, Рахманинов заключал посланное из Дрездена письмо следующим: *«Таким образом, дорогой Николай Карлович, я думаю, что Вам надо назначить ту программу, которую мы вместе с Вами выработали во Флоренции»* (от 26 июля 1924 года, с. 545).

Рахманинов был неизмеримо более опытным на международном ринге не только музыкального исполнительства, но и издательской деятельности. Он разъяснял Метнеру, что *«существуют три категории композиторов:*

- 1. сочиняющие популярную музыку, так называемую “рыночную”,*
- 2. модную музыку, так называемую modegne, и, наконец,*
- 3. “серьезную, очень серьезную музыку”, как говорят дамы, и каковой категории мы имеем честь с Вами принадлежать.*

Издатели очень охотно печатают произведения первых двух категорий, — продолжает Рахманинов, — так как этот товар ходкий! И очень неохотно последнюю категорию — товар, идущий вяло. Первые две — для кармана. Последняя — больше “для души”!» (с. 546).

Многие принципиальные вопросы, связанные с эстетикой жанра фортепианного концерта обсуждались в эпистолярном диалоге Метнера и Рахманинова в момент их непосредственной работы над завершением Второго и Четвертого концертов. Проблемы, которые волновали Рахманинова, были связаны с разными моментами, в том числе с возможной продолжительностью звучания концерта, тематическими аллюзиями, соотношением сольной и оркестровой партий. Последняя проблема была в высшей степени актуальной для Метнера, испытывавшего трудно объяснимые сложности именно с инструментовкой, которую он определял как недоступную себе «оркестровую бухгалтерию».

Звенья диалога приводятся в их хронологической последовательности.

9 сентября 1926 года, Рахманинов — Метнеру:

Перед отъездом из Дрездена мне прислали переписанный «Klaviersatzung» моего нового Концерта. Взглянув на объем его (110 страниц), я пришел в ужас! Из малодушия до сих пор не примерял его на время. Вероятно, будет исполняться как «Ring», несколько вечеров сряду. И тут мне припомнились мои разглагольствования с Вами на тему о длиннотах и о необходимости сокращаться, суживаться и не быть многословным. Мне стало стыдно! По-видимому, все дело в третьей части. Что-то я там нагородил! В мыслях уже начал отыскивать купюры. Отыскал одну, но всего в восемь тактов, да и то в первой части, которая как раз длиной меня не пугала. Кроме того, заметил «глазами», что оркестр почти совсем не молчит, что считаю большим пороком. Это значит не концерт для фортепиано, а концерт для фортепиано и оркестра. Еще заметил, что тема второй части есть тема первой части концерта Шумана. Как же Вы мне этого не сказали? Еще много что заметил, но всего не напишешь. Буду исповедываться перед Вами в конце октября. Ну а Вы как? Кончили? (С. 548).

13 сентября 1926 года, Метнер — Рахманинову:

...меня буквально доконали фаготы и кларнеты, которые, как некие невидимые духи, тревожат меня днем и ночью с того момента, как я закончил сочинение нового Концерта.

Теперь перехожу к тому, что Вы пишете о своем новом Концерте. Я не могу согласиться с Вами ни, в частности, в том, что именно Ваш новый Концерт слишком длинен, ни вообще с Вашим принципиальным отношением к размерам сочинения... Что до Вашего Концерта, то он, наоборот, поразил меня малым количеством страниц при его значительности. Правда, я не знаю целиком финала. Но ведь он должен был бы быть приблизительно втрое длинней двух первых частей, чтобы в общем получилось 120 страниц клавира! Тут что-то неладное! Должно быть, Вы условились с переписчиком постранично, и ему захотелось побольше заработать. Вообще, Ваше отношение к размерам сочинения меня очень расстраивает. Неужели музыка вообще такая неприятная вещь, что чем ее меньше, тем лучше?

Конечно же, есть пределы длительности музыкальных произведений, как и размерам полотна для художественной картины. Но в этих человеческих пределах не длина музыкального сочинения рождает впечатление скуки, а наоборот, скучность его порождает впечатление длиннот... Слышу, как Вы восклицаете: «К чему он все это говорит!» Конечно, Вы сами знаете все это лучше меня и об этом именно и говорите, но почему-то всегда на странном языке цифр страниц и минут...

Итак, весь вопрос в том, соответствует ли цифра страниц Вашего концерта характеру и значительности его тем, то есть содержания. На этот вопрос я уже ответил и теперь перехожу к тому, что Вы говорите об изложении своего Концерта. Конечно, и изложение, как и все человеческие формы, имеет пределы сложности, но в этих пределах опять-таки нельзя говорить о степени этой сложности относительно к характеру и значительности содержания. Да, наконец, кроме характера и значительности содержания, на изложение именно как раз большое влияние имеет техника ремесла, то есть чисто материальные условия, связанные с временем, то есть эпохой. Конечно же, во времена Моцарта нельзя было давать большую роль оркестру в фортепианном концерте, чем это было у Моцарта, так как иначе бедный клавесинист погиб бы от непосильного соперничества. Не скрою, впрочем, что это материальное преимущество нашей эпохи со всеми нашими Стейнвеями и автомобилями я лично вовсе не испытываю как духовный плюс, но в то же время не могу заставить себя разыгрывать на Стейнвее а *la* Mozart, так же, как Вы, например, не можете ехать на автомобиле, не превышая скорости почтовой кареты доброго старого времени. Вообще, как меня ни умиляет сверхъестественный гений Моцарта, но все же я затрудняюсь представить себе его в том же светлом виде, если бы он родился не в то доброе старое время в самом центре музыкальной школы чуть ли не со скрипкой в руках (как и все эти «классики»), а если бы он родился теперь со всеми «преимуществами» нашей эпохи, вплоть до мировой войны...

Выходит так, что я, со своей непобедимой верой в объективные законы и критерии в искусстве, вдруг заговорил об относительнос-

тях всякого рода чуть ли не в унисон со своими заклятыми врагами — модернистами. Но это вовсе не унисон. Все дело художника заключается в выборе элементов красок в пределах своего искусства! Объективные законы и критерии как раз определяют эти границы. Выбор же того или иного элемента в этих пределах зависит от индивидуальности художника или даже эпохи. А модернисты, черти, уничтожили всякие пределы дозволенного для выбора и тем самым похерили самый принцип выбора, то есть главную свою обязанность и вообще все искусство. Вот Вы, такой большой человек, беспокоитесь о 120 страницах своего Концерта и о том, что оркестр у Вас мало молчит, а они, ничтожные, ставят себе в заслугу ни больше, ни меньше, как ликвидацию самой гармонии, то есть священнейшего элемента нашего искусства. Господи, да пусть только побольше бы страниц вышло из-под Вашего пера и вообще поменьше бы молчал Ваш оркестр, чтобы только жила настоящая музыка...

16 сентября 1926 года, Метнер — Рахманинову:

Чувствую, что я, как истинный сын своего времени, перешел всякие «пределы дозволенного» в корреспонденции, но стыжусь этого и прошу прощения... Уж очень я одичал в своем одиночестве!.. Теперь перехожу к самой курьезной придирке Вашей в отношении к своему Концерту. Когда я прочел Ваш упрек по поводу незамеченного мною сходства темы 2-й части Вашего Концерта с главной темой шумановского, я, отлично помнивший Вашу тему, вдруг, как по волшебству, забыл ее, и для того, чтобы вспомнить ее, я должен был заставить себя не думать о шумановской. Мне кажется, что это обстоятельство достаточно красноречиво говорит о том, что непосредственно мы воспринимаем не ноты, а ту атмосферу, которая рождается из них, и что только в том случае нам приходят в голову различные сходства, когда за нотами нет никакой атмосферы, или же если сама атмосфера заимствована. Но не говоря уже об этой атмосфере, которая как раз в Вас всегда особенно насыщена и индивидуальна и безнадежно превращает в свое любую ноту... но ведь и ноты-то сами в теме Вашей не могут быть исчерпаны,



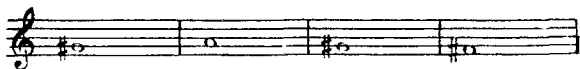
так как за ними следует еще *so!*, которая одна уже придает совсем другой смысл фразе, а потом, наконец, гармония и весь характер развития фразы!. Знаете, если бы Вы уже раньше не удивляли меня отыскиванием подобных сходств (как, например, «жил был у бабушки»...), то я подумал бы, что Вы просто шутите. По получении Вашего упрека я невольно стал думать о разных сходствах и так вошел в роль сыщика, что сразу открыл целый ряд «преступных» плагиатов у великих композиторов. Во-первых, тот же Шуман украл тему своего Концерта у Бетховена («Les Adieux»):



Как видите, здесь сходство и в гармоническом скелете, и в остановке на тонике, тогда как у Вас схема, кажется, не имеет в середине голой доминанты. Тот же Бетховен украл первую тему своей Первой *f*-молл'ной сонаты у Моцарта из *g*-молл'ной симфонии. Он же украл свою Крейцерову сонату у Баха:



Даже Шопен со своим польским гонимом не постеснялся на Второй теме Крейцеровой сонаты:



построить два своих *As-dur*'ных вальса:



Вообще, все они, как видно, были большие жулики и больше заботились о приращении своей собственности, чем о неприкосно-

венности чужой... Современные гении куда честнее — для того, чтобы только отнюдь не заимствовать невзначай из существовавшей до них музыки, они просто закрыли на нее глаза, и благодаря этому им, действительно, удается создать нечто, неспособное никогда напомнить нам о всем том, что мы, глупые, любили...

Фу, как я разболтался, а ведь мне надо еще кое в чем исповедоваться перед Вами, чего я, к сожалению, не могу отложить до нашего свидания в октябре. Я должен Вам признаться по секрету на ушко, что утопаю и жаду, не протяните ли Вы мне соломинку, за которую я мог бы ухватиться... Эта моя утопия не что иное, как фаготы и кларнеты. Как ни мало я о себе воображаю, но дилетантом не чувствую себя вообще в музыке, кроме оркестровки...

И еще добро бы, если я был здесь до конца дилетантом, то есть обладал бы способностью превращать серьезное дело в легкомысленную детскую забаву — тогда, может быть, из этого что-нибудь и вышло. Но я хотя и считаю оркестровку, как и вообще элемент звучности самой по себе, не столь существенной областью нашего искусства, но отнести к ней с той дерзостью, какую, например, в наше время проявляют все в отношении к гармонии, форме и т.д., — этого я никак не могу. Да и Вы сами тем значением, какое Вы обычно в нашем разговоре придаете «звучности» самой по себе, никак не настраиваете, не благословляете меня на большее легкомыслие в этом деле. Так протяните же мне эту легкомысленную соломинку — ведь я прямо до дурноты дошел в своих напряженных попытках определять с той же точностью и верностью выбор инструментов оркестра, с какой я привык определять гармонию и все другое в своем сочинении... И дело тут вовсе не в учебе!!! Я и раньше не ленился учиться, да и теперь не перестаю читать и партитуры, и книжки разные, но это мало помогает... Ведь я никогда в жизни не слушал ни одной симфонии, думая о ее оркестровом изложении, так как не мог никогда слушать Вашу игру и делать при этом свои пианистические наблюдения. Особенно мало помогают книжки по оркестровке (инструментовку-то я все-таки немножко знаю), ибо по этим книжкам можно научиться оркестровать симфонии Бетховена, Моцарта, словом, то, что уже оркестровано, но никаких не

вообще и не свои мысли. Вижу, чтобы научиться оркестровать, мне, грешному, нужно научиться также непосредственно чувствовать, осязать оркестр и каждый инструмент в отдельности, как я научился осязать фортепиано, начав играть с 6-летнего возраста... и тогда, если я доживу, то лет через сорок мне, может быть, удастся переплавлять свои мысли в оркестр... Утопия, да и только!!

Беспокою Вас сейчас своими lamentациями только потому, что должен же, наконец, доинструментовать готовый уже Концерт, впредь же решаю не браться больше не за свое дело. Реально моя просьба выражается в следующем: 1. Пришлите соломинку в виде одного слова в ответ на вопрос, смею ли я быть более легкомысленным? 2. Могу ли я уже теперь прислать Вам маленькие образчики (по несколько тактов) своего утопического искусства с тем, чтобы Вы прислали их мне с Вашей отметкой по пятибальной системе, и, наконец, 3. Уделите ли Вы мне часок для просмотра моей партитуры, когда приедете в Париж?

Сейчас прошу кратчайшего ответа только на эти три пункта (с. 337–341).

22 сентября 1926 года, Рахманинов — Метнеру:

...спешу сказать, что буду с нетерпением ждать Ваши «образчики». Присылайте! Обещаю помочь, как могу! Но не забывайте, что «могу» я мало, и что я болен той же болезнью, что и Вы. Все же не придирайтесь к себе чрезмерно! Кончайте скорей! А мелкие поправки всегда будут, и приступать к ним легче после прослушивания Вами вещи (с. 549).

28 сентября 1926, Метнер — Рахманинову:

Посылаю Вам несколько своих пасьянсов... Дошел до форменного безумия. Мозги превратились в какую-то яичницу. Желая выписать для Вас из своих набросков примеры своего «искусства», начал опять все переделывать... Вижу ясно, что никогда не одолею эту оркестровую бухгалтерию. Я люблю раскладывать пасьянсы, но если бы от их исхода зависела судьба моих сочинений, то я возненавидел бы их, как возненавидел сейчас инструментовку. Попытаюсь воз

можно кратче объяснить Вам, что именно меня доводит до безумия в этом деле, и в каком смысле я жажду Вашей критики. Меня искренне не интересует (или весьма мало интересуется) красочность, колорит звучностей, ибо я искренне верю, что он лежит главным образом в самой музыке. А так как я в своем деле могу быть только искренним, то я не гонюсь за самодавлеющей красотой оркестровых комбинаций, а лишь за их практичностью в смысле динамического рельефа. Выбирая тот или другой инструмент для своей мысли, я не хочу чтобы он добавлял к ней нечто от себя, но лишь только, чтобы он ничего от него не убавил. И только в этом смысле я никогда, разумеется, не поручил бы, например, тромбону изящного пассажа с трелями, Я, конечно, по мере сил усвоил себе принцип уравнивания отдельных групп из сочинений Римского-Корсакова. Но когда я пытаюсь «уравнивать» всю эту компанию на практике, то тут я вижу, что у меня никакой практики нет, да, верно, и не будет никогда. Всего больше сводят меня с ума столкновения «единиц», для избежания коих приходится либо менять голосоведение (чего я не могу заставить себя сделать даже под страхом смерти), либо увеличивать число бойцов на другом фланге. Прямо Ватерлоо какое-то! А то и просто Ватер...

Итак, дорогой Сергей Васильевич, не затрудняйте себя слишком внимательным рассмотрением тех мараний, которые я посылаю Вам сейчас и которые я, быть может, еще пришлю Вам через некоторое время. Взгляните боком, своим опытным взглядом, и скажите только, не убита ли сама мысль всеми этими бойцами, а если она не убита, то уже почту себя счастливым отцом. И еще, нет ли каких грубых ошибок? Еще прошу иметь в виду, что на каждый фрагмент моего бедного Концерта мною сделано по двести тысяч пасьянсов и что те, которые я посылаю Вам, может быть, случайно, самые неудачные (с. 344).

4 октября 1926 года, Метнер — Рахманинову:

Сегодня получил Ваше письмо (с образчиками) и благодарю Вас от всей души. Все Ваши замечания принял к сведению. Особенно оценил, что Вы не лишаете меня надежды на возможность «удовлет-

ворительного окончания» моей работы. Боюсь только, что не по доброту ли Вы меня обнадеживаете?.. Относительно того, «самые ли уязвимые» примеры я Вам прислал, — судить не берусь. В том-то и заключается моя полная бездарность к этому делу, что я плохо разбираюсь в том, что хуже и что лучше. Таким образом, и некоторые Ваши поправки побывали в качестве версий и в моей нелепой голове, но она почему-то просыпала их... Еще немного беспокоюсь, что первая же моя вылазка с тромбонами оказалась неудачной, так что я теперь не знаю, что мне делать с этой работой, и жалею, зачем ее мобилизовал. Впрочем, завяжу глаза и постараюсь кончить во что бы то ни стало, чтобы мочь в конце месяца поговорить с Вами. Большое спасибо за Ваше обещание просмотреть мою работу. Жажду Ваших поучений и «тысячи слов объяснений» к Вашим поправкам (с. 345).

9 октября 1926 года, Рахманинов — Метнеру:

Ваше последнее письмо ко мне, от 4-го октября, не без яда. Не обидел ли я Вас как-нибудь? Или это мне ошибочно показалось? Во всяком случае, обижать Вас, которого люблю и уважаю, в мои планы не входило. Верьте мне! А я все занимаюсь поправками своего Концерта и не вижу конца этому (с. 549).

12 октября 1926 года, Метнер — Рахманинову:

Что касается «яда», замеченного Вами в моем последнем письме, то он является не чем иным, как иронией над самим собой, от которой я никак не могу удержаться, наталкиваясь на свой дилетантизм при подходе к оркестру. Затеяница природа, призвав меня к музыке (хотя бы в качестве нижнего чина), почему-то зачислила меня в тыл композиторов фортепианных пьес и романсов.

Ваших же советов и поучений в этом деле я ждал с таким нетерпением, что, получив Ваше милое письмо с моими «образчиками», я, ободренный, принялся за работу, и она пошла у меня в десять раз быстрее, чем раньше. О какой же моей «обиде» могла быть речь?!

Да и вообще, поверьте, что моя исключительная любовь и признательность к Вам, как артисту и человеку, не оставляет место обидчивости и другим мелким чувствам по отношению к Вам.

Р.С. Ради Бога, не замучивайте себя и своего чудного Концерта переделками! (С. 346).

2 ноября 1926 года, Метнер — Рахманинову:

Чувствую, что по своему обыкновению, не сумел сказать Вам и сотой доли того, что хотелось. Скажу главное, то есть великое Вам спасибо. За данный мне урок по инструментовке. Еще спасибо за чудесные часы, проведенные с Вами, и за Вашу музыку и игру. Кстати, не потому ли харьковский критик назвал Вашу игру «академической», что слушая ее, воспринимаешь больше, чем от всех академий мира, — мне, по крайней мере, неизменно кажется, что я не только наслаждался, но и прошел сразу весь курс фортепианной игры, вернее, вообще музыкального исполнения... (с. 348).

21 января 1927 года, Метнер — Рахманинову:

Считаю своим долгом доложить Вам, что вчера, 20 числа в 5 часов вечера я сдал в переписку последние страницы моего Концерта. Очень рад, что под конец мне удалось-таки дать пару нот тромбонам в заключительных аккордах. Очень хотелось все это время писать Вам, но в то же время стыдно было признаться, что все еще не закончил злополучной инструментовки. Теперь пишу с легким сердцем. Концерт уже весь (кроме последних девяти страниц) переписан и расписан на партии Гунстом (Московским) и его учениками. Теперь целые дни играю и борюсь с трелями и октавами (с. 358).

27 февраля 1927 года, Метнер — Рахманинову:

Очень хотелось бы знать, когда Вы играете свой новый Концерт²? (с. 360).

² Премьера Четвертого концерта Рахманинова в авторском исполнении с симфоническим оркестром под управлением Л. Стоковского состоялась 18 марта 1927 года в Филадельфии. На пять дней раньше, 13 марта 1927 года, имела место премьера Второго концерта Метнера в Москве в авторском исполнении с оркестром под управлением А.К.Метнера.

19 июня 1927 года, Метнер — Рахманинову:

Мне очень хочется посвятить Вам (поверьте, не в ответ на Ваше радостное для меня и лестное Ваше посвящение³) 2-й Концерт или Импровизацию (вариации). Скажите откровенно, в случае Вашего согласия, какую из этих пьес Вы сами предпочитаете? Для меня это все равно, потому что чтобы я ни сочинял, я всегда мысленно обращаюсь к Вам (с. 362).

25 июня 1927 года, Рахманинов — Метнеру:

Буду счастлив, если Вы мне посвятите или Концерт, или Вариации, но выбирать отказываюсь. Сделайте это сами (с. 550).

Завершают переписку 1927 года достаточно грустные размышления Метнера о якобы его неумении сочинять и невостребованности на концертной эстраде: *«Записей тем без конца, а сочинений нет (композитор работает над “Сюитой-вокализ” ор. 41. — Е.Д.). Да я только и умею записывать и люблю это делать, потому что оно мне ничего не стоит, а сочинять и не умею, и не люблю. Дорогой Сергей Васильевич! Не можете ли Вы прислать мне хоть парочку хороших американских учеников или учениц, а то мне решительно нечего делать! Так как играть мне больше негде, меня по-прежнему никто и никуда не приглашает, то я бросил игру и попробовал сочинять» (с. 364).*

Ответ Рахманинова, датированный 30 декабря 1927 года, заканчивался кратким резюме: *«Если негде играть, пишите больше. Ваше время придет. Уверен в этом!» (с. 552).*

Уже издав в рахманиновском «Таире» свою книгу-проповедь «Муза и мода», Метнер в качестве дополнения к ней записывает размышления на темы, затронутые в переписке 1927 года: *«Помнить, что к композиторской работе надо относиться с большим, а не с меньшим уважением, нежели к концертному исполнению. Так же, как “играть легко, когда трудно” — так же писать легко, когда трудно, т. е. везде, где завязываются узлы, где ткань становится*

³ Метнер посвятил Рахманинову Сонату e-moll ор. 25 и Второй концерт ор. 50.

ся вязкой и сложной, записывать данное место наиболее упрощенным способом и идти дальше. “Смотреть в корень”. Оставить темы, мысли, жить их простейшей непритворной жизнью и не думать о суете техники, Петь! Почаще петь, напевать, выпевать свои мысли, Все упрощать до максимума, Красота — всегда точность»⁴.

Рахманинов рекомендует Метнеру для любых гастролей в новой стране обязательно включать в программу фортепианный концерт. По поводу выступления, например, в первый раз в Германии он пишет: «Вы должны отдать переписать материал Вашего фортепианного концерта (имеется в виду Первый. — Е.Д.), так как Вас, конечно, будут просить сыграть его, Вы должны быть к этому готовы» (с. 539–540).

Рекомендация была учтена, и Метнер обычно включал в свои гастрольные планы Первый и Второй концерты, но никогда не играл их подряд, в один вечер. На аналогичное предложение А.Б.Гольденвейзера, в связи с предполагаемыми в 1933 году вторыми гастролями в СССР, Метнер писал 3 июня: «Исполнение обоих Конcertов зараз в связи с необходимыми репетициями (возможно даже, что и в день концерта) мне представляется несколько «пафосным»... Я счастлив, что моя милая, родная консерватория хочет этого, и я с радостью исполнил бы это, но боюсь не только за свои силы, но и за способности восприятия подряд двух огромных и новых сочинений. Подчеркиваю — новых, ибо, во-первых, моей музыки все же никто как следует не знает, а во-вторых, я понемногу пришел к убеждению, что всякая новая муза гораздо больше требует внимания, чем новая мода» (с. 449).

P.S.

Диалог Метнера и Рахманинова дополнит постскрипtum, где будет продемонстрирована реакция одного из современников на оба концерта. Кроме того, показалось возможным предложить документи-

⁴ Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. — М., 1963. С. 74–75, 79.

рованную «биографию» создания и исполнения Второго концерта (достаточно подробная речь о Четвертом концерте Рахманинова уже шла в очерке VIII).

Дневники А.Б.Гольденвейзера фиксируют переменчивое отношение пианиста к Четвертому концерту Рахманинова (период охлаждения сменяется преклонением перед чудесной музыкой) и стабильно высокие оценки Второго концерта Метнера.

1927 год, 13 марта, воскресенье, 12 ч. 35 минут ночи

Пережил одно из наиболее глубоких и сильных музыкальных впечатлений своей жизни от первого исполнения его нового (второго) фортепианного концерта. Несравненный художник и недостижимый мастер. Я счастлив тем, что чувствую, что такое Метнер, и изумление и осуждение будущих поколений музыкантов — как это современники не оценили этого гения при его жизни, ко мне не относится. Хотя ни сейчас, ни, тем более, в будущем это никому не интересно и не нужно, а мне все-таки это дорого. А в том, что Метнер останется среди величайших музыкантов всех времен, я убежден с полной несомненностью.

1929 год, 9 мая

В консерватории полная неразбериха. Да я впрочем и не интересуюсь этим — очень надоело. Работаю с классом интенсивно и с удовольствием. Особенная радость — гениальный 2-й концерт Метнера.

1928 год, 11 декабря, вторник, 12 часов ночи

Я что-то охладел к 4-му концерту Рахманинова. Чудесные есть в нем вещи, а в целом не впечатляет. Что-то есть все-таки вымученное в нем, Нынче проиграл 2-й концерт Метнера и обалдел от восторга. Несравненный композитор, единственный в наши дни!

⁵ Гольденвейзер А.Б. Дневник. Тетради вторая — шестая. Цит. изд. С. 132–133, 254, 257, 292.

1928 год, 24 декабря

Вчера ходили в симфонический концерт Радиоузла. Дирижировал Шейдлер. Симфонию Шостаковича (Первую. — Е.Д.), очень талантливо и оригинально инструментованную, играли совсем не плохо. Зато 4-й концерт Рахманинова (Доленга-Граμβовская) поистине ужасно. У Ламма есть партитура. Я смотрел. Можно здорово сделать. Несмотря на недостатки, прекрасная музыка. В нынешнем исполнении не знающие концерта не могли ничего разобрать. Все грязно и от начала до конца не вместе. О темпах и звучности и говорить не приходится... (с. 257).

А вот как можно было бы выстроить некое документальное повествование о Втором концерте Метнера.

Начат в России (до 10 сентября 1921 г., момента отъезда). Клавир опубликован в сентябре 1926 г., партитура — 20 января 1927 г.

В.Циммерман издал партитуру в Лейпциге в 1929 г., в связи с чем Метнер сообщал Н.Райскому, одному из организаторов его гастролей в СССР: «Считаю нужным предупредить, что исполнение нового концерта, проданного мною Циммерману, ему полагается за оркестровый материал, кажется, около 50-ти долларов. Длится полчаса»⁶ (с. 352).

Сама же работа над Вторым концертом протекала с большими перерывами, иногда около года. Еще до эпистолярного диалога с Рахманиновым Метнер сообщает 16 августа 1924 г. брату Александру: «Имея в виду длительный перерыв в моем сочинительстве, я все время с жадностью пытаюсь хоть что-нибудь закончить для печати и в то же время приходится много играть и заучивать новое (например, Концерт Моцарта A-dur, пьесы Рахманинова и прочее для пополнения американского репертуара), Ко 2-му фортепианному концерту не прикасался с прошлого лета. Так что понять не могу, откуда взяли, что я его уже сочинил» (с. 283). Близкое по смыслу сообщение последовало через год А.Гольденвейзеру, 17 сентября 1925 г.: «За концерт думаю приняться, когда

⁶ Ссылки здесь и далее даются на издание: Метнер Н.К. Письма. Цит. изд.

ликвидирую и сдам все сочиненное» (с. 304). Аналогичная информация брату Александру ушла еще через год, 26 апреля 1926 г.: «Я сейчас работаю над 2-м концертом и надеюсь с божьей помощью закончить его к осени» (с. 321). 15 июня того же года А.Гедике сообщается о работе сразу над тремя крупными композициями: «С весьма редкими перерывами в один день (тахитит) я неустанно работал над большими фортепианными вариациями (Импровизация ор. 47 — Е.Д.), потом над Скрипичной сонатой и, наконец, теперь над Фортепианным концертом. Концерт мой с божьей помощью подвигается к концу и по окончании его я не собираюсь дальше сочинять, а лишь инструментовать концерт» (с. 332). Еще в период окончания работы над Вторым концертом Метнер писал о своих трудностях не только Рахманинову, но и другим респондентам, в том числе бывшим коллегам по консерватории, например А.Н.Александрову: «Концерт еще далеко не готов. Вообще, не столько сочиняю, сколько все еще учусь сочинять»; или брату Эмилию: «О, эта инструментовка! Для меня это вампирический труд. Я слишком чувственен, чтобы заниматься анатомированием своей музыки; заниматься расчетом и выкладками, которые не могут быть проверены сейчас же на месте. Впрочем, понемногу продвигаюсь, хотя и в неизведанное» (с. 254, 345).

Обсуждение списка сочинений, которые Метнер хочет сделать дебютными на гастролях в СССР в 1927 г. (а это композиции с ор. 42 по 50, последним зафиксирован Второй концерт), в письме к Н.Райскому включает отдельный пункт, четвертый, посвященный оркестровым партитурам: «Исполнить свой новый концерт в первый раз в один вечер с 1-м я никак не могу, так как это было бы, несомненно, в ущерб его надлежащему исполнению. Очень прошу избавить меня от этого тяжелого испытания. Если и Москва может предоставить мне только одно симфоническое выступление, то я ограничусь лишь одним из своих Концертов. Таковой “турдефорс” возможен был бы, может быть, еще в конце всех концертов, как добавление “по требованию публики”, и то, не думаю, что публика осталась бы довольна подобной демьяновой ухой» (с. 350). О поправках в партиях Метнер говорит в письме к брату и сестре

буквально накануне приезда на гастроли в Россию: *«Целье дни играю, так как приходится запомнить страшно много нового. Концерт (новый) уже переписан весь. Корректуру займусь в вагоне, но, вероятно, придется внести кое-какие поправки и оттенки в партии, и потому хорошо бы по приезде иметь кого-нибудь, кто бы это сделал»* (с. 359). (Упомянутой корректурой занимался ученик Метнера Пантелеймон Васильев.)

К премьере концерта, которая состоялась 13 марта 1927 г. в Большом зале Московской консерватории (оркестр Большого театра, дирижер — Александр Метнер), Рахманинов прислал телеграмму из Нью-Йорка еще 17 февраля: *«Желаю успеха. Привет»* (с. 550). Метнер был горд, что премьера его Концерта совпала с празднованием 60-летия Московской консерватории. 14 марта в газете «Вечерняя Москва» было опубликовано послание композитора, в котором он, в частности, говорил: *«Горжусь тем, что принадлежу к питомцам Московской консерватории»* (с. 361). В оценке того, как был встречен Метнер на родине после шестилетнего перерыва, сходятся очевидцы событий 1927 г. *«С выходом Николая Карловича на эстраду Большого зала консерватории зрительный зал встал как один человек — неожиданно и для артиста, и для каждого, кто находился в публике. Появление на московской эстраде было ему так бесконечно дорого, живой отклик своей публики был ему так необходим, так субъективно важен для артиста, что этот исключительный, превосшедший все ожидания прием на мгновение захватил его, перевел в план личных переживаний. Трижды пытался он сесть за инструмент, но совладать с публикой не удавалось. Характер аплодисментов не изменялся: они сохраняли свое напряжение, когда артист шел к инструменту, садился и выжидал наступления тишины. Он вставал и вновь выходил из-за рояля. Наконец, после третьего тура он круто повернулся к роялю, быстро сел и поднял руку над клавиатурой. Зал мгновенно замолк»*⁷.

⁷ А.А.Сабуров о Н.К.Метнере // Н.К.Метнер. Статьи, материалы, воспоминания. 1981. С. 68–69.

Д.Житомирский свидетельствует, с каким энтузиазмом было встречено описанное выступление Метнера, в том числе с премьерой 2-го концерта: «Я хорошо помню, например, как воспринимали музыку Метнера в Москве в 20-е годы. Исполнение новых вещей Метнера, и, в частности, памятные многим гастроли самого композитора у нас в 1927 г., были, конечно же, событиями в жизни “новой музыки”... Что-то новое и актуальное находила в Метнере и консерваторская молодежь, и это для меня лично является особенно примечательным. То, что в начале века, в период первых увлечений импрессионистической музыкальной красочностью, вольным потоком музыкальных “ощущений”, казалось в Метнере сухим, рассудочным, — позднее все более воспринималось как благородная сдержанность, собранность, концентрированная энергия. И это очень импонировало, вызывало подражания (речь может идти, например, о метнерианстве Ан.Александрова — Е.Д.). Мужественные черты Метнера казались, и не без основания, очень близки поискам в области революционно-романтического и героического музыкального стиля — поискам, особенно привлекавшим молодых. В этом смысле метнерианство сплеталось с влиянием таких композиторов, как Мясковский и Прокофьев»⁸.

Готовясь к поездке на родину, Метнер писал Н.Райскому о необходимости много заниматься на рояле. В отличие от многочисленных гастролей Рахманинова отмечал, что «за все время пребывания за границей мне удалось работать исключительно по композиции. Дорвавшись до этого, я немножко зарвался, так как не прекращал работы ни на один день, и чувствую, что перед таким важным для души моей фактом, как приезда на родину, необходимо немного прийти в себя. А между тем я еще не совсем закончил инструментовку моего нового концерта, а потом предстоит еще переписка и корректура, что, как видите, не даст мне возможности передохнуть в ближайшее время. Да и по приезде в Москву мне перед концертами нужно немало времени на подготовку своих концертов в смысле соисполнителей» (с. 348). Кроме того, Метнер неод-

⁸ Житомирский Д. Избранные статьи. — М., 1981. С. 286.

нократно подчеркивал, что просит его концерты организовать как *композиторские* (с. 353), а потому стремился включить в программы больше премьер. В их числе смысловым центром оказывался Второй концерт. При исполнении собственных сочинений композитор-пианист добивался особой гибкости фортепианной инструментовки, что требовало тончайшей дифференциации звуковых красок. В одной из записных книжек 1936 г. он, в частности, пишет о Втором концерте: *«Первая часть (и другие) моего концерта — в разнообразии красок и динамики!!!! Выдержанная единая линия движения темпа-ритма! И возможно большее разнообразие красок звука. Контрасты нужно выражать переменной в стиле игры, а не скорости. Пьесы романтического характера учить ровнее, глаже, спокойнее, подвижнее, цельнее (“Romanza” из Второго концерта). Не отыгрываться акцентами вместо настоящего forte! Не портить акцентами лирических, нежных piano! Вообще поменьше акцентов. Упражняться в легчайшем, нежнейшем прикосновении к клавишам! Параллельно с исполнением мысленно напевать себе лирические темы. Отпустить на свободу темп и звук, не давить, а слушать. Помнить о необходимости учить аккомпанемент и мелодию, или пассаж и мелодию, или контрапункт к теме разным туше. Особенно это важно в пассаже и мелодии. Туше пассажа всегда *leggiero*, piano — *energico*, легкими, но упругими пальцами. Туше мелодии глубокое, гибкое *legatissimo*»*. Во время публичных выступлений Метнер предпочитал играть всю программу с закрытыми глазами, приравнивая это состояние к понятию «исполнительский сон»⁹.

Исполнять же сразу два своих концерта Метнер считал нецелесообразным и даже невозможным. *«Я сейчас работаю над 2-м концертом. А потому в СССР можно предлагать оба концерта, но не в один вечер»*, — пишет брату Александру 26 апреля 1926 г. (с. 321). Открывшаяся возможность показать именно отечественной публике как можно больше своих новых композиций, грандиозный успех Второго концерта и других сочинений на родине всели-

⁹ Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Цит. изд. С. 37, 39, 40.

ли в Метнера надежды на дальнейшее. Он начинает строить планы, как это имело место, например, в начале 30-х годов, о новых поездках в Москву. Однако после категорического и окончательного отказа в визе в русском посольстве в Париже композитор осознает, что путь на родину ему закрыт навсегда. Видимо, особо теплый прием и огромный успех, которые сопровождали выступления Метнера, пианиста и композитора, в Париже и Лондоне, спровоцировали решение окончательно обосноваться в последнем (это произошло в 1928 г.). Ошарашенный отказом в визе, Метнер пишет сестре Софье в Москву 9 января 1935 г.: *«Но, конечно, слушали меня чужие люди, а тем, кому мне так хотелось бы играть, мне играть не дают. Почему это так, мне до сих пор не известно»* (с. 464).

Несомненно, интересны «живые картинки-зарисовки», сделанные Анной Михайловной Метнер во время гастрольных исполнений Второго концерта в разных странах и с разными дирижерами. Например, с американским дирижером Стенли Смитом, который параллельно выполнял должность директора музыкального отдела Йельского университета: *«Репетиция прошла очень хорошо. Дирижер Стенли Смит — великолепный музыкант и вдобавок к Колиной музыке относится с большой любовью и так выучил партитуру, что может не смотреть в ноты. Работали усердно почти два часа. Музыканты к Коле тоже отнеслись с большим вниманием, и никто даже на часы не поглядывал. Первый скрипач старался вовсю. Он оказался немцем, и Коля с ним объяснялся легче, чем с дирижером, с которым изъяснялся по-французски. Дирижер, впрочем, говорит и по-русски: “здравствуйте”, “пожалуйста”, “борщ”, “ци” и еще с дюжину слов. Дирижер не удовлетворился этой репетицией и просил Колю заняться с ним вечером, чтобы напомнить еще разные подробности»*¹⁰.

Сам концерт во время американских гастролей состоялся 3 ноября, и на следующий день Анна Михайловна зафиксировала: *«Было замечательно! Коля был в особенно хорошем, повышенном настрое*

¹⁰ 1 нояб. 1929 г., Нью-Хейвен. По: Метнер Н.К. Статьи, материалы, воспоминания. Цит. изд. С. 254.

нии и роялем был очень доволен, и встретили его необыкновенно: и публика и оркестр, который поднялся при его появлении. А потом, когда он играл только первую часть, ему бурно зааплодировали, а уже когда кончил, то это была настоящая буря, и длилось это столько, что можно было успеть сыграть полконцерта» (с. 256).

Близка по ситуации запись, где А.М.Метнер воспроизводит атмосферу музыкального Глазго, репетиции с дирижером Р.Хегером и триумфальный успех во время исполнения: «Репетиция тянулась без конца, потому что оркестранты тут же впервые знакомились со своими партиями. Больше ничего не репетировали, кроме концерта. Дирижер старался вовсю сделать и сделал все, что только возможно сделать с одной репетиции. Коля вел всю эту черновую работу очень энергично, не сникнув ни на минуту, но зато, когда мы поехали, наконец, домой, он выглядел как после тяжелой болезни. Ну а вечером все шло так, как лучше и желать нельзя было. Настроение у Коли было самое чудесное, играл он с наслаждением. Оркестр был не совсем на высоте, но ни разу не произошло недоразумения; дирижер очень следил за Колей и ни разу не затянул, не ускорил темп, и все шло как следует. Лишь отдельные инструменты неуверенно играли свои темы. Да и понятно! Только утром прочли эту музыку. Ведь обычно здесь, когда ставят впервые какую-нибудь симфонию, то делают чуть ли не десять репетиций. Все музыканты были очень внимательны и вместе с публикой горячо принимали Колю. Ну а потом, как и всегда, толпа в артистической, бесконечные разговоры, надписание имени на программах и нотах. Дирижера Коля искренне от всей души благодарил. Домой мы поехали счастливые и спокойные»^{11 i ii}

Такова история создания и исполнения двух концертов, рассказанная самим автором и его современниками.

¹¹ Метнер Н.К. Статьи. Материалы. Воспоминания. Цит. изд. С. 282.

Очерк XII. Путь от замысла к Воплощению (текстологический анализ)

Красота — всегда точность.

Н.Метнер

Понятие «расколотого единства» применимо не только к творческому пути отечественных композиторов, которые вынуждены были в начале XX столетия покинуть родину, но и к судьбе их рукописей, многие из которых ныне осели в крупнейших библиотеках мира. Один из примеров — рукописи Метнера и Рахманинова, в том числе фортепианных концертов, хранящиеся в Москве и Лондоне. Предпримем же попытку соединить, в частности, рукописные манускрипты раннего и позднего концертов Метнера, где черновые варианты Первого концерта переданы А.И.Метнер в ГЦММК им. Глинки, а Третьего — Эдной Айлз в Британскую библиотеку в Лондоне¹.

Таким образом, основой данного очерка будет анализ рукописей третьих концертов Метнера и Рахманинова, хранящихся в Британской библиотеке Лондона. Кроме того, была изучена карандашная авторская правка клавиров Первого и Второго концертов Метнера, находящихся там же, в коллекции Эдны Айлз, и пометы на рукописи Первого концерта Метнера из коллекции ГЦММК.

¹ Айлз Э. (1905–2002) — крупный английский музыкант, пианистка, сыгравшая все сочинения Метнера, неутомимый пропагандист его творчества, ученица, которой композитор посвятил несколько сочинений. *Метнеровский архив Эдны Айлз*, который в полном объеме был передан в дар Британской библиотеке Лондона, складывался на протяжении 20 лет. Переписка Э.Айлз с библиотекой началась еще в конце 70-х годов XX века, а в 2003 году, вскоре после смерти пианистки (декабрь 2002 г.), материалы архива были открыты для изучения (в данный момент архив Э.Айлз подробно исследуется И.Рахленко).

Прежде чем перейти к последовательному рассмотрению каждого из рукописных источников, будет сделано несколько общих предупреждений. Эскизы и черновики композиторов, использующих разные фазы текстологической подготовки, показывают, как меняется или уточняется исходная идея, происходит углубление изначальных намерений, их полная или частичная смена: «В феномене эскиза заложена некая онтологическая парадоксальность. С одной стороны, он выступает для нас свидетельством относительно далекого *прошлого*, представляет собой след уже исчезнувшей жизни, некогда свершившегося акта творчества. С другой стороны, являет нам во всей первозданности самый момент творения музыки, то есть свершающегося *настоящего*, которое мы и наблюдаем, разглядывая знаки, начертанные на бумажном листе. Так сталкиваются две формы времени, казалось бы, противоречащие друг другу, но на деле образующие некий онтологический синтез — своего рода прошедшее настоящее. Однако есть и третья временная форма. Дело в том, что любой акт рождения чреват *будущим*, потенциально направлен к нему, что, как правило, подтверждается нашим знанием дальнейшей судьбы идей, изложенных в эскизе <...> Таким образом, беря в руки лист бумаги с начертанным на нем эскизом, мы, по сути, оказываемся как бы сразу во всех трех измерениях времени»².

Как известно, рукописи различаются по трем типам: эскиз и набросок, черновик, беловик. Последний отражает заключительный этап работы, когда текст окончательно созрел, и запись достигла уровня целостного текста. Приведем классификацию названных фаз, предложенную М. Арановским. «Каждый из этих трех видов фиксирует определенную стадию творческого процесса, но только типологически. Ибо следует учесть, что работа композитора может начаться на любой из этих стадий: с эскиза, с черновика или прямо с белой записи, — все зависит от характера склада его творческого мышления, методов работы над материалом. Известно, напри-

² Арановский М. Рукопись М.И.Глинки «Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”». — М., 2004. С. 8.

мер, что Чайковский, Римский-Корсаков предпочитали в начале фиксировать свои музыкальные мысли (мотивы, темы, фактуру, гармонию, контрапункты) в виде приблизительно верно отражающих их набросков, а Мусоргский, как правило, писал сразу беловик. Это не означает, что структура его процесса сочинения имела какую-нибудь иную типологию, — скорее всего, типология была той же, поскольку она зависит от механизма творческих способностей, который един для всех и может обладать лишь индивидуальными особенностями»³.

Подобно Мусоргскому, Скрябин завершал всю подготовительную работу не на нотном стане, а в голове, и нотный стан лишь фиксировал уже созданное, отстоявшееся. По свидетельству современников, для Скрябина «вообще было характерно, что настоящих черновиков его произведений у него почти не существовало. На бумагу он заносил лишь отдельные постороннему человеку ничего не говорящие мысли. Сочинение в его целом он вынашивал в голове. И только когда оно было таким образом вполне готово, он начисто записывал его на бумагу»⁴.

Кроме того, при исследовании любой партитуры, как особое задание встает необходимость определения ракурсов ее интертекстуальности. В свете современной науки каждое произведение композитора является «малым текстом», при анализе которого необходима координация с другими текстами: музыкальными (междупусные связи, прежде всего между сочинениями, создаваемые в хронологически близкий период, а также между инструментальными и вокальными опусами, где последние, в силу вербального ряда, способны дать интересные параллели) и немusикальными (дневники, письма, заметки на полях).

В частности, в записных книжках Метнера фиксируются не только нотные тексты, но и выношенные мысли композитора-пианиста, который писал: «Помнить, что к композиторской работе надо относиться с большим, а не с меньшим уважением, нежели к кон-

³ Там же. С. 7.

⁴ Гунст Е. А. Н. Скрябин и его творчество. — М., 1915. С. 8.

цертному исполнению. Так же как “играть легко, когда трудно”, — так же и *писать легко, когда трудно*, т.е. везде, где завязываются узлы, где ткань становится вязкой и *сложной*, записывать данное место упрощенным способом и идти дальше. “Смотреть в корень”. Оставить *темы*, мысли, *жить их простейшей непритворной жизнью и не думать о суете техники...* Петь! Почаще петь, напевать, выпевать свои мысли... . Помнить о равновесии созерцания и действия, пассивного восприятия, вслушивания в звучащее внутри и активного осуществления, проявления этого на бумаге. Быть не только котлом, в котором нечто варится *само*, но и быть *самим* собою, действующим человеком. Все упрощать до максимума. Красота — всегда точность»⁵.

В творческой лаборатории Метнера, обладающего индивидуальными методами работы, особую роль играло, например, состояние погружения в «композиторский сон», которое можно ввести по аналогии с его же термином «исполнительский сон». Фиксация же нотного текста допускала, с одной стороны, свободные формы записи (ноты, слова, графика), но с другой — требовала безотрывного внимания к творимому музыкальному тексту. «Прежде чем сесть за жаркую работу, *закрывать глаза* и в тишине *представить себе данную мысль, развившуюся в пьесе*, ибо она, несомненно, и существует как пьеса и вся задача должна заключаться в выявлении ее отдельных образов, а не в придумывании их. Подобная медитация должна, несомненно, подсказать звучность изложения и линии формы данной темы. Запись сделать немедленно и безразлично как: где можно нотами, где словами, а где графикой... Переходя к другому эскизу, следует выбирать однородный не по характеру, а по назначению, т.е. если отрываешься от концертного эскиза, то приняться за концертный же, так как таким образом упражнение в известном роде сочинения не прерывается»⁶.

Вышеприведенные тезы, извлеченные из «Записных книжек», сделаны Метнером в 1933 и 1936 годах как дополнение к «Музе и

⁵ Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. Цит. изд. С. 65.

⁶ Там же. С. 63.

моде», книге-исповеди в защиту подлинного искусства. Их можно классифицировать как важнейшие звенья некоего «Устава Композитора», к формулировке которого Метнер пришел в зените мастерства.

Начнем текстологический обзор с одной из поздних партитур Метнера и на ней сделаем главный аналитический акцент, где будет изучен *черновой автограф полного текста Третьего концерта в двухрояльной версии. Он снабжен многокомпонентным комментарием композитора, типологическим для его творческого процесса.* Целесообразно кратко напомнить о времени создания партитуры (Вторая мировая война), исполнения концерта, обсудить особенности его жанра и типа программности. Сам же текстологический анализ будет учитывать весьма разные аспекты (включая и такой, как метод сочинения инструментального концерта за фортепиано)ⁱⁱ.

Начавшаяся война, нашествие и сопротивление пробудили у отечественных композиторов желание уже в 1941 г. создавать крупные симфонические эпические фрески в разных жанрах. Как отклик на это событие были рождены сюиты («1941 год» Прокофьева), симфонии (Седьмая Шостаковича, Двадцать вторая Мясковского) и программный фортепианный концерт, связанный с русской поэзией (Третий Метнера). Два из названных произведений имеют подзаголовок «Баллада», направляющий слушательское восприятие в эпическое руслоⁱⁱⁱ. Речь идет о Третьем концерте Метнера и о Двадцать второй симфонии Мясковского, написанной осенью 1941 г. и ставшей хронологически первым откликом русских композиторов на события начавшегося мирового катаклизма. Мясковский подчеркивал, что своей композицией с обобщенным типом программности (сопротивление—победа) создает, прежде всего, психологический отклик на текущие события: *симфонию-раздумье*, а не симфонию-баталию⁷, как определял ее сам композитор. В известной степени близка этой тенденции и общая, хотя и чисто романтиче-

⁷ В последнем случае имелась в виду Седьмая симфония Шостаковича, ставшая, как известно, музыкальным символом сопротивления фашизму.

ская направленность литературной программы Третьего концерта Метнера, где вслед за Лермонтовым композитор обращается к мотивам, традиционным для русского эпоса — в пробуждении Витязя видится преодоление инертности, действенный путь к героике и дифирамбу.

Заметим, что поистине знаковой датировкой «после 22 июня 1941 г.» Метнер начинает письмо, в котором изложит свою версию лермонтовской баллады, ставшей поэтической основой Третьего концерта: «1-я часть связана с балладой Лермонтова “Русалка”. Плывая по реке голубой, озаряема полной луной, Русалка поет о жизни на дне реки, о хрустальных ее городах и о том, что там спит витязь “чужой стороны”, который остается “хладен и нем” к ее ласкам. На этом кончается (обрывается) баллада Лермонтова и 1-я часть Концерта. Но в Интерлюдии и Финале Концерта лермонтовский витязь, который мне представляется олицетворением человеческого духа, убаюканного, усыпленного чарами земной жизни (“реки”), — витязь-дух постепенно пробуждается, подымается и запекает свою песнь, в конце (кода Концерта) превращающуюся в гимн»⁸.

Метнер не только изложил в письме литературный «сценарий» своего концерта, но и, как свойственно его методу работы, испещрил черновики конкретными, в данном случае программными пояснениями и кратким описанием «действующих лиц»⁹. Например, в связи с первой темой, где из спокойного движения струнных, изображающих спящую водную гладь, постепенно, как бы с трудом рождается одна из ведущих мелодий концерта, Метнер писал: «Концерт назван балладой главным образом из-за повествовательного характера первого предложения, написанного в совершенно свободной форме с мелодией поэтического и романтического характера». Фактура в высшей степени типична для Метнера как представителя «серебряного века» — в аккомпанементе использована мифологема волны, одна из излюбленных в его сочинениях.

⁸ Письмо Н.К.Метнера к Э.Д.Прену (после 22 июня 1941 г.). Цит. по: *Васильев П.* Н.К.Метнер. Собрание сочинений. Т. 1. — М., 1961. С. 9.

⁹ ГЦММК, ф. 132, № 774.

Con moto largamento $\text{♩} = 54$ ($\text{♩} = 108$)^{*)}

Piano I (Solo)

Con moto largamento $\text{♩} = 54$ ($\text{♩} = 108$)

Piano II (Orchestra)

pp $\overset{6}{6}$ $\overset{6}{6}$ Cor.

poco a poco più mobile *p poco marcato*

pp $\overset{5}{5}$ *Pedale* *poco a poco più mobile* *dimin.*

1 $\text{♩} = 60$

1 $\text{♩} = 60$ *pp Fl.* *pp Fag.*

В традициях романтического симфонизма тема подвергается различным образным трансформациям — звучит то сурово-настойчиво, то мягко-задумчиво, то шутливо. Однако самое яркое перевоплощение темы дано в коде концерта. Здесь это гимн, воспевающий светлое чувство любви.

Один из самых впечатляющих образов концерта — широкая, «зовущая» тема Русалки. Как «действующее лицо» повествования она возникает лишь в финале концерта. Тема Русалки звучит в Ре-бемоль мажоре — тональности любовных настроений^{iv}.

126 Andante con moto tranquillo
(Tripla più lento)
♩ = 50

rit. *mp cantabile*

126 Andante con moto tranquillo
(Tripla più lento)
♩ = 50

rit. *p dolce.*

Стремясь показать образную взаимосвязь тем, процессуальность их развития, Метнер не обособливает каждую часть концерта, а наоборот, подчиняет их единой линии развития. Черновые рукописи концерта свидетельствуют, что Метнер рассматривал вторую часть — Интродукцию — только как «введение к финалу, которое должно производить впечатление постепенно растущего героиче-

ского духа»¹⁰. В коде финала тема реки и песнь Русалки контрапунктически объединяются и звучат в виде гимнического апофеоза любви.

Творческий акт, с которого Метнер начинал работу над любым произведением, можно определить как *явление темы композитору*. Мастер не раз, и не без иронии, говорил, что ему свойственна «перманентная беременность темами», которые он записывал в непредсказуемый для себя момент и там, где они его настигали. Родившаяся музыкальная мысль могла быть использована для непосредственно творимого произведения или отложена в музыкальный «чемодан», из которого потом черпался материал для сочинений, в том числе и для известных трех сборников фортепианных пьес, символически озаглавленных «Забутые мотивы».

А.М.Метнер рассказывает о процессе зарождения интонационно-мелодического фонда, который изначально возникал практически в сложившемся виде: «Одна из тем 3-го концерта пришла ему во сне, и он, проснувшись, должен был ночью записывать ее. И чаще всего оказывалось, что первая запись темы была настолько точной, что она не менялась, если даже последующая работа над произведением на эту тему происходила спустя несколько лет. Так, например, первая запись Квинтета, относящаяся к 1905 г., легла без изменений в основу сочинения, законченного в последние годы жизни <...> *Зарождавшиеся темы Николай Карлович большей частью записывал не на двух, а на трех-четырёх нотных строчках* (курсив мой. — Е.Д.). Впрочем, он иногда удовлетворялся и клавирным изложением, хотя находил, что рамки фортепиано тесны и лучше было бы написать для оркестра. Между тем, он боялся терять время на оркестровую запись, так как всегда думал, что не успеет реализовать и половины накопившихся у него тем. Некоторые произведения требовали, как он сам говорил, оркестрового воплощения, напри-

¹⁰ ГЦММК, ф. 132, № 774.

мер Соната e-moll, op. 25, или Соната-эпика op. 57, которые считал симфоничными»¹¹.

Свои штрихи к описанию творческого процесса Метнера внес и А.Гольденвейзер: «Метнер занимался буквально с утра до вечера с необычайным упорством и настойчивостью. Сочинял он обычно за инструментом <...> Он часами мучительно искал такого выражения своей идеи, которое бы его удовлетворило <...> Он признавался мне, что у него при сочинении бывает такое чувство, как будто он должен запечатлеть то, что где-то уже существует, ему же надо снять все лишнее, выявить подлинную сущность этой музыки в предельном приближении к тому образу, который он ощущает. Это было для него всякий раз трудным и мучительным процессом»¹². Фиксация же на нотном стане рождающихся музыкальных мыслей осуществлялась быстро и одновременно: Метнер записывал на любом подручном материале.

Вернемся, однако, к черновой четырехручной рукописи Третьего концерта, которая предстает как эмоционально-динамическая модель будущего произведения. Текстологический анализ рукописей позволяет судить о творческом процессе с разных сторон: о путях формирования замысла (т.е. стадийности) и его превращении в окончательную версию. Анализ данных приоткрывает завесу и над отношением композиторов к записи — фиксирующей, развивающей или убирающей те или иные материалы, как музыкальные, так и вербальные. С методологической точки зрения изучение метнеровских литературных помет имеет такое же значение, как и исследование собственно музыкального манускрипта.

Первичный текст уже содержит информацию о музыкальном целом как результат поиска идеального феномена. На стадии черновой двухручной версии композитор зафиксировал свои художественные переживания, порожденные творческим наитием. «Дешифровка» же текста включает: изучение форм рациональной

¹¹ Метнер Н.К. Статьи. Материалы. Воспоминания. Цит. изд. С. 39, 40.

¹² Гольденвейзер А. Дневник. Цит. изд. С. 62.

композиторской деятельности (работа с набросками, тематическими, ритмическими и гармоническими версиями, планирование инструментовки) и анализ приемов (системы способов самоорганизации) работы над музыкальным текстом в процессе его сочинения.

Сочинение концерта-баллады заняло около года (вторая половина 1941 и до середины февраля 1942 г.). Сложная жизнь в военный период ограничивала возможность не только быстрого представления произведения на концертную эстраду, но и хотя бы осуществления проб материала на двух инструментах. В письме от 30 марта 1942 г. сообщается: «Месяц назад я закончил одну большую (годовую!) работу, и, так как я до сих пор не имел возможности не только показать ее кому-нибудь, но даже и сыграть ее самому себе (это невозможно без помощи второго рояля, а здешняя пианистка — Miss Iles — весь этот сезон была нездоровая), то я никак не могу оторваться от этой работы и все это время вылизывал разные детали, наподобие нашего кота»¹³.

Исследуя рукописи Метнера, нетрудно убедиться, что композитор не только все действительно «тщательно вылизывает», но и многократно ведет письменный монолог с самим собой на тему: *что и как* из тематического материала, гармонических и фактурных принципов надо использовать при развитии. Изучающему авторские тексты Метнера рукописи подобного типа действительно в состоянии сообщить многое. Черновой вариант выглядит так: используется только правая сторона листа, а левая оставляется для эскизов, набросков, версий. Показателен, например, зачин второй части: перед первой строкой нотного текста (правая сторона листа) карандашом, уже, к сожалению, сильно выцветшим, зафиксировано: «Переходь в Allegro (финал), 1-я стран. [страница] перехода в финаль въ исправленном виде». На левой стороне много переделок вариантов зеркально расположенного чистого текста.

Кроме того, последняя строка каждого листа обычно не заполняется, оставляется свободной и предназначается для всевозмож-

¹³ Метнер Н. Письма. Цит. изд. С. 496.

ных проб: гармонических, контрапунктических, ритмических, фактурных.

Метнер работает в карандаше, и то, что уже считает готовым дает Анне Михайловне обводить чернилами. По этому поводу есть письмо А.М.Метнер к Эдне Айлз, где последняя спрашивает, как скоро Анна Михайловна обедеет чернилами рукопись Третьего концерта^v. Анна Михайловна отвечает, что не может точно назвать дату и ответить конкретно, так как Николай Карлович сам работает над усовершенствованием текста, дает много разных вариантов, часть которых уничтожит, а нужное впишет.

Сочиняет Метнер исключительно на клавирной бумаге и черновая рукопись Третьего концерта выглядит как пьеса для двух фортепиано, либо как двухрояльная версия любого фортепианного концерта, о чем, в частности, свидетельствует и постановка аппликатуры к партии второго рояля. При сочинении композитор пользуется, как уже отмечалось, и старыми заготовками, которые ранее уже распределены по «Книгам», строго пронумерованным. Например, на 9-м листе рукописи финала (ц. 42–44) напоминает себе о необходимости посмотреть для этого эпизода «еще записи въ Кн. 12», а за семь тактов до цифры 126 помечает: «См. пассажъ сюда въ Кн. № 4». Заметим, что в приведенных и вообще во всех своих черновиках Метнер использует в словесных комментариях старую орфографию — с применением буквы «Ъ» (твердого знака). В нижеследующем примере видно, как зафиксированы не только темповые обозначения, но и порой имеется перевод отдельных ключевых агогических понятий на русский язык: *Allegro molto. Svegliando* (пробуждено), *eroico* (*sempre al rigore di tempo*)^{vi}.

В левом верхнем углу дан типичный комментарий по поводу нахождения нужного темпа: «3/4 и 2/4 сменяются здесь в одном темпе, т. е. равняются друг другу как триоль=дуоли».

Кроме того, композитор очень щедр на агогический комментарий оркестровой партии. Только начальные восемь тактов второго фортепиано откомментированы следующими динамическими «разметками»: *fortissimo* – *risoluto* – *sforzando* – *mezzo forte* – *diminuendo* –

piano. Напомним, между делом, об общеизвестном, но важном факторе: характер агогики и динамики теснейшим образом связан с исполнительским стилем каждой эпохи. Forte и piano, accelerando, diminuendo и crescendo, например, Баха, Листа, Дебюсси и Прокофьева различаются как по силе звучания, так и по способам фортепианного интонирования. Например, mezzo forte или mezzo piano, т. е. «гибкие» (по терминологии А.Швейцера). Forte и piano абсолютно не свойственные Баху, станут в высшей степени типичными для романтиков. Подобная же ситуация возникает и с темпами, особенно во всем спектре быстрых движений. Некоторые приемы звуковой коррекции и вовсе исчезают из практики. Сочинения, в частности, рассчитаны на почти полное игнорирование фортепианным творчеством техники полупедали, что возникает как очевидное следствие особенностей исполнительства XX века.

Аппликатура выставлена Метнером не только к правой и левой руке солиста, но и намечена в партии второго фортепиано. Здесь же, кстати, хорошо видно, как Метнера работает со строками, расположенными над и под партией пианиста, играющего за оркестр (см. последние три такта с характерной ремаркой *pizzicato*). Именно на них ведется поиск различных фактур к уже давно сложившемуся тематическому материалу.


Пожалуй, чаще всего встречаются в черновой партитуре коррекции по темповой драматургии: части ли в целом или отдельного важного фрагмента. Например, в финале к «любовному эпизоду» в *Des-dur* (по смыслу он естественно сопоставим с *Des-dur* 'ной вариацией «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова) Метнер ограничивается в изданных клавире и партитуре лишь ремаркой: «*Andante con moto tranquillo*» (см. пример на с. 442).

В черновом же экземпляре подробно комментируется как метрическая сетка, так и общий характер звучания. «Этот темпъ, вдвое медленный, чемъ предыдущий, не долженъ (несмотря на спокойный характеръ) измѣнить метрическое построение всей пьесы. Здѣсь та же смѣна 2-х и 3-х восьмыхъ, какъ тамъ была четвертей. То же отношение дуоли къ триоли». Как композитор-исполнитель Метнер понимал: ничто так не искажает характер сочинения, как не-

точно найденный темпоритм произведения. В силу подобного обстоятельства в творческом процессе именно этой стороне изначально уделялось особое внимание. Например, эпизод (ц. 4) в черновике откомментирован: «*Listesso tempo* ($3/2 = 6/4$)», а в печатном экземпляре: «*Tranquillo, poco a poco agitato*».

Изучаемый манускрипт свидетельствует, что на момент сочинения будущая оркестровая партия (фиксируемая в данном автографе в фортепианной версии) выверяется особенно тщательно — к ее усовершенствованию обращено большинство вариантов. Зафиксированные нотные версии и словесный комментарий говорят о первостепенном внимании композитора к таким моментам, как глубина баса (т. е. объем звучания), выбор образа фактуры (с большей или меньшей ролью фигураций, контрапунктов), прямые наметки инструментовки и, наконец, выставление аппликатуры.

Далее приводимые конкретные примеры, начиная с последнего, ярко прокомментируют сказанное.

Внимание к аппликатуры у пианиста Метнера обусловлено не только привычной заботой об исполнителях, т. е. необходимой подсказкой оптимально-рационального положения пальцев. Метнер-композитор прежде всего исходит из *правильности образно-художественного интонирования на рояле*. Например, в одной из важных лирических тем первой части именно путем особой артикуляции, зафиксированной в аппликатуры, Метнер подчеркивает призывный характер ее интонационного ядра — узкообъемного, заключенного в рамки малотерцовости. Мотив, последовательно проведенный сначала в партии второго фортепиано (оркестр) и через два такта у солиста, призван давать различную образно-смысловую окраску звуку *c*, оstinатно повторяемому в разных ритмических вариантах, где подчеркнуты роль пунктира и предъема (). Композитору-пианисту здесь было особенно важно обозначить через аппликатуры *внутреннее дыхание этой короткой призывной фразы*. Подмена пальцев происходит на каждом звуке *c*: 3–4–3–4 в партии «оркестра» и 3–5–4–5 у солиста.

diminuendo

21

ritenuto *pp*

14 3 4 5 6 7

diminuendo

Clar.

21

ritenuto *pp*

14 3 4 5 6 7

diminuendo

Clar.

ritenuto *pp*

14 3 4 5 6 7

21

ritenuto *pp*

14 3 4 5 6 7

Начало Финала Allegro molto

76

Allegro molto, Svegliando, eroico (rit. 2. tempo di tempo)
88

molto allegro, con fantasia

*)
3. 4. 2.
сильный
звук в
басовых
струнах,
т.е.
развешив
струны
на
триста
сорок.

Можно предположить, что в творческом подходе Метнера нахождение правильной артикуляции фортепианной версии оркестровой партии имело прямое воздействие на последующий ход ее инструментовки. Высказать подобную гипотезу позволили отдельные словесные ремарки композитора. В частности, его указания на то, что оркестровое вслушивание возникало как следующий за фортепианным изложением акт творения окончательного текста концерта. Например, на обороте выше процитированной страницы 10 рукописи есть и такая запись: «эскиз партитуры стр. 10-й отъ с-moll». набросок оказался впоследствии перечеркнутым.

О ходе крайне медленного «переинтонирования» фортепианного текста в оркестровую партитуру свидетельствует следующая пометка к цифре 90 клавира: «въ этомъ случае въ ф-п. аккордь лѣвой руки на 2м зв. [звукѣ] берутся безъ E (mi), т. е. по примѣру аккордовъ прав. р. [руки] оркестра».

По метнеровской традиции на левой стороне листа излагаются довольно много вариантов фортепианной версии оркестровой партии (ц. 94). На последнем, зачеркнутом, наброске записано: «или же вообще въ орк. [оркестре] убрать контрапункты, оставить только хроматические басы».

Забота о басовом регистре как важнейшем ресурсе звучности у Метнера постоянна. Например, на стр. 4 (три такта до цифры 5) композитор фиксирует самоприказ: «изменить регистры в оркестре», а в двух тактах после цифры 54 понижает звучность в левой руке на октаву.

Ремарки на стр. 13 снова демонстрируют озабоченность судьбой басового регистра. Сначала появляется такое упоминание: «бась былъ», затем выписывается целая нисходящая гамма в достаточно просторном объеме. Однако в окончательной версии вся работа с басовым регистром перечеркивается и безоговорочно утверждается первоначальный вариант. Забота о глубине и объемности звучания не только фортепианного (что зачастую корректируется педалью), но особенно оркестровой партий приводит к многократности появления такой ремарки: «въ орк. [оркестре] некоторые басы лучше на 8 ниже» (например, в автографе цифра 126 + 4 такта).

Уже шла речь, что разметкой инструментовки Метнер начинает заниматься во время сочинения концерта в версии двухрояльной пьесы. Показательно, что в клавире Третьего концерта, изданного у Циммермана¹⁴, авторская разметка инструментовки воспроизведена полностью.

Поскольку по законам классической оркестровки струнные являются главными носителями мелодического начала, Метнер в черновой версии нередко вводит строчку струнных между партиями первого и второго фортепиано с пометами «Violini e Viole». На этой строке выписываются краткие, но интонационно рельефные мелодические реплики, подлежащие развитию в оркестре.

В связи с тем, что Метнер абсолютно убежден в исключительно *аккомпанирующей функции оркестра как единственно возможной в жанровом каноне фортепианного концерта*, автограф демонстрирует внутреннее сопротивление композитора сверхобъемной звучности в tutti: первоначальная разметка данного эпизода первой части полностью исключает деревянные. Весь объем звучания поручен трубам, валторнам и тромбонам. В окончательной версии партитуры в этом разделе звучат и деревянные духовые — напомним о жалобе Метнера Рахманинову по поводу «этих ужасных фаготов», приведенной в связи с перепиской композиторов 1926 года.

Автограф свидетельствует и о том, что Метнер безжалостно купировал казавшиеся лишними оркестровые фрагменты, симфонически развивающие главный тематический материал (полностью зачеркнута, например, левая сторона листа 20 с подробными разметками инструментовки, вписаны и заштрихованы целые оркестровые фрагменты на листах 31 и 40).

На всех этапах сочинения Метнер проявляет особое внимание не только к фактурной насыщенности ткани, нередко полимелодической, но и изначально заботится о ее сбалансированности, естественности развития каждого голоса с необходимым внутренним

¹⁴ Wilhelm Zimmerman, Leipzig, 1951. В этом издании рукой Метнера выправлены две опечатки 113 + 2, e (зачеркнуто) = f, 95 + 5, a (зачеркнуто), октава = b.

дыханием¹⁵. Отсюда появляются не только традиционные запятые, членящие инструментальный текст наподобие вокального, но и обильные паузы, подчеркивающие прихотливость ритмического рисунка. *Паузы у Метнера — это своеобразные ноты, усиливающие гармонию, полифонический рисунок, мелодический изгиб, ритмическую характерность*. Об этом свидетельствует, в частности, ремарка к цифре 4, *Agitato*: «Может быть здесь должна быть пауза, а дальше все смещается на паузу $\dot{\cdot}$, но в конце две паузы $\ddot{\cdot}$ вместо повторения последней гармонии». В окончательном тексте эта идея не нашла реализации, и данная запись оказалась перечеркнутой.

Не только обилие пауз, запятых и других «знаков препинания» в метнеровских музыкальных текстах позволяют придти к заключению, что именно *ритм является центральным элементом индивидуальной музыкальной системы композитора и пианиста*. К подобному наблюдению пришли давно, и в этом были солидарны все исследователи, начиная с современников, бывших свидетелями премьерных авторских интерпретаций. Л. Сабанеев, много и интересно писавший о композиторе в начале XX века, справедливо замечает, что в «его творчестве центр тяжести был не в нахождении новых “созвучий”, как в ту эпоху было принято, а в поисках и нахождении новых ритмов»¹⁶.

Архив Эдны Айлз дал возможность соприкоснуться не только с рукописью Метнера, но и ознакомиться с «комментариями» композитора на печатных экземплярах его концертов. Нижеприведенные замечания зафиксированы либо рукой самого Метнера, но много чаще записаны с его слов Эдной — как уточняющая исполнительская коррекция нотного текста.

Начнем с Первого концерта, где уже начальные такты, изливая трагический накал словно из вершины-источника, получают автор-

¹⁵ Черновик дает множество свидетельств нелюбви Метнера к декоративности и внешнему блеску фактуры. Напротив, заметна некая тенденция к ее унификации. Речь может идти, например, о частом переводе энергичного тремоло в простое триольное движение (листы 15, 21, 26, 34 и т.д.) или о сведении октавных последований в унисон (листы 17, 33, 41 и другие).

скую помету: «Как атомная бомба» (следует напомнить, что данная партитура посвящена памяти матери).

Общеизвестно: включение вариационных циклов^{vii} стало нормативным явлением отечественного концерта, в том числе и фортепианного. Изучение автографа метнеровского концерта в ГУММК, который содержит множество комментариев, позволило попытаться расшифровать образный смысл романтических метаморфоз вариационного блока разработки и проследить сам технический аспект в объединении этого разноликого материала, помещенного по давней традиции инструментального концерта в центр всей формы. Именно этот раздел оказался снабженным наибольшим количеством авторских словесных помет.

Введение темы с вариациями в виде среднего раздела (чаще средней части) — явление не единичное в жанре русского фортепианного концерта. Достаточно указать на концерт Скрябина, Третий концерт Рахманинова, Первый концерт Кабалевского, Третий Прокофьева. Но в отличие от перечисленных в Первом концерте Метнер использует эту форму своеобразно, учитывая специфику крупного одночастного сочинения^{viii}.

Эдна фиксирует в собственном экземпляре концерта звукорежиссерскую экспликацию Метнера того же вариационного эпизода, где *интонирование фортепианных партий порой ведется в контексте тембровой специфики оркестровых инструментов* (как в партии primo, так и в партии secondo). Тема, ц. 22 — *очень медленно играть*; 1 вариация, ц. 23 — *интенсивным тоном играть тему в верхнем регистре*; 2 вариация, ц. 26 — *quasi improvisazione*; ц. 28 — *Link, quasi recitativo*; 3 вариация, ц. 29 — *тема интенсивно*; ц. 31 — *quasi recitative, связка*; 4 вариация, ц. 32 — *со сдержанной энергией*, ц. 35 + 5 тактов — *Link (связка)*; 5 вариация, ц. 36 — *тираты не соединять с мелодией, тема должна быть ясно слышна и трактована просто*; 6-я вариация, ц. 37, 38 — *Link: самая главная здесь левая рука, но правая также должна быть слышна*; 7-я вариация, ц. 40 — (*fantastico*): *с одинаковой силой играть первые три ноты*,

¹⁶ Сабанеев Л.Л. Н.К.Метнер // Воспоминания о России. — М., 2004. С. 82.

ц. 41 — акцент на первой и третьей доле; ц. 41 + 8 тактов — *Link*: абсолютная ритмическая точность; 8-я вариация, ц. 42 — учесть у второго фортепиано звучность двух валторн и кларнета; 9-я вариация, ц. 44 — оркестровая партия экспрессивно — это тембр струнных (виолончели и скрипки); ц. 45 — не начинать раздел слишком медленно и плавно вести мелодическую линию, ц. 46 — аккорды шестнадцатых играть энергично, интенсивное развитие должно вести к капитуляции (имеется в виду кульминация. — Е.Д.); ц. 49 — 5 тактов — *Marcatissimo ff* нужно сочетать с *Portamento*; ц. 54 — 4 такта — начало репризы — надо ждать! ц. 54 — *Appassionato fff*, триоли в левой руке должны быть ясными; ц. 59 + 5 тактов — восьмушки триолей точные, играть выделяя; ц. 64 + 11 и 13 такты — к паузам 7 и 7• — молчание должно стать значительным.

Теперь рассмотрим экземпляр Второго концерта Метнера из нотной коллекции Эдны Айлз. Клавир в издании В.Циммермана (Лейпциг, 1929) содержит собственноручные карандашные пометы композитора, касающиеся темповых обозначений, устранения опечаток в тексте, в характере динамики, артикуляции, лигатуры, пауз, аппликатуры, педализации¹⁷.

Представилось целесообразным сравнить комментарии клавира и партитуры. Последняя открывается важным сообщением автора: «На протяжении всего произведения сохранять ось-единицу темпа, но без метронома» (с. 9). На циммермановском клавире рукой Метнера дополнено: «*Al rigore di Tempo*». Последняя запись, как уже отмечалось, одна из самых расхожих ремарок композитора, для которого темп, обозначенный в начале (пьесы, части цикла), выполнял роль центрального элемента общей ритмической системы того или иного сочинения.

В клавире указания к характеру музыки и темпу финала следующие: *Finale. Allegro risoluto e molto vivace*. К этому рукой компо-

¹⁷ При издании в Москве партитуры (Музгиз, 1963) учитывались черновики Метнера, переданные вдовой после смерти композитора в ГЦММК им. Глинки (фонд 132).

зителя добавлено: «*Sempre leggier il a tempo*». В партитуре обе ремарки объединены. Показателен и тот факт, что партии солиста и оркестра могут быть записаны в разных размерах. В финале Концерта, например, текст солиста метрирован на $3/4$, а оркестровый на $2/4$, причем композитор подчеркивает, что это одно и то же, т. к. здесь возникает характерное для полиметрии наложение «дудлей ни триоли» (к полимелодическим эпизодам композитор обращается многократно, например, в финале, раздел *Marciale*, ц. 8).

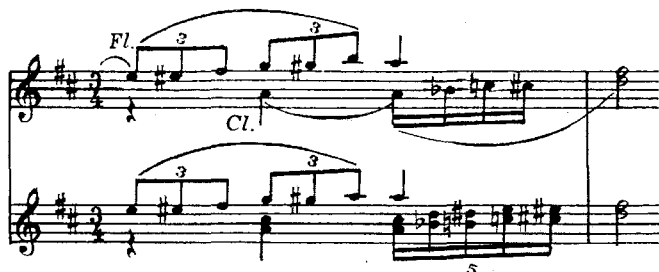
Небольшая коррекция текста имеет место в каденции первой части. Придавая этому импровизационному разделу огромное значение в драматургии целого (каденция в классическом концерте сопоставима с выходной арией героя в опере), Метнер использует разные приемы для ее тематической сконцентрированности. В частности, в рамках оркестральности фортепианного звучания находит дополнительные средства для высвечивания важнейших интонационных «матриц» в общей политематичности фактуры. В эпизоде каденции (*Tempo rubato*, ц. 26 + 3 такта, пассажи на *ppp*, фермата), для обострения в токкате прорывов начальных звуков главной темы, композитор заменяет напечатанные акценты в средних голосах (первые пальцы левой и правой руки) на другое визуальное выделение этих нот (заключает их в кружки)¹⁸:



Сравнение двух изданий показывает, что Метнер переносит в клавир не только обозначение солирующих инструментов оркестра, играющих в этот момент. Композитор всемерно пытается отразить

¹⁸ Сравнить такты 5 и 6 страницы 75 партитуры с последними двумя тактами страницы 26 клавир.

их линии в партии второго фортепиано (этот процесс, кстати, аналогичен тому, что в усовершенствование текста солиста автор считает необходимым включить и простановку аппликатуры). В финале (ц. 35 + 4 такта) звучание второго фортепиано усиливается за счет подключения линий флейты и двух кларнетов:



Далее в октавной дублировке флейт и кларнетов Метнер дописывает и такую линию:



Новые звукорежиссерские ремарки в клавире чаще всего касаются педали. В коде (ц. 58) зачеркивается потактовая педаль и предлагается одна длинная, выдержанная на семь тактов. При этом указываются и такие тонкие нюансировки, как $\frac{1}{3}$ Ped. или $\frac{1}{4}$ Ped. В последних одиннадцати тактах финала (ц. 60) одной педалью предлагается охватить из них сразу девять. Добавляются следующие нюансы: *ff sempre pedale*.

Беловая рукопись Третьего концерта Рахманинова, которую композитор передал Издательству «Novello» для публикации (ныне это собственность Y.W. CHESTER. Ltd., London), также хранится в Британской библиотеке. В отличие от метнеровского чернового манускрипта клавира концерта с тем же порядковым номером, рахманиновский текст — *собственноручно выполненная беловая партитура*. Она содержит весьма немного авторских коррекций — дополнений и вымарываний.

Первое, что обращает на себя внимание — *рукопись выполнена не только композитором-пианистом, но и дирижером-симфонистом*. Указание инструментов и соответствующие им ключевые знаки полностью выставлены только на первой странице. В дальнейшем они проставляются лишь при перемене темпов, что в отдельных случаях (ц. 65 — 2 такта) отмечено красным «дирижерским» карандашом. Аппликатура в партии солиста обозначается крайне редко.

Заполненный полностью большой партитурный лист всегда включает *две партии фортепиано* — одна располагается на своем традиционном месте, над струнной группой, вторая партия под струнными, завершая весь партитурный корпус. Именно она — ничто иное, как *клавирный вариант фортепианной партии, создаваемый одновременно с рождением всего звукового текста концерта*.

В отличие от многочисленности вербальных знаков в манускриптах Метнера (не только черновых, но и беловых, если напомнить о подтекстовке мелодических линий в отдельных инструментальных сочинениях), в рахманиновском автографе их просто нет, за исключением традиционного финального росчерка: «Fine. Москва, 23-е сентября 1909 г. С.Рахманинов».

«Последние штрихи», которые Рахманинов считал необходимым ввести в окончательную версию партитуры, четко подразделяются на две категории: *изменение или уточнение в сфере агогики* как результат окончательной фазы звукорежиссуры текста, и *дописывание, сокращение или иные формы коррекции нотного текста* (последние нередко в связи с уточнением инструментировки или с фиксацией вариантов *ad libitum, ossia*).

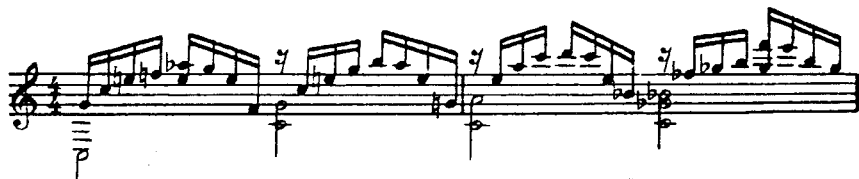
Первые, очевидно, преобладают количественно. Среди новых агогических помет следующие: ц. 2 — 3 такта — *p è pp*; ц. 4 — указание *Allegro* сдвинуто на два такта вперед; ц. 11 — *Più mosso* вычеркнуто, проставлено *Allegro*; ц. 11 — 3 такта — *Poco a poco allargando*; ц. 18 — *Poco a poco ritenuto*; ц. 25, *Un poco più mosso* — в партии вторых скрипок заменил *mf* *à f*; ц. 28, *meno mosso* — добавлено *Adagio*; ц. 32 + 4 такта — *Poco più mosso*; ц. 32 — *Tempo come primo*; ц. 36 + 2 такта — *Meno mosso*; ц. 45 — *Meno mosso*;

6 тактов до конца первой части — *poco accelerando al Fine*; 4 такта до репризы первой части — добавлены > > в партии Corni.

В сфере коррекции инструментовки: ц. 14 — 14 тактов — у струнных *убраны лиги*, а также *arco альтов заменено на pizzicato*; ц. 43 — 2 такта — *Fl. ad libitum* (по аналогии 43 + 7 тактов, 65 + 7 тактов); ц. 51 — 6 тактов — добавлено к струнным — *ppp col legno*; ц. 58 + 4 такта — звук *e* контрабасов в 5 такте передается альтам на два такта в длительности $\frac{1}{2}$; ц. 69, *Vivace*, $\frac{6}{4}$ — попевку *g - gis - a* в $\frac{1}{2}$ раньше интонировали только альты. В окончательной версии к этому тексту были добавлены еще четыре партии струнных. Теперь важный интонационный пласт стал вести весь квинтет.

Рахманиновский беловой манускрипт содержит несколько текстовых вариантов, вычеркнутых композитором в окончательной версии. Они, однако, наглядно демонстрируют безграничность поисков в сфере обогащения фактуры, прежде всего путем ее полифонического (или полимелодического) обогащения.

Ц. 8 + 4 такта — между левой и правой рукой пианиста была строка с таким текстом:



Возникал и вариант усиления левой руки в партии солиста (ц. 27 + 5 тактов).




Тенденция к обогащению полимелодичности фактуры ощущается во фрагменте, содержащем легкую наметку аппликатуры (ц. 26):

Произведена замена фактуры на более тематизированную в четырех тактах (ц. 17):

Полностью вычеркнуты четыре следующие такта партитуры (ц. 10 + 2 такта):

Как видим, буквально до самого момента публикации Рахманинов продолжал вносить корректуры в готовый текст. Однако, творческий процесс композитора обладал и другими особенностями. Как установил М.Арановский, могла иметь место работа над разви-

вающими участками формы, до обретения одной из ведущих тем окончательной версии.

В Музее им. Глинки (ф. 18, ед. хр. № 48) хранятся два блока по восемь двойных листов, содержащих эскизы и черновые записи фрагментов Второго концерта Рахманинова. В первый тетрадный блок входят материалы первой и второй частей, в следующий — практически всех частей. М. Арановский выборочно исследовал манускрипт, устремив свое главное внимание на тот аспект творческого процесса Рахманинова, что связан с формированием как тематического материала, так и всей формы первой части¹⁹. Ученым была высказана и доказана гипотеза о создании эскизов разработки до окончательного формирования темы-образа главной партии. В сложении этой темы, по-рахманиновски властно-героической, черновики фиксируют путь от кратчайших интонационных наметок до обретения тех узловых мелодических сегментов, что ведут к окончательному становлению ведущей звуковой идеи концерта. Причем фиксируются не только «шаги обретения» в процессе накопления образно-тематической сути, но и объясняются те сдерживающие моменты, которые, возможно, возникают подсознательно. Речь идет об опоре на некие звуковые «клише», традиционные для воплощения в фортепианной музыке той или иной образной сферы. В первом варианте тему открывает пунктирный ритм , при опевании нисходящей кварты. Контуры знаменитой темы, о которой Метнер образно скажет, что «здесь во весь свой богатырский рост встает Россия», еще только начинают проглядывать:



¹⁹ Арановский М. Два этюда о творческом процессе // Процессы музыкального творчества: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. С. 56–77.

М.Арановский справедливо пишет: «Пожалуй, самым впечатляющим предстает при анализе эскизов главной партии тот факт, что Рахманинов, этот выдающийся мелодический талант, поначалу терпит здесь явную неудачу. Причина состоит, видимо, в том, что ее образ был найден, скорее всего, чисто рационалистическим путем: композитор хотел, чтобы концерт открывался героической темой, но сфера героического мало ему свойственна, и поэтому образ, по всей видимости, создавался в опоре на существовавшие образцы. Это, конечно, в первую очередь, Бетховен. Отсюда, возможно, и тональность с-moll, и подчеркнутая тоникальность (многократное утверждение тоники)»²⁰.

В связи с анализом черновика Арановский приходит к выводу об уникальности самих этапов творчества, когда был нарушен традиционный композиторский принцип — путь от становления темы к разработке, а не наоборот: «Уникальность ситуации в истории создания Второго концерта сводится к тому, что композитор начал писать разработку, еще, в сущности, не имея законченного варианта главной темы <...> Работа над центральным разделом сонатной формы способствовала окончательному созданию главной партии. Одним словом, если обычно тема рождает форму, то в данном случае форма “дописала” тему»²¹.

²⁰ Там же. С. 64. Как прототип зачина здесь, несомненно, выступает главная партия Третьего концерта Бетховена.

²¹ Там же. С. 65, 68.

Вместо итогов: XX век XXI столетию

Инструментальный концерт был в XX одним из «зеркал» культуры, отразивших дух и стиль эпохи. Как один из репрезентативных жанров инструментальной музыки он прошел ряд эволюционных стадий. Радикальные перемены, связанные с двумя волнами авангарда¹, послужили процессу размывания индивидуально авторского начала в фортепианном концерте и даже частичной потери им национальной специфики. «Революционные» процессы, коснувшиеся прежде всего музыкального словаря концерта, сузили эмоциональную открытость, столь свойственную этому жанру. Исполнители да и слушатели с настороженностью отнеслись к текстам новейших фортепианных концертов. Сложнейшие по технике письма, они в ряде случаев оказались маловостребованными мировой исполнительской культурой.

Впоследствии, когда интерес к доминированию новых техник композиции был оттеснен вниманием композиторов к всевозможным ретротрадициям (в их числе оказалась не только полистилистика, но и поставангард с его очевидной открытостью неоромантизму и неофольклоризму), можно было говорить о некоторых признаках возрождения интереса публики к жанру. Обретение концертом новых художественных идей, способствовало не только его саморазвитию, но и направленности на слушательское восприятие.

Гигантский взлет жанра начала века и кризисные явления в его конце есть отражение общих ситуаций в русской музыке завершившегося столетия. Уникальность бытования фортепианного концерта в минувший век обнаружилась в его открытости синтетическим процессам, которые сделали возможным и органичным

¹ Уже сочинения первой волны авангарда советская пресса именвала «периодом формалистического новаторства» и утверждала, что к 30-м годам они оставлены культурой позади.

совмещение достижений как современной композиторской практики, так и исполнительства. В творчестве ведущих мастеров жанра сосуществовали не только академически устойчивый тип сольного концерта, но и концерты-ансамбли разного состава, концерты для рояля solo, концертная музыка для 2-х роялей с оркестром любого состава и прочие разновидности.

Инструментальный концерт достаточно давно переступил свои канонические многочастные рамки (речь идет не только об одночастности, но и о жанровой форме концертино). Вместе с тем, в отличие от симфонии концерт сопротивляется перерастанию в нерегламентированную многочастность. Редки, например, пятичастные концерты (Первый Ляпунова, Пятый Прокофьева, фортепианный концерт Б.Чайковского, concerto grosso № 1 Шнитке) или двухчастные (Второй Глазунова, Четвертый Щедрина, Второй А.Черепнина). Эталонам продолжают оставаться отстоявшиеся структуры одночастности (как сжатого цикла) и трехчастности².

Все это многообразие оказывается инспирированным не только идеями XX века, но и стиливыми новациями предшествующих эпох, особенно XIX века. *Так прошлое фортепианного концерта вписывается в настоящее, а открытия, сделанные внутри жанра, приобретают перспективу.*

Конкретные стилистические модели минувших эпох жанра использовались его творцами индивидуально, как правило, сквозь призму музыкального мышления современности.

Концертный жанр, в том числе фортепианный, сочетал в своем историческом развитии консерватизм и мобильность, т.е. устойчивость типологических признаков с открытостью к видоизменению, развитию и эволюции. Продолжая генетические связи со своими предшественниками, концерт опирался на базовый инвариант жанра. В силу этого *в исторической эволюции фортепианному концерту удалось сохранить свое жанровое ядро, обладающее врожденной емкостью исходной модели, ее универсализмом, которые и*

² У Прокофьева помимо виолончельного концертино к этому типу приближены оба скрипичных концерта.

обеспечили ему автономию: не сливаться с близкими, родственными видами.

В свете исторической эволюции концерт как высшая и труднейшая форма ансамблирования и сегодня является наиболее развитой формой масштабного диалога исполнителя и оркестра — как в согласии, так и в противодвижении друг другу. *Главной пружиной развития жанра, его фундаментом остается симфонический принцип*, выражающий музыку как процесс, где контрасты становятся следствием поступательного движения общей формы.

Как результат синкретических тенденций современной культуры, *сохраняется и усиливается значение концертности во всех формах музыкального творчества*. Не только сам жанр, но и его «излучение» в виде яркой театрализованной концертности или философско-углубленной медитативности, а также импровизационности, диалогичности оказывает свое воздействие на развитие крупных инструментальных форм.

На протяжении всего XX столетия интенсивно шел процесс значительного *расширения тембрового спектра*, как в сфере сольного звучания, так и с учетом новых виртуозных возможностей оркестрового колорита. В самой оркестровой ткани все более ощущалась тенденция к дифференциации, к рельефной подаче особых тембровых красок. Пришедшая из эпохи романтизма тембровая персонификация получила дальнейшее интенсивное развитие.

Еще более персонифицируется всегда имевший место приоритет контакта композитора с исполнителем: закрепляется как бы двойное участие исполнителя в рождающейся партитуре — до и после реальной работы над текстом. «Это хороший импульс, когда знаешь для кого пишешь. В этом есть и другой смысл — получается не абстрактный концерт, он близок к исполнителю и рассчитан не него <...> Я думаю, что Рахманинов сочинял только в расчете на себя и поэтому писал именно фортепианную музыку»³.

³ Из интервью с Р.Леденёвым Е.Денисовой, 2000 год. Цит. по диссертационному исследованию: Денисова Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века. — М., 2001. С. 178–179.

Нет смысла прогнозировать, когда для фортепианного концерта наступит очередной поворотный момент, как это имело место на рубеже XIX–XX столетий, где четко обозначатся перспективы и предпосылки дальнейшего развития жанра, обретутся новые идеи, диктуемые подлинной фортепианностью, выдвинется очередной отряд выдающихся отечественных исполнителей и композиторов-пианистов.

Ныне современное творчество диктует новые правила игры, исполнительство устанавливает свои каноны, зачастую противоречащие исторически накопленному культурному опыту. Разумеется, не только, и не столько в связи с судьбой фортепианного концерта возникает тревожная мысль: неужели после тысячелетнего поступательного развития музыкальной культуры, получившей импульс от мастеров Средневековья, через гениев немецко-австрийской музыки, великих романтиков, а также выдающихся творцов XX столетия, интерес к длению высоких традиций оказался в значительной степени утраченным?

И все же трудно усомниться в том, что все это, несомненно, окажется возможным в стране, давшей миру так много непреходящих ценностей в сфере музыки, а в XX столетии величайшие образцы отечественного фортепианного концерта.

**Дополнения
и
примечания**



Данная книга посвящена Н.Г.Баратовой, старейшему педагогу Московской консерватории, 100-летие которой широко отмечалось в Alma Mater, ныне готовящейся к своему 140-летию юбилею.

После окончания Техникума им. Глазунова по классу Карла Августовича Киппа Наталья Германовна (представительница рода князей Волконских) поступает на фортепианное отделение Московской консерватории, в класс профессора Самуила Евгеньевича Фейнберга, и завершает свое обучение в 1929 году. А.Б.Гольденвейзер приглашает молодую пианистку, совместно с Т.А.Бобович, окончившей в том же году, И.В.Васильевой и другими принять участие в организации при консерватории группы особо одаренных детей, позднее ставшей Центральной музыкальной школой. Здесь Н.Г.Баратова преподает 13 лет (до Отечественной войны и эвакуации консерватории в Саратов), параллельно работает старшим концертмейстером Оперного класса (в эпоху дирижеров В.В.Небольсина, Н.П.Аносова, М.М.Багриновского). Оставшись с семьей в военной Москве, она активно участвует в работе фронтовых бригад Московской консерватории, в деятельности Оперного класса и Оперной студии (приглашена к этой работе К.Н.Дорлиак). Постановки «Паяцев», «Иоланты», «Боярыни Веры Шелюги» — вот некоторые из серии подвигов консерватории в годы войны. Полученная во время выступления в госпиталях травма рук сыграет свою роль в усилении педагогических интересов Н.Г. — она становится преподавателем кафедры общего фортепиано, где работает с вокалистами и инструменталистами еще более четырех десятилетий.

Автор настоящей монографии приведена матерью в ЦМШ, в класс Т.А.Бобович, у которой и заканчивает фортепианное отделение. В Московской консерватории обучение происходит параллельно на двух факультетах — фортепианном (в классе Н.П.Емельяновой, ученицы С.Е.Фейнберга) и теоретико-композиторском (класс Н.В.Туманиной). Оба факультета закончены с отличием. Выбор темы для первой серьезной работы, дипломной, связан со сферой отечественной фортепианной музыки — «Сказки Метнера» (в конце 50-х годов по воле композитора А.М.Метнер привозит в ГЦММК им. Глинки бесценный дар сына земли русской, Николая Метнера). На архивных материалах возникает певая монография — «Николай Метнер», широко вошедшая в литературу о русской музыке XX столетия, где впервые как совокупный текст были проанализированы все сонаты, концерты, «Забывшие мотивы» и другие фортепианные сочинения выдающегося композитора-пианиста прошлого века.

С изучения фортепианного творчества Мясковского, верного рыцаря музыки Метнера, начинается этап освоения камерных сочинений этого выдающегося отечественного симфониста («Фортепианное творчество Мясковского», М., 1980; «Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность», М., 1985). Многолетняя творческая и человеческая дружба семьи Баратовых—Долинских способствовала рождению сборника «Яков Флиер» (М., 1983, статья «На открытых уроках Флиера», составление и редактирование, совместно с М.Яковлевым).

Возможность же «разыграть» в теоретической «тональности» русский фортепианный концерт в контексте его истории была мечтой давней, а работа — бесконечно новой, интересной, увлекательной.

Москва, декабрь 2005 года

К интродукции

¹ Продлим цитату, ибо пересказ может показаться недостоверным. «Как только Россия стала настаивать на “возвращении” себе “русского богатства” (особенно в 80–90-е годы), стала себя вычленять из “общности”, тут сразу должен был возникнуть вопрос: что ей, России, принадлежит, а что нет или что только частично. Но за годы советской власти в культуре так много явлений переплелось, взаимоабсорбировалось, что произвести такую “переинвентаризацию” оказалось невозможным, да и, здраво размышляя, нерезонно. Не случайно в 90-х годах во время перестройки все больше раздавалось голосов: “все и всех принять в русскую культуру”... “Переинвентаризация”? Тогда для всех! А что же делать русским? Русским предстоит — теперь без помех! — создать подлинно свою, русскую, школу исполнительства. 2-3 пика — С.Рахманинов, В.Софроницкий, С.Рихтер — как бы ни были они велики, еще не делают Гималаев. Теперь, когда ушли из педагогики в Москве — Э.Гилельс, Я.Зак, Я.Флиер, С.Фейнберг, Я.Мильштейн, Г.Гинзбург (даю примеры, а не поименное перечисление), в Ленинграде — Н.Перельман, М.Хальфин, В.Разумовская, Б.Бузе, — теперь только настало время для В.Горностаевой, С.Доренского и других ведущих русских педагогов старшего поколения, следующих за ними — М.Воскресенского, Л.Наумова и совсем молодых профессоров обеих консерваторий, открыть миру в лице их талантливейших учеников, что же из себя представляет все еще пока мистическая в своей эстетике *русская школа исполнительства*».

Вообще, ученый убежден, что отечественная фортепианная школа, якобы, жила и развивалась только по «выкладкам чиновников Министерства культуры России». Это они направят всю советскую фортепианную исполнительскую школу на спортивно-конкурсную колею. Многие пианисты русских консерваторий завоюют мир своей трещащей игрой. Но все это проявится много позже, где-то с 60-х годов и до конца века. А пока играть еще умели, не трещали. Ибо воображение еще правило миром музыки в Советской России.

К очерку 1

ⁱ Сам принцип концертирования очень древний и является по сути прародителем концерта. Как известно, и этимология понятий *концерт* и *concertare* имеет разное значение. По-латыни *concertare* — *сражаться, спорить*. По-итальянски *concertare* — *устраивать, придумывать*, а *concerto* значит *соглашение, di concerte* — *единогласно*. Асафьев, ссылаясь на книгу Шеринга «Geschichte des Instrumentalskonzert», подчеркивает, что само понятие *концертирование* — древнее, уходящее вглубь веков — «до чередующихся хоров в греческой трагедии и еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве *антифонов*».

Из резюме: «Современный концерт есть, прежде всего, “переключение” принципа разработки в диалектическое становление, идея становится действующей силой, музыкальное движение — действием, в котором каждый конкретный голос (“инструмент”, а не отвлеченный голос старого стиля) является носителем, или, точнее, “делателем” (фактором), развития». Асафьев Б. Книга о Стравинском. Цит. изд. С. 218–221.

ⁱⁱ Первые клавирные концерты Баха имеют родство со скрипичными концертами Вивальди (наличие одного облигатного голоса у солиста, связь с полифоническими формами) наиболее устойчивым было использование ведущих элементов скрипичной техники: сложные виды двойных нот, арпеджио, широкие пассажи и др. Клавирные концерты Баха во многом в формировании опирались на сонатность, рондальность и вариационность.

ⁱⁱⁱ В русле поставленной проблемы находится и научная направленность выступления А.И.Климавицкого на Международной научной сессии, посвященной 140-летию Консерватории, которое опубликовано в сборнике «Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. 1962–2002» (СПб, 2002, с. 111–114). Ученый озаглавил свой текст как «Петербургские штрихи к русскому портрету Бетховена». По его мысли, «Русский портрет Бетховена — одна из форм исторического развертывания и бытования творческого наследия композитора». Размышляя над темой адаптации стилистических тенденций музыки Бетховена в России, — Климовицкий утверждает, что «первые представления россиян о Бетховене формировались в придворно-аристократической среде, эстетизировавшей в нем все необычное и экстраординарное, участвуя тем самым в создании “бетховенского мифа” еще при жизни композитора... Русский портрет Бетховена в XIX веке естественно вырастает из этих представлений, связанных однако уже с несравненно

более широкой — социальной, художественной, культурной — почвой, он претерпевает существенные изменения. В основе их — смена мифологической парадигмы на деятельно-музыкальную... Петербургская консерватория демонстрирует смещение интереса от Бетховена-человека «необыкновенной» судьбы — к Бетховену-композитору, что знаменует собой формирование профессионально-образовательной и просветительской парадигмы».

Напомним роль просветительских интенций Балакирева в становлении «Могучей кучки». Бесценны, в частности, аналитические пометы Римского-Корсакова в фортепианных сонатах Бетховена, которые сразу обозначились для него как важнейшие образцы в изучении классической музыкальной формы.

Русскую бетховениану создавали теоретические труды Одоевского, Серова, Б.Асафьева, текстологические изыскания В.Стасова и Н.Фишмана. Свой «лик Бетховена» получал проекцию в творчестве Стравинского и Шостаковича, Мясковского, Метнера, Рахманинова, в исполнительской манере М.Юдиной, С.Фейнберга, Т.Николаевой и др. В силу этого Бетховен, начиная с XIX века, стал в России одной из центральных фигур учебно-просветительского репертуара и концертной деятельности. В меняющемся мире роль Бетховена оказалась неизменной.

^{iv} В связи с последним напомним о предубеждениях Асафьева: «Не в узком только виртуозном “соревновательском” смысле надо понимать начало и принцип концертности, а в ином, глубоком и серьезном... Значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два (или несколько) концертующих инструментов, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей. Диалектичность проявляется нагляднее, когда конкретно выступают инструменты как носители тезиса и антитезиса и идеи контраста, не в смысле только различия тем, а в смысле взаимопроникновения противоположных предпосылок и различного их обоснования в процессе музыкального становления... Контраст — не диалектика. Наоборот — да, то есть диалектика обуславливает контраст. Столь же ошибочно считать концерт как вид музыки только за способ или манеру исполнения, а все виды его проявления — за неопределившуюся

форму или за частный случай приложения сонатной формы. Думать так, значит, не знать истории развития концерта». *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. Цит. изд. С. 218–221.

^v Можно только поддержать исследователя в том, что «Асафьевская теория симфонизма, а также некоторые более поздние исследования проблем концертности и концертирования (И.Кузнецов, Н.Ахметходжаева и др.), отечественные концепции музыкального стиля и жанра — все это дает повод рассматривать действие концертности и симфонизма не только на первичном уровне (мышление), но и на производных от него уровнях стиля и жанра. В этом правота музыковедов, склоняющихся к трактовке концертности и симфонизма как определенных всеобщих *качеств* музыки, понятий весьма широких (А.Сохор, Т.Чернова и др). Жанровый уровень действия этих качеств, безусловно, вторичен, но он не может, вследствие этого, быть обойден вниманием». *Солнцев В.В.* Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса. Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 1995. С. 4.

^{vi} При этом в выборе тембровых прототипов сольных партий в оркестре композиторы нередко учитывали особенности манеры игры известных музыкантов. Например, кларнетист С.Розанов особо вдохновлял Рахманинова, дирижера и композитора, который «настаивал, чтобы партию кларнета в “Тиле Уленшпигеле” Р.Штрауса играл под его управлением непременно Розанов, не раз называл его великолепным исполнителем и, именно на него ориентируясь, писал развернутые сольные партии кларнета во Второй симфонии и Втором фортепианном концерте». *Юзефович В.А.* Сергей Кусевицкий. — М., 2004. С. 49.

^{vii} Отдельной темой обозначается роль выдающегося дирижера не только в процессе исполнения, но и создания фортепианного концерта. В контексте всей музыкальной культуры завершившегося XX столетия самоочевиден факт: одной из центральных фигур, связанных с историей *рождения, исполнения и издания отечественной симфонической музыки*, возвышается Сергей Кусевицкий («Его Кусевичество», как величал дирижера Мясковский). В кредо этого Мастера входила систематическая, целенаправленная пропаганда сочинений русской музыки, как на родине, так и за рубежом (Рахманинов, Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Метнер, Глиэр и др.).

Постоянным исполнением по всему миру сочинений русских авторов Кусевицкий стимулировал рождение новых произведений, в том числе и концертов для фортепиано (Второй Метнера, Четвертый Прокофьева). По-

следний рассказывает в *Дневнике*, как Кусевицкий настаивал на том, чтобы Прокофьев «в очередной раз вышел к “своему” жанру фортепианного концерта, а симфонии пусть пишет Стравинский» (который только в конце 20-х годов впервые обратился к жанру концерта для фортепиано с оркестром).

Исполнение Фортепианного концерта Скрябина неизменно входило в программы музыкального «передвижничества» Кусевицкого в русский период его жизни, который, «зафрахтовав корабль, вез целый оркестр, вез рояли, вез солиста — Скрябина. Должны были объехать все города, начиная от Ярославля и до Астрахани, дать в крупных городах по два и более, а в мелких по одному концерту. Мероприятие Кусевицкого имело “агитационное значение” — дирижер хотел показать нового композитора российской провинции». *Сабанев Л. Скрябин*. — М., 2002. Благодаря Кусевицкому отечественные композиторы начала XX столетия знакомились с шедеврами зарубежной музыки. Стравинский вспоминает в «Хронике», что, например, «с произведениями французской музыки, которые наша Академия нарочито игнорировала и никогда не включала в программы своих больших симфонических концертов. Лишь позже, на концертах Зилоти и Кусевицкого, петербургская публика получила возможность познакомиться с их симфоническим творчеством».

Одной из своих задач Кусевицкий видел исполнение сочинений и творческую поддержку прежде всего молодых композиторов России: пропагандировал как их исполнительское искусство (Метнер, Прокофьев, Стравинский, Скрябин), так и творчество (в созданном им издательстве напечатаны почти все сочинения Стравинского).

^{viii} Отношения между норвежским и русским композиторами были настолько дружественными, что Чайковский подчеркивал: «Моя и его натуры находятся в близком внутреннем родстве». Чайковский в своих рассуждениях запечатлел избирательность пристрастий русских музыкантов к зарубежным композиторам: «Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что насколько Брамс, быть может, незаслуженно и несправедливо нелюбим среди русских музыкантов и русской публики, настолько же Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русское сердце. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией... для души северянина несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик... Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в ритме, как и

все остальное, всегда интересном, новом, самобытном! Если прибавить ко всем этим качествам полнейшую простоту, чуждую всякой изысканности и претензий, на небывало глубокое и новое (а многие современные авторы, в том числе и русские, страдают болезненным стремлением открывать новые пути, не имея к тому ни малейшего призвания природного дара), то неудивительно, что Грига все любят». *Чайковский П.И.* Музыкально-критические статьи. Цит. изд. С. 298.

Сочинения Грига в России исполнялись в собраниях РМО с 1876 года. В частности, его Фортепианный концерт впервые прозвучал 4 декабря того же года в Петербурге (солист — И.Боровка, дирижер — Э.Направник).

К части первой

К очерку 2

¹ В последней речи идет о наиболее часто встречающихся в каждом жанре типизированных ситуациях. В музыкальном театре, естественно, они конкретизированы (поединок, любовное признание, рассказ, романтическая исповедь, бал, свадьба, феерия и др.). В классическом инструментальном концерте с его оппозицией *монолог—диалог*, импровизационностью обозначилась приверженность к широчайшему спектру лирики, моторно-нагнетательным сферам (скерцозность, игра), патетике (героика, гимничность, дифирамбичность), нарративности (повествования-монологи). Как известно, симфоническая музыка, и в том числе инструментальный концерт, нуждается в постоянном притоке новых интонационных воздействий, которые нередко заимствуются из других жанров — бытовой музыки, а в XX веке кино и театральных сфер, то есть тех областей, которые особенно непосредственно взаимодействуют с явлениями и событиями самой жизни. В разные фазы развития инструментального концерта эти контакты возникали в более или менее активной форме.

Жизнь сложившихся в жанре традиций продолжалась и в XX веке, однако в минувшем столетии они нередко оказывались «переработанными в творчески-ассоциативном» плане (В.Щербачёв). О такой особенности инструментальной музыки, как ее стилистический плюрализм и широкие ассоциативные связи, столь показательные для современного этапа творчества, В.Щербачёв, в классе которого формировались многие видные композиторы, справедливо говорил: «Для рельефного воплощения замысла воз-

можно самые широкие, иногда неожиданные, ассоциации и параллели. Ищите их у Брамса и Регера! Смотрите у Малера и Стравинского, у Моцарта и Скарлатти! Гибридизация элементов далеко отстоящих стилей может дать самые неожиданные результаты, если она подсказана чутким интеллектом и точным слухом». Цит. по кн.: *Мосолов А.В. Статьи и воспоминания.* — М., 1981. С. 81–82.

ⁱⁱ Образно-стилевая взаимосвязь у Прокофьева театра и симфонии, в данном случае Скрипичного концерта и балета, свидетельствовала о параллельности работы над этими партитурами.

ⁱⁱⁱ Речь может идти о творческом диалоге не столько с Мендельсоном, создавшим поистине универсальный образец романтического скрипичного концерта, сколько с Бетховеном и Чайковским. Кстати, именно двум этим гениям симфонизма Мясковский посвятил одну из самых своих позиционных статей.

^{iv} Связи здесь возникают разнообразные, многоуровневые. Основой творческого замысла обоих сочинений служит воплощение переживаний лирического героя, преломляющее многообразные жизненные впечатления сквозь призму индивидуального восприятия. Однако здесь нет места эмоциональной замкнутости, субъективизму. Двадцать первая симфония и Виолончельный концерт сходны не только в художественно-концепционном плане, но и в характере мелоса. И в том, и в другом сочинениях композитор не использует народные напевы, но обогащает, насыщает тематизм интонациями, близкими фольклору. Среди них выделяются плагальные обороты, секундовые и квартовые опевания, подчеркивание квинтового тона. Показательно также обращение к дорийскому ладу — в главных партиях Двадцать первой симфонии и в I части Виолончельного концерта.

И в симфонии, и в концерте лирический мелос доминирует, предстает в своих различных ипостасях: в виде эпических интонаций (вступление-пролог), элегических или романсово-песенных эпизодов (побочные темы), лирико-драматических высказываний (главная партия симфонии и аналогичная тема финала концерта).

^v Форма I части — соната без разработки с небольшой каденцией солиста, выполняющей роль связки между экспозицией и репризой. II часть — рондо-соната с эпизодом вместо разработки. В качестве эпизода выступает менуэт. Однако в контексте своеобразных конструктивных решений Мясковского здесь возможна аналогия эпизода quasi-менуэт с «пропущенной»

частью классической циклической формы концерта. Напомним о том, как любил композитор «прятать» скерцо внутри медленной части (Девятый квартет), придавать коде (финал двухчастной Третьей симфонии) или каденции (I часть Скрипичного концерта) значение драматургически самостоятельного раздела. Характерно и то, что менуэт в финале Виолончельного концерта — не просто медленный эпизод, не традиционное лирическое *Andante*. Его яркое образно-смысловое обособление достигается иными, прежде всего жанровыми, средствами — эффектом тонкой стилизации танцевальной музыки.

^{vi} Виолончельный концерт демонстрирует очень тонкое понимание Мясковским принципов концертного симфонизма. В *Lento* композитор полностью избегает оркестрового *tutti*. В финале чисто оркестровые эпизоды немногочисленны, достаточно прозрачны по фактуре (ц. 8, 37) и выполняют лишь связующую функцию. И только одно *tutti* в начале эпилога (ц. 40) знаменует собой вершину кульминационной волны. Непосредственно перед эпилогом (ц. 38) находится единственная развернутая каденция солиста (в I части Концерта реплика виолончели, ц. 14, не дорастает до функции каденции). Композитор отходит здесь от ее традиционно виртуозной трактовки, осуществляет энергичное тематическое развитие с постепенным выведением на первый план тематизма начальной части. Этим достигается органичный переход к музыке эпилога.

К очерку 3

ⁱ Среди множества примеров новой романтики сошлемся на Прелюдию *cis moll* и Первый концерт Рахманинова, Этюд *dis-moll*, Концерт и Третью сонату Скрябина. По определению последнего, такие сочинения находились в сфере «простой страсти». Сами же страсти, особенно те, что разгорались после премьер (например, «Поэмы экстаза»), свидетельствовали о том, что равнодушных не было. Л.Сабанеев вспоминал: «Если С.И.Танеев говорил, что его “как будто палками всего избивали”, то А.Ф.Гедике впал в экстаз и почти кричал: “Это гениально, гениально!!” Гедике считался консервативным музыкантом, и я никак не ожидал тут встретить симпатии к новаторству. Если и консерваторов проняло, так это что-нибудь да значит». Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. — М., 2003. С. 36.

ⁱⁱ Индивидуальность прочтений стала знаменем романтического исполнительства в интерпретации самых разных стилей, что не могло быть восприня-

тым однозначно. Г. Берлиоз, например, «мучительно страдал», слушая в интерпретации молодого Листа *Adagio* из бетховенской Сонаты op. 27 № 2: «...вместо этих долго выдерживаемых басов, это строгого единства ритма и темпа... Он наставил трелей и тремоло — то ускорял, то замедлял такт, нарушая страстными аккордами покой этой печали и заставляя греметь гром в этом небе без облаков, омраченном лишь уходом солнца». Цит. по кн.: *Коган Г.* Вопросы пианизма. — М., 1968. С. 138.

ⁱⁱⁱ О том, что в драматических эпизодах фортепиано у Рахманинова звучит как «второй оркестр», а в лирических фрагментах «сокровенно поет», сообщает Н.И. Сац, присутствовавшая при исполнении Рахманиновым своего Второго концерта в Художественном театре, когда дирижировал С. Кусевицкий: «На сцену вышел Сергей Васильевич. Он сел за рояль, и все, кроме его музыки, перестало существовать... Концерт начинается один рояль. Первые, затаенно тихие, аккорды правой руки и, словно колокол, в левой, звучность аккордов постепенно усиливается, нарастают сомнения, и вдруг вступает оркестр. Он поет мужественно-суровую тему, а рояль как бы соревнуется с оркестром — его захватывающие всю клавиатуру головокружительные пассажи звучат под пальцами Рахманинова, как второй оркестр... Чудовищная сила в его пальцах! Но вот вторая тема. Как сокровенно поет ее рояль, когда за ним сидит Рахманинов. Ни один певец не смог бы спеть эту тему так ласково, выразительно, как поют сейчас пальцы Рахманинова». *Сац Н.* Новеллы мой жизни. — М., 1984. С. 56–57.

^{iv} В связи, например, с Третьим концертом композитору приснилась целая сценка, где главным действующим лицом выступило фортепиано, декларирующее свое право стать виртуальным оркестром: «Рояль приходит к храму, в котором собраны оркестровые инструменты, просит принять его в число посвященных, подвергается экзамену воспроизвести разные тембры и мелодии, и, наконец, объявляет себя *настоящим оркестром*». В партитуре Третьего концерта эти соревновательные моменты находят выражение в меняющемся звуковом образе солирующего фортепиано, делающего попытку воспроизвести отдельные тембры или группы инструментов.

^v Свидетельством того, что еще в молодые годы Глазунов хотел писать фортепианный концерт, является его сохранившийся набросок в тональности *Des-dur*. Кроме того, еще в 1893 году Римский-Корсаков обращался к Глазунову с вопросом: «А концерт что поделявает?». *Глазунов А.* Исследования. Материалы. Публикации. Письма. — Л., 1960. Т. 2. С. 177.

^{vi} Письмо от 26 ноября 1911 года. *Глазунов А.К.* Письма, статьи, воспоминания. — М., 1958. С. 354.

Замечание о дате переводит в 1904 год, когда создавался Скрипичный концерт и вынашивался замысел Восьмой симфонии. В отличие от симфонии концерт носит более мягкий, лирический характер. В нем песенный мелодизм отличается широтой дыхания. Как и Первый фортепианный, он также состоит из двух частей: элегического сонатного *Moderato* и блестящего финального рондо.

^{vii} В их концертном творчестве имеют место не только количественные совпадения, но и мера популярности каждого опуса: гигантский интерес пианистов к первым трем концертам Рахманинова усилен и сверхпопулярностью «Рапсодии». Исторически в известной степени «в тени» оказались четвертые концерты (Соловцов, автор монографии о фортепианных концертах Рахманинова, вообще исключает его из обзора, как, якобы, авторскую неудачу). У Прокофьева непросто сложилась судьба и Пятого концерта. Избирательность исполнителей накладывает свой отпечаток на судьбу концертов разных авторов, в том числе и такого гиганта, как Бетховен. Показательно, что М.С. Друскин в брошюре «Фортепианные концерты Бетховена» (Л., 1937) изымает очерк о Втором концерте, на его взгляд, несостоявшемся.

^{viii} Старшие и младшие современники Рахманинова по-разному оценивали Второй концерт. Например, среди размышлений Прокофьева о традиционном и новаторском в «Автобиографии» есть характерная запись, касающаяся Второго концерта: «Мне казалось, что в музыке Рахманинова необычайной красоты есть некоторые свойственные ему обороты, но в общем их мало, и они, будучи им найдены, уже не повторяются в других сочинениях. По сравнению со Скрябиным, он представлялся композитором, меньше рвущимся к новизне и гармоническим находкам».

^{ix} «Мои родственники сказали доктору Далю, что он любым путем должен избавить меня от апатии и добиться, чтобы я снова начал сочинять. Даль спросил, что именно они хотели, чтобы я сочинил, и получил ответ: «Концерт для фортепиано». Тот, который я обещал лондонской публике и в отчаянии отложил. В результате, лежа в полудреме в кресле доктора Даля, я изо дня в день слышал повторяющуюся гипнотическую формулу: «Вы начнете писать концерт. Вы будете работать с полной легкостью. Концерт получится прекрасный». Всегда одно и то же, без пауз. И хотя это может показаться невероятным, лечение, действительно, помогло мне. Уже в начале лета

я снова начал сочинять. Материал переполнял меня, с каждым днем во мне оживали новые музыкальные идеи — их оказалось значительно больше, чем требовалось для концерта. К осени я закончил две части, Анданте и Финал, и наброски Сюиты для двух фортепиано, чей номер — оп. 17 — показывает, что я закончил Сюиту раньше, чем фортепианный концерт. Две части концерта (оп. 18) я сыграл этой же осенью на благотворительном концерте, руководимом Зилоти. Это был один из так называемых концертов в пользу дамского благотворительного тюремного комитета в московском зале Благородного собрания, которые с большим блеском проводила княжна Ливен, член Комитета по облегчения участи заключенных. На концерты приглашались всегда самые известные московские исполнители, потому что они собирали огромную аудиторию. Я помню, что на них выступали такие артисты, как Изаи, Казальс, и московские — Шаляпин, Брандуков и я. Две части моего фортепианного концерта были приняты публикой весьма благосклонно. Это обстоятельство настолько укрепило мою веру в себя, что я снова и с большим удовольствием начал сочинять. Весной я закончил первую часть концерта и Сюиту для двух фортепиано. Я обрел веру в свои силы». Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. — М., 1992. С. 116.

* О значении этой партитуры для самого композитора может свидетельствовать факт, сообщенный прессой, который автор данной книги не берется ни опровергнуть, ни подтвердить: Рахманинов «единственный раз позволил себе сыграть в рулетку в Монте-Карло, когда семья оказалась в полном безденежье. Он взял тогда последние сто франков и поставил на цифры, соответствующие числам написания его Второго концерта. И выиграл несколько тысяч франков. Получив выигрыш, он немедленно покинул казино и больше ни разу не переступал порог игорных домов». *Изгаршев И.* Сергей Рахманинов. Первая суперзвезда // Аргументы и факты, № 13. 2003.

Не может не вызывать удивления тот факт, что среди композиторов-пианистов Танеев не оставил завершеного фортепианного концерта. Только Концертная сюита для скрипки с оркестром оп. 28 стала единственным завершенным сочинением в этом жанре. Вместе с тем, дневниковые записи свидетельствуют, что и в 1898 и 1901 годах у Танеева возникал замысел фортепианного концерта, причем очень показательный для его эстетики — с введением полифонической формы как отдельной части цикла: «...мне пришла в голову мысль написать G-dur-ный концерт, последняя часть которого —

фуга, вроде органной, в которой оркестр принимает участие». *Танеев С.* Дневники. Кн. 1. М., 1998. С. 179. В 1900-е годы также задумывались Скрипичный и Виолончельный концерты.

^{xi} В письмах к друзьям мелькают такие сообщения: «не кончил, и тем, что уже сделал не особенно доволен <...> сочиняется тяжело и т. д., и т. д. Обыкновенная история!» (в письме к Н.С. Морозову). «Все последние дни я работал как каторжный, чтобы успеть кончить свой новый фортепианный концерт до отъезда» (в письме М.Л. Пресману). *Рахманинов С.* Литературное наследие, Т. 1. — М., 1978. С. 15 и С. 483.

Ехать Рахманинов собирался в Америку до премьеры концерта под управлением У. Дамроша и Г. Малера. Композитор так рассказывает об этом событии: «Я написал Третий концерт специально для Америки и впервые должен был исполнять его в Нью-Йорке с оркестром под управлением Уолтера Дамроша. Так как летом у меня не было времени заниматься, и я не слишком хорошо знал некоторые пассажи, пришлось взять с собой немую клавиатуру, на которой я упражнялся во время плавания. Кажется, тогда я в первый и последний раз воспользовался этой механической игрушкой, которая в тот момент, однако, оказалась как нельзя более кстати... Мой Третий фортепианный концерт впервые исполнялся в Нью-Йорке под управлением Дамроша. Вскоре после этого я повторил его там же, но под управлением Густава Малера. В то время я считал, что Малер — это единственный дирижер, равный по классу Никишу. Он немедленно завоевал мое композиторское сердце, взявшись аккомпанировать концерт и доведя аккомпанемент, довольно-таки трудный, до совершенства: дирижер посвятил работе над ним долгую репетицию, хотя она была назначена после другой, тоже весьма продолжительной. Малер считал, что в партитуре важна каждая деталь — отношение, редко встречающееся у дирижера.

Репетиция начиналась в десять часов. Я должен был прийти к одиннадцати и явился минута в минуту. Но мы не принимались за работу до двенадцати. За оставшиеся полчаса репетиционного времени я должен был сделать все, что в моих силах, со своим сочинением, которое само по себе длится тридцать шесть минут. Мы играли и играли <...> Давно прошли полчаса, но Малер не обратил на это ни малейшего внимания. Я до сих пор помню очень характерный для него инцидент. Малер был невероятным педантом в отношении дисциплины. Это качество я считаю необходимым для успешной работы дирижера <...> Через сорок пять минут Малер произнес:

— А теперь повторим первую часть.

У меня сердце замерло в груди. Я ждал дикого скандала или, по крайней мере, горячего протеста со стороны оркестрантов. Это, безусловно, произошло бы в любом другом оркестре, но здесь я не заметил ни малейших признаков неудовольствия. Музыканты играли первую часть с жаром и, может быть, даже с большим старанием, чем в первый раз». Сергей Рахманинов *Воспоминания*, записанные Оскаром фон Риземаном. Цит. изд. С. 155–156.

Рахманинов отмечал, что пианистически Третий концерт стал ему удаваться после одиннадцатого публичного выступления. В письме к Метнеру он, наконец, признался: «теперь, кажется, выходит».

^{xii} В очередной раз трудно удержаться от параллелей с Бетховеном, в фортепианных концертах которого некоторые тематические единицы приобретали характер семантических знаков, в том числе расхожая «синкопированная» тонико-доминантовая раскачка:



Кстати, идею двухтактового оркестрового мелодизированного зачина Третьего концерта Рахманинова подхватит и Шостакович в своем Первом фортепианном концерте.

^{xiii} Первый концерт Метнер посвятил памяти матери, умершей в 1918 году (в год окончания работы над партитурой). Она была первой учительницей по фортепиано своего одаренного сына. Показательно, что еще в 1892 году, двенадцатилетним мальчиком, юный музыкант запланировал и тщательно пронумеровал серию из 17 сочинений. Выбор жанров в высшей степени для него характерен: песни, пьесы для скрипки, для фортепиано в две и четыре руки, сонат, циклы, колыбельные, импровизации. Однако под номерами VI, VII и VIII значатся *концерты № 1, 2 и 3 для фортепиано*, под номером XIV — Первый концерт для скрипки, под номерами XII и XIII — Первая и Вторая симфонии. Как видим, из сочинений с оркестром юный Метнер предугадал лишь точное количество своих фортепианных концертов.

Теперь обратим внимание читателя и на такое обстоятельство. Почти полвека назад была опубликована работа И.Зетеля «К истории создания и авторских исполнений Первого концерта для фортепиано с оркестром Метнера» (Научно-методические записки. Вып. 2. — Свердловск, 1959). Она, естественно, не могла учитывать позднейших публикаций о жизни и творчестве композитора (письма, воспоминания, дневниковые записи А.М. Метнер, материалы архива Эдны Айлз), что и позволяет нам вновь вернуться к этой теме.

Уже в период работы над Первым концертом Метнер ощутил две специфические для композитора особенности: огромную трудность в инструментовке концертов и свободу в изложении своих мыслей благодаря абсолютной раскованности в пианистическом искусстве. Вот несколько показательных свидетельств из писем периода создания Первого концерта: «Кончаю инструментовку своего Концерта. Невероятно мучительная работа <...> Я так привык к своей работе получать точные приказы изнутри, моя работа всегда была так горяча, произвольна, а здесь ничего подобного — все произвол, рассудочность, анатомия какая-то. Это не о музыке, а об инструментовке. Я был, должно быть, прав в своем пути до сих пор <...> Концерт, затеянный три года тому назад (уже назначенный к исполнению в январе настоящего сезона), все еще не закончен. Впрочем, музыка его закончена уже вполне (подчеркнуто мной — *Е.Д.*), но инструментовка пока только треть. Очень трудно дается мне инструментовка. Я по существу своем импровизатор. Для меня самое ценное — сама тема. Инструментовка же есть культ изложения, то есть как раз того, что меня всегда менее всего интересовало и потому было всего труднее... Я все чаще думаю, что, не будь я пианистом, мне бы и совсем не удалось изложить своих мыслей, т. к. излагать их я могу только бессознательно, в непосредственном творческом кипении, то есть импровизационно». *Метнер Н. Письма*. Цит. изд. С. 174, 175.

^{xiv} Подобная форма, развивающая листовские принципы, уже применялась Метнером в Сонате ор. 22. В аннотации к концерту, который впервые прозвучал 24 декабря 1919 года в исполнении автора и оркестра под управлением С.Кусевицкого (кстати, в один вечер с премьерой Демественной литургии Гречанинова), А.Гольденвейзер писал, что «после Бетховена никто не владел сонатной формой так, как Метнер». Издать партитуру Первого концерта Кусевицкому не удалось: произошли сначала национализация Русского Музыкального Издательства, а затем отъезд дирижера из России. Первое издание партитуры осуществлено на Родине композитора в 1991 году.

^{xv} Увлечение Метнера тональностью *до* не покидало его и в период работы над Вторым концертом. В ладах *до* написаны: Сказки ор. 8 № 1,2, ор. 9 № 2, ор. 35 № 1, ор. 42 № 2, Сонаты ор. 11 № 3, ор. 25 № 1, «Трагическая» и «Грозовая» сонаты, Фортепианный квинтет. Любовь к ладу *до* стала характерной и для младшего современника Метнера — Прокофьева.

^{xvi} Продолжим цитату, ибо Асафьев в ней аргументирует важность двойной победы Прокофьева: пианиста и композитора: «И вышло ведь так, что этот юный варвар, дерзновенный и самоуверенный, силой своего ярко горящего таланта, огненным своим исполнением увлек и убедил публику! И назло всем правоверным музыкантам, бьющим себя в грудь и вопиющим о попирании всяческих законов, “прокофьевская зараза” оказалась столь прилипчивой, что — если исключить ничтожные попытки протеста и демонстративного бегства — можно определенно засвидетельствовать несомненный успех Прокофьева и как пианиста, и как композитора... Смелый, дивный талант создает под давлением своей напряженной воли и таящихся в глубинах духовного “я” творческих сил прекрасное произведение, ошеломляющее своей искренностью, непосредственностью, новизной выражения и насыщенностью содержания». *Игорь Глебов (Б.Асафьев) О Втором фортепианном концерте Прокофьева.* — СПб., 1915, № 208. С. 71.

В связи со Скерцо ученый отмечает, что эта форма «затаскана русскими композиторами», но в рамках Второго концерта «доказывает, что может сделать талант там, где, казалось бы, ничего нельзя дать нового: оно остроумно, дышит лукавой игривостью и, прежде всего, пленяет своим искренним весельем, идущим от души композитора, а не рисующим чужую радость». В финале же «много ярких брызгов и всплесков неисчерпаемой фантазии композитора...и хорошая минорная тема, к сожалению, мало использованная».

Менее впечатлило Б.Асафьева Интермеццо, в котором имеет место «запугивание всякой интервальной нечестью» и баланс фортепиано с оркестром, который «как-то выскакивает из-под рабского подчинения всемогущему царящему роюлю».

А вот одна из «эпистолярных рецензий», принадлежащая перу 20-летнего Шостаковича, который «Вечером попал на концерт Прокофьева. Он играл Второй концерт. Играл он великолепно. Концерт на редкость хороший. Слушал я еще Klavierabend. Играл он Вторую и Четвертую сонаты, “Сказки старой бабушки” и вальсы Шуберта для двух роялей. Дублировал Каменский. Играл он замечательно. Если встретитесь с С.С. в Москве, передайте

ему привет от одного из многих ленинградских композиторов, которого он вконец покорила своей музыкой и игрой». *Д.Д.Шостакович — Б.Л.Яворскому*, 25 февраля 1927 г. // *Д.Д.Шостакович в письмах и документах*. — М., 2000. С. 104.

Приведенные строки написаны Шостаковичем в год, особый для отечественной музыкальной культуры — 1927-й, когда с гастрольными концертами в Москве и Ленинграде выступали Метнер и Прокофьев.

Среди своих любимых сочинений Шостакович значит: Первый фортепианный концерт, симфонии и симфонические поэмы Чайковского, «Историю солдата», «Свадебку», «Эдипа» Стравинского, Второй и Третий концерты Прокофьева.

^{xvii} Сохранились любопытные свидетельства об исполнении Прокофьевым своего Третьего концерта в Москве (24 января 1927 года), где слушатели уже отмечали «властное очарование его игры, без холодности самоуверенного виртуоза и нарочитого щегольства изумительной техникой». Сказанное — свидетельство о появлении новых тенденций в исполнительском искусстве Прокофьева. Б.Асафьев, освещающий приезд Прокофьева в столицу, классифицирует его пианистические гастролы как «творческое явление колоссального размаха. Появление композитора было встречено тушем и долго не смолкавшими аплодисментами. После блестяще исполненного им Третьего концерта для фортепиано с оркестром, радостное настроение, заметное сначала, стало еще более интенсивным и перешло в единодушный энтузиазм... В нем поет стихия света и тепла, в нем претворилась солнечная энергия и звучит неискоренимая тяга к жизни и к борьбе за нее. Таков Прокофьев-композитор и таков же Прокофьев-исполнитель. В сущности это — два направления одного источника. И разделять их нелегко. Авторское исполнение Прокофьева соединяет в себе совершенство пианистической техники с полным преодолением ее в творчески ярком и выразительном раскрытии композиторских концепций. И обратно: сила и характерность его творческих замыслов и достижений разворачиваются сполна и до конца убедительно благодаря его же блестящему исполнительскому дарованию. В содружестве и соединении композитора и пианиста — сила искусства Прокофьева. В гармонии импровизационной стихии с организующей мыслью — его властное очарование... Все живое и юношески задорное превратилось теперь в мужественно-зрелое и серьезное. Прокофьев играет просто, ясно и разумно. Спокойно, но без холодности самоуверенного виртуоза, бле-

стяще, но без нарочитого щегольства своей изумительной техникой. В Прокофьеве русская музыка имеет выдающегося идейного представителя, не идущего ни на какие уступки перед европейской избалованной публикой и не сворачивающего в сторону с пути однажды намеченного и завоеванного». *Прокофьев С.С. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956. С. 165–167.*

^{xviii} Хачатуряну одному из первых удалось найти истинно классическое равновесие между тенденцией к импровизационно-вариационному развитию, свойственному народной музыке Востока, и европейскими приемами формообразования. Инструментальные сочинения Хачатуряна экспонировали естественность перехода от народного принципа сюитности к симфонизму.

Творчеству Хачатуряна свойственны полигармония, богатство полиритмии, острое чувство ритмопластики. Все это являло пример органичной ассимиляции характерных особенностей музыкального мышления народов Закавказья — прежде всего гусано-ашугских импровизационных повествований, ладового мира мугамов, импульсивных танцевальных ритмов. Из музыки народов Кавказа Хачатурян активно впитал переменные лады с двумя-тремя тональными устоями, полидиатонизм, преодоление терцового принципа аккордики с заменой его экспрессивными секундово-квартовыми вертикалями. Особую терпкость интонирования на нетемперированных инструментах композитор пытался воссоздать путем активного расширения знаков альтерации.

Хачатурян обретал свой индивидуальный стиль не посредством освоения жанров музыкального театра (что было весьма распространенным явлением для представителей молодых музыкальных школ республик бывшего СССР), а через сферу инструментализма. Сенсационный мировой успех Скрипичного — первого среди шести инструментальных концертов — служит здесь неопровержимым доказательством.

Показательно высказывание Д.Шостаковича о том, что он, возможно, стал бы писать иначе, если бы не знакомство с произведениями Хачатуряна, которые, кстати, поразили и Прокофьева своей необычной красочностью, самобытностью звукового колорита и средств музыкального языка.

^{xix} Показательным явлением в ряду «фольклорных» произведений стал «Славянский концерт» для фортепиано с оркестром Б.Лятошинского (1953). Популярная для художественного творчества тех лет идея дружбы славянских народов привела к цитированию русских, украинских, польских, чешских, словацких народных напевов. Подбирая мотивы, композитор исходил

из принципа внутреннего интонационного родства, свойственного фольклору славянских народов.

Одним из интересных опытов здесь предстает «Героическая баллада» А.Бабаджяна. Национальная определенность языка сразу выделяет главную музыкальную идею этого сочинения — задушевную, мягко звучащую тему, которая становится основой для последующего развития (пьеса написана в форме симфонических вариаций). Композитор искусно использует психологическую выразительность малообъемной темы, изукрашенной мелизмами, предъемами, секундовыми опеваниями. В мелодии угадывается генетическая связь как с народными лирическими песнями, так и с некоторыми девичьими лирическими хорами Комитаса или Спендиарова:



В пяти вариациях предстают разные жанровые грани исходного образа (вихревой вальс, героический марш, погребальное шествие, темпераментный танец, страстное признание и другие). В жанровых метаморфозах наглядно проступает связь музыки Бабаджяна с классическими традициями, и прежде всего, конечно, со стилем и пианизмом Рахманинова, ярким интерпретатором которого был сам композитор — один из блистательных представителей игумновской школы.

Кроме того, индивидуальность симфонической драматургии «Героической баллады» во многом определяется и значительной ролью в ней импровизационного начала. В музыке Бабаджяна оно стимулировалось сразу двумя источниками: принципами народного исполнительства и большим опытом этого музыканта в эстрадной музыке, которой он уделял пристальное внимание.

^{xx} Сегодня нет необходимости доказывать, что творчество Николая Черепнина и его сына Александра принадлежит к значительным страницам русского Зарубежья, хотя они все же являются композиторами из так называемого «второго ряда». С семьей Черепниных был тесно связан С.Прокофьев.

ев, ученик дирижерского класса Н.Н.Черепнина по Петербургской консерватории. Дружеские контакты продолжались за рубежом, и *Дневник* Прокофьева сохранил впечатления от музыки обоих Черепниных, услышанной в 1928 году. Суждения автора «Огненного ангела» нелицеприятны, но доброжелательны. Стоит, думается, привести их полностью: «...ходил слушать Сашеньку, игравшего свой Первый концерт. Есть интересные моменты (начало, кое-какие выдержанные ноты), но много дурного и неоригинального. Если бы это вычистить и собрать оригинальные куски, то получилось бы минуты на три хорошей музыки» (22 декабря, II, 659). «Вечером пошел на концерт Черепниных: сочинения отца и сына. Неважно. Оба несамостоятельны в мыслях. Кроме того, сын еще слаб технически. Николай Николаевич встретил меня ласково <...> чрезвычайно хвалил “Огненного ангела” (исполненного у Кусевицкого) и приглашал меня к себе, чтобы поиграть его новую оперу» (5 ноября, II, 645). «Был у Н.Н.Черепнина, после большого перерыва. Он играл своего “Ваньку Ключника”, оперу, которую он заканчивает. Конечно, Черепнин есть Черепнин и через свою голову не перескочит, но, похоже, это лучшая его вещь <...> меня же опять потянуло к сцене» (7 ноября, II, 645).

К фортепианному концерту, ставшему необходимой и излюбленной формой высказывания, А.Черепнин обращался неоднократно. Его перу принадлежат шесть партитур, вкуче с «Грузинской сюитой» для фортепиано и оркестра. Наиболее продуктивными для жанра оказались 20-е — начало 30-х годов (Первый концерт, ор. 12, 1919–1920; Второй концерт, ор. 26, 1923, две версии с камерным и большим оркестром; Третий, ор. 48, 1931–1932) и 60-е годы (Пятый, ор. 96, 1963 и Шестой, ор. 99, 1965). Разделяющий эти периоды Четвертый концерт (*Fantasia*), ор. 78, датирован 1947 годом.

Интонационный строй концертов А.Черепнина, несколько неожиданный по национальному конгломерату (русский, грузинский, французский, китайский) по-своему отразил «географию» его жизненного пути: воспитанник Петроградской и Тифлисской консерваторий, жил и работал во Франции, Китае, Японии и США. Сочинение музыки А.Черепнин сочетал с активной пианистической деятельностью, исполнял много русской музыки, включая Метнера, Прокофьева, Рахманинова.

^{xxi} Увлечение Черепнина грузинской народной и духовной музыкой совпало с периодом его обучения в Тифлисской консерватории. Для поступления же сначала в Петербургскую консерваторию юным музыкантом было представлено сразу пять (!!) фортепианных концертов, множество сонат и

пес для фортепиано. С роялем была связана и вся долголетняя концертная деятельность Черепнина, о которой он писал: «На концертной эстраде я чувствую себя как дома — здесь я был счастлив. У меня никогда не было боязни сцены. Напротив: эстрада меня манила. Всякий раз, когда я играл на публике, я получал истинное наслаждение. Так было всегда — с самых ранних лет и до сих пор, когда мне уже 65! Я не могу отделить себя от музыки. Через нее я общаюсь с людьми, а концертная площадка для меня как бы церковь, то есть то самое место, где я могу служить своей религии и выполнять свою миссию по отношению к людям». *Черепнин А.* Краткая автобиография // *Корабельникова Л.* Александр Черепнин. Долгое странствие. — М., 1999. С. 240.

В клавирабендах Черепнин играл по преимуществу русскую музыку (от А.Рубинштейна до Метнера и Прокофьева), а также давал целиком авторские вечера.

Композитор признавался, что в грузинской рапсодии для виолончели и оркестра, грузинской сюите для рояля и струнного оркестра, балете «Шота Руставели» преломлены «элементы народной музыки Грузии, Армении, Азербайджана (я широко концертировал в Закавказье и всюду прислушивался к народной музыке). Эти следы ощущаются не только в произведениях национального характера... но и вообще во многих отнюдь не фольклорных произведениях. Девятиступенная гамма, на которой построены многие мои произведения, вытекает из звучаний закавказской народной музыки». Там же. С. 45.

^{xxii} А.Черепнин так же, как и Н.Рославец, стремился к самостоятельному культивированию отдельных средств выразительности, на чем подробнее остановимся в следующей главе, посвященной тенденциям конструктивизма и неоклассицизма в фортепианном концерте отечественных композиторов. В 10–20-е годы минувшего века во множестве создавались своеобразные комплексы, такие, например, как гармония-тембр, гармония-фактура, гармония-регистр. Однако гипертрофия отдельных средств оказала деструктивное воздействие по отношению к самой структуре музыкальных текстов, в том числе и по отношению к жанру концерта как исторически сложившейся формы. Деструктивные свойства более всего проявлялись в сфере гармонии, где оказали свое воздействие на структурный стереотип многих жанров. На эту тенденцию Прокофьев отреагировал в *Дневнике* так: «Слово “модерн” было припилено в музыке к поискам новых гармоний, а затем к поискам красивого в фальши и сложности; наиболее проницательные композиторы

первые утомились этим и повернули к простоте, но не старой, а ища простоты новой» (9 февраля; II, 674). Сказанное Прокофьевым имеет самое непосредственное отношение к поискам А.Черепнина на стезе собственных гармонических обретений.

^{xxiii} Следует, думается, и за пределами 30-х годов избирательно назвать образцы фортепианных концертов, в которых романтическое начало играло весьма заметную роль в образной драматургии целого. В довоенный период это оба концерта Равеля и «Рапсодия на тему Паганини» Рахманинова, а также «Грузинская сюита» А.Черепнина, Первый Хренникова, Второй Кабалевского. В военные годы речь может идти о Третьем Метнера, концертах Б.Асафьева, Н.Пейко, Первом и Втором Е.Голубева. Далее — первые Щедрина и Эшпая, Концерт Т.Николаевой, Третий Кабалевского (50-е годы); вторые Эшпая и Хренникова, Первый Б.Чайковского, Второй Кикты. В 70-е годы: «Концерт-романс» Леденёва, «Эпический» Довганя, Четвертый Щедрина (80-е годы); «Еврейская рапсодия» и Второй концерт Слонимского, Пятый Щедрина, Четвертый Хренникова, Концерт А.Петрова (90-е годы).

К очерку 4

ⁱ Понятие «авангард» применяется к характеристике определенных эпох и явлений в искусстве XX столетия: авангард 1910–1920-х годов, послевоенный авангард, неоавангард, поставангард и т.п. Понятием авангард начала века объединяется совокупность направлений, порвавших с эстетикой романтизма и модернизма (кубизм, футуризм, абстракционизм, сюрреализм, фовизм, дадаизм, «аналитическая школа Филонова», конструктивизм и др.). Вместе с тем каждый исторический период XX века по-своему синкретичен, ибо в культуре в разной пропорции сосуществуют явления центростремительные, центробежные, а также допускающие известные художественные компромиссы. В этой связи подчеркнем существенное: романтическое, неоклассицистское, полистилистическое, конструктивистское характеризуют как тенденции значительную часть наследия фортепианного концерта в русской музыке XX столетия. Но, разумеется, не исчерпывают — существовали и иные тенденции, а также их сочетание в рамках одной композиции.

ⁱⁱ Сказанное, разумеется, справедливо не только для концертов, но и для стиля иных инструментальных жанров. Сходные черты достаточно четко обозначились в симфониях той поры. Так, в частности, элементы конструкти-

визма, столь свойственные не только драматическому театру (отдельные постановки В.Мейерхольда, А.Таирова), но и особенно архитектуре, можно ощутить в жесткости звукового рельефа I части Второй симфонии Прокофьева или Второй симфонии Шостаковича. Наряду с конструктивизмом известную роль играли элементы урбанизма (Вторая симфония Шостаковича, «Симфония гудков» Арс.Авраамова). Обнаженность звуковой конструкции, энергия ритма, привлечение урбанистических новшеств, эксперименты в сфере сонорных, звукоизобразительных, шумовых и кластерных эффектов должны были способствовать передаче современного мироощущения.

ⁱⁱⁱ В числе показательных явлений укажем для примера на рождение в 20-е годы таких концертов, как Второй и Третий Прокофьева, Второй Метнера, Четвертый Рахманинова, Первый Мосолова, Второй А.Черепнина, Первый Кабалевского. Значительным событием этого десятилетия стал дебют в жанре фортепианного концерта Стравинского.

30-е годы отмечены завершением концертного творчества Прокофьева (Четвертый и Пятый), Рахманинова («Рапсодия на тему Паганини»), дебютом в этом жанре Шостаковича и Хачатуряна. Были также созданы Третий концерт и «Грузинская сюита» для фортепиано с оркестром А.Черепнина, Второй Мосолова, первые концерты Хренникова, И. Дзержинского, Свиридова, Фейнберга.

^{iv} В «Автобиографии» Черепнина есть четкий комментарий к технологическим идеям. «Родись я в 1949 году — я, несомненно, обратился бы к электронной музыке в поисках точного воспроизведения моей “внутренней музыки”, но я родился в 1899-м, и потому для меня не было иного пути, как пытаться комбинировать интервалы таким образом, чтобы создавалось впечатление, будто это натуральные интервалы».

В связи с тем, что композитора «не устраивал равномерно-темперированный строй (с интервалами, отличающимися от интервалов натурального строя)», он приходит к идее совмещения мажора и минора. «Я всегда чувствовал, что мажоро-минорное трезвучие, состоящее, скажем, из звуков *до, ми-бемоль/ми-бекар, соль*, является “фундаментальным”, “конечным”, а следовательно, “консонирующим”, “устойчивым” аккордом, не нуждающимся в разрешении, то есть не вписывающимся в традиционные представления о диссонансе».

Как известно, коренной пересмотр принципов мажоро-минорного мышления привел в начале XX столетия к появлению целого ряда «систем», демонстрирующих характерный для этой эпохи повышенный интерес к «ху-

дожественному материалу», к техническим проблемам искусства. «Следует признать, что обновление музыки (становление новых методов звукообразования и организации звукового материала) никогда не бывает заслугой какой-то одной личности, а всякое “Что дальше?” непременно оказывается следствием того, что было раньше, — размышляет по этому поводу Черепнин. — “Новый климат” — будь то какое-то усугубление “старого климата” или результат противостояния ему — большей частью является логической реакцией нового поколения на создавшееся положение вещей. Не так важно, кто именно был первым, важнее, кто был лучшим. Тот, кто действует в духе своего времени, с особой силой выражает в искусстве это свое время, то есть “настоящее”, станет представителем этого настоящего в “грядущем”».

В.Беляев, один из первых исследователей творчества А.Черепнина, еще в 1923 году постулировал мысль, что сын и ученик Н.Н.Черепнина, для своего времени музыканта радикального, не стал в своих технических поисках на стезю отрицания старого. Именно через синтез мажоро-минорности с закономерностями симметричных ладов А.Черепнин приходит не к уничтожению мажоро-минорной системы, а к ее глубинному реформированию. «Накладывая одно мажоро-минорное трезвучие на другое, я обнаружил, что из них можно образовать такой гексахорд: *до – ми бемоль – ми бекар – соль – ля бемоль – фа – ми – ре бемоль* (– *до*). Если же совместить первый гексахорд со вторым, получится синтетический девятиступенный звукоряд (снизу вверх): *до – ре бемоль – ми бемоль – ми бекар – фа – соль – ля бемоль – ля бекар – си – до* (основополагающим аккордом этого звукоряда является мажоро-минорное трезвучие, структурная единица (ладовая ячейка) содержит три варианта: 1·2·1, 2·1·1, 1·1·2.

Поскольку полученный девятиступенный звукоряд в конечном счете составлен из сцепленных друг с другом однотипных тетрахордов, он может иметь лишь четыре различные (по реальному звучанию) высотные позиции и — в каждой из них — предстает в виде трех различных ладов; мы имеем, таким образом, двенадцать девятиступенных “тональностей” (девятиступенных ладов) <...> После того, как я все это осознал, передо мной открылся <...> системный, теоретически обоснованный путь продвижения в том же направлении.

Я с юных лет был склонен к размышлениям о прогрессе в музыке и всегда отвергал традиционализм, ибо для меня была очевидна его бесперспективность. Я чувствовал, что обновление достижимо на пути дальнейшей эволюции стройного контрапунктического письма, то есть в русле полифо-

нии <...> Стремление обобщить эту методологию навело меня на мысль о целесообразности понятия “интерпункт”. Термин (при всей его непривычности) говорит сам за себя: имеется в виду “punctus inter punctum” (в отличие от общеизвестного понятия «контрапункт», отталкивающегося от принципа “punctus contra punctum”). Интерпункт может быть вертикальным (это будет интерпункт в строгом смысле слова, либо горизонтальным, когда каждый голос ведет себя так, как если бы он имел собственную тактовую черту, свои собственные границы текста. Возможен, кроме того, полиритмический интерпункт, возникающий в тех случаях, когда каждый из голосов базируется на собственной метрической ячейке в виде индивидуализированной ритмической фигуры. Наконец, возможны сочетания каких-либо двух — или даже всех трех — типов интерпункта. В общем оказалось, что в ранних сочинениях я интуитивно пользовался как вышеописанным девятиступенным звукорядом, так и методом интерпункта» («Автобиография» цит. по: *Корабельникова Л. Александр Черепнин. Долгое странствие. Цит. изд. С. 241–243*). Как видим, ее тематизм весь соткан из игры мажорных и минорных терций с характерным ритмическим сдвигом относительно тактовой черты.

^v Показательно, что у Прокофьева чередуются «концертные» десятилетия с «симфоническими». Концерты рождаются в нечетные десятилетия: в 10-е (первые три фортепианных и Первый скрипичный), в 30-е (Четвертый и Пятый фортепианные, Второй скрипичный, Виолончельный), в 50-е (Симфония-концерт для виолончели, Концертино для виолончели, идея Шестого фортепианного). В 20-е годы созданы симфонии со Второй по Четвертую, в 40-е — с Пятой по Седьмую.

^{vi} В *Дневнике* находим и иные показательные записи.

В магазине «Плейель» застали Стравинского, который без пиджака и в расстегнутой рубашке репетировал с Вьенером свой концерт. Мы услышали только заключительные такты, которые выходят очень ловко и даже производят впечатление технических мест, когда Стравинский, напыжавшись, набрасывается на октавы. Стравинский хвастался своими бицепсами. Откуда бы они у него? (II, 254).

Стравинский говорил, что с детства любил играть на фортепиано и что намерен играть свой концерт как пианист, а не как композитор, которого бы снисходительно хлопали по плечу за пианистические попытки (II, 255).

Был на концерте Стравинского, который сегодня играл с оркестром в первый раз в жизни. Очень волновался, сбивался, забывал и рылся в партиту-

ре, которая стояла на юпитре. Сам концерт — скрещение двух влияний, Баха и американских регтаймов. Первое мне не нравится, второе — да! Музыка «под Баха» уже появилась у него год назад в финале «Октета», и мне сразу не понравилась как явная подделка (я ничего не имею против Баха, но против самого факта подделки). Сделан концерт бодро, сурово, и в этом, несомненно, залог его жизненности. Суровость его отчасти проистекает от оркестровки — без струнных. Такая оркестровка мне отчасти нравится — своею аскетичностью, отчасти нет — отсутствием полутонов и мягкости, которые исчезают вместе со струнными. Кое-что в меди сделано грубо: кричит и заглушает фортепиано (II, 258).

На концерте... несколько волновались за него: а вдруг запутается? Я говорил: «Стравинский сейчас себя чувствует как девушка перед потерей невинности». Он вышел, действительно, заметно взволнованный, но ободрился от овации. Рядом с ним на табурете положили партитуру на случай инцидента. Однако играл он хорошо, бойко и без видимых сходов с рельс. Успех огромный: еще бы композитор в сорок лет вдруг сделался пианистом, да еще таким бойким. Это все равно, как если бы я выступил соло на фаготе! Концерт совсем не такой легкий, хотя есть много мест неинтересных пианистически. Не нравится мне раздражительный стиль музыки и обилие мест откровенно скраденных, хотя бы у стариков (II, 258).

Так называемая ссора Прокофьева со Стравинским произошла именно из-за негативного, порой открыто издевательского, отношения Прокофьева к Стравинскому-пианисту: «У хозяйки интересный альбом, в котором собираются автографы еще со времен ее деда, Стравинский обвел карандашом свою руку. Гордый пианист, со вчерашнего дня ставший таковым. Когда хозяйка попросила мой автограф, я приписал внизу: “Когда я к сорока годам немного подучусь играть на фаготе, я вам нарисую мои легкие”» (II, 301). В письме Стравинского к Прокофьеву много неприкрытой обиды по этому поводу: «Вы были далеки от мысли поиздеваться надо мной — ведь, в конце концов, я играю исключительно собственные сочинения, даже если выступаю в качестве дирижера. Мои руки, изображенные в альбоме, и играют, и дирижируют — но неужели это так позорно?». На вопрос собеседника 5 мая 1929 года — Вы не в ладах со Стравинским? — ответил: «...наоборот, мы всегда при встречах целуемся, но как только у меня в чем-нибудь начинается развиваться успех, так какие-то невидимые силы, близкие кругам Стравинского, строят мне противодействие, поэтому всегда, когда он меня обнимает,

я гадаю, настоящий это поцелуй или поцелуй Иуды? Монте сказал: “Да, он должен Вас бояться”» (II, 697).

Пианизм Стравинского — это, пожалуй, единственное, в чем он был очень уязвим для Прокофьева. Правда, временами Прокофьев отдает дань фортепианным находкам Стравинского: «*Вечером концерт Боровского. Он с колоссальным блеском зажарил третий из трех отрывков из “Петрушки”. Феноменально “оркестровано” для фортепиано. Какой скачок от старика Листа! Слушаешь и кажется, больше ничего не изобретешь для фортепиано*» (II, 233).

Вернулся в Париж 20 декабря 1930 года и сразу пошел на фестиваль Стравинского: «*Сам Стравинский играет свой первый концерт, который окончательно мне не нравится. Но играет Стравинский бойко*» (II, 792).

vii Вот показательные фрагменты из переписки Метнера и Рахманинова (24 и 28 мая 1924 года) в связи с премьерой концерта Стравинского: «*Я проездом через Париж слышал там в Grand opera симфонический концерт, посвященный произведениям самого знаменитого теперь русского композитора, которого здешние соотечественники наши даже прозвали “нашим Баяном”... Но как художник он не “Баян”, а просто “Буян”, разбойник, клоун и “Петрушка”... Словом, если у него еще есть художественная совесть (что трудно предположить по его фортепианному концерту, исполнявшемуся им самим (!) впервые перед парижской публикой), то я не могу завидовать ему... а только жалеть и его самого, и наше бедное, падающее искусство, да и почтеннейшую публику, столь жестоко обманываемую <...> Попав на концерт Кусевицкого, посвященный произведениям Стравинского (сыгравшего, между прочим, свой фортепианный концерт), я получил такую здоровую ложку дегтя в бочку моих луврских впечатлений, что чуть не подавился. Сначала исполнялась сюита из “Жар-птицы”. Здесь есть, несомненно, талант. Я многое слушал если не с восторгом, то все же с удовольствием и, наострив свои уши, предался сентиментальным надеждам на дальнейшее, что меня ожидало. Но, увы, вслед за “Жар-птицей” появился “Петрушка”, который стал сначала подтрунивать над моими сентиментальными надеждами, а после него появился сам автор со своим новым фортепианным концертом и задал мне такую затрецину за мою глупую сентиментальность, что я уже не решился дослушать... Я ушел. А публика, переполнявшая зал Grand opera, публика, которая считает за оскорбление, если среди нее появится кто-нибудь не во фраке или смокинге (вследствие чего я в своем сером пиджачишке принужден был скрываться в верхних ложах), — эта публика стойко выдержала все*

пощечины и издевательства, да еще награждала автора оглушительными рукоплесканиями... Что же это такое?! Ведь концерт этот являет собою не только безобразную музыку или даже не музыку, а голый ритм, наполненный случайными звуками, но и не менее безобразную звучность! Ведь даже неприлично сказать, на что это похоже! А Вы знаете, говорят его, Стравинского, за огромные гонорары зовут на будущий сезон в Америку, так что мне уже не миновать на первых порах состязаться с этим аховым боксером. Прямо душа в пятки уходит. Главное, не знаешь, что для таких состязаний потребно. Думается, только, что уж во всяком случае не фортепианные и никакие другие музыкальные упражнения». Н.К.Метнер. Письма. Цит. изд. С. 273, 274.

Прокофьев Мясковскому 1 июня 1925 года: «Фортепианный концерт Стравинского сделан под Баха и Генделя, и это мне не слишком нравится. Однако шит он крепко, сделан бодро и звучит сурово, главным образом из-за медного аккомпанемента, — струнных нет, кроме контрабасов, деревянные играют меньшую роль, чем медные. Кое-где появляются современные танцевально-синкопированные ритмы, что очень освежает обуцарапанного Баха. Оговарюсь: я люблю старика Баха, но не люблю подделки под него». Прокофьев — Мясковский. Переписка. — М., 1977. С. 195. Предварительно Прокофьев написал Асафьеву (8 апреля 1925 года): «Концерт Стравинского для фортепиано и духовых является продолжением курса, взятого в финале Окте-та, то есть стилизацией под Баха, и думаю, что сочинять по его принципам неплохо, но стилизоваться под него не следует. Поэтому концерт для меня менее ценен, чем, например, “Свадебка” или “Весна священная”, как вообще мне не ценны все вещи, написанные подо что-нибудь вроде «Гульчинел-ль» или даже моей собственной Классической симфонии... К сожалению, Стравинский думает иначе, не чувствует, что это обезьянство, и теперь фортепианную сонату написал в том же стиле. Он даже считает, что это создает новую эпоху». Письма С.Прокофьева Б.Асафьеву // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 2. С. 8–9.

^{viii} В цитированной книге Стравинский делится интересными размышлениями об оркестровке, которая никогда не должна иметь «только внешнее обличье, как раскраска, как своего рода приправа». Звучность может быть только единым целым с музыкой, рассуждает композитор, анализируя оркестровый стиль Бетховена: «Инструментовка никогда не является у него чем-то внешним, вот почему она не бросается в глаза. Глубокая мудрость, с которой он распределяет роли отдельных инструментов, равно как и целых групп,

тщательность, которую он вносит в свое инструментальное письмо, и точность, какой он выражает свою волю, — всё это свидетельствует о том, что мы имеем дело с силой прежде всего созидательного порядка... Конечно, рядом с изобилующей красками пышной оркестровкой Вагнера, инструментовка Бетховена покажется тусклой. Подобное же впечатление она, пожалуй, может произвести и в сравнении с лучезарным, искрящимся Моцартом. Дело в том, что музыка Бетховена тесно связана с его инструментальным языком и что именно в сдержанности этого языка она нашла свое наиболее верное и наиболее совершенное выражение. Те, кто упрекает его в бедности, лишены всякого чутья». Резюме Стравинского в период работы над Концертом следующее: «Оркестровка сделалась источником восхищения, независимо от того, какова сама музыка. Давно пора поставить вещи на свои места. Довольно с нас оркестровой пестроты и жирной звучности, мы пресытились бесчисленными тембрами, нам больше не нужно этой избыточности, которая искажает сущность инструментального элемента, безмерно раздувает его, превращая его в некую самоцель! Тут предстоит еще большая работа по перевоспитанию». Стравинский И. Хроника моей жизни. Цит. изд. С. 177, 178, 179.

^{ix} «Мысль исполнить самому свой Концерт подал мне Кусевицкий, Вначале я колебался и боялся, что у меня не хватит времени, чтобы довести до надлежащего уровня мою пианистическую технику, чтобы достаточно натренироваться и приобрести выносливость, которая позволила бы выдержать нужное для этого длительное напряжение. Но таково свойство моей природы: соблазняться именно тем, что требует непрестанных усилий, и упорствовать в преодолении трудностей, и так как, наряду с этим, меня прельщала возможность самому раскрывать мое произведение и тем самым утверждать его трактовку, я решил, несмотря ни на что, взяться за эту работу. Прежде всего я принялся развивать пальцы, играя множество упражнений Черни, что было мне не только полезно, но и доставляло истинное наслаждение. Я всегда ценил в Черни не только замечательного педагога, но и подлинного музыканта. Разучивая наизусть партию рояля Концерта, я старался держать одновременно в памяти различные партии оркестра, чтобы во время исполнения внимание не могло быть ни нарушено, ни отвлечено. Для такого новичка, как я, это было тяжелым трудом, и я вынужден был посвящать ему ежедневно по многу часов». Стравинский И. Хроника моей жизни. Цит. изд. С. 168.

^x Стравинский свидетельствует, что его исполнительская работа над партиями рояля в концерте и в «Свадебке» возбудила в нем большой интерес к этому инструменту — вслед за концертом последовала фортепианная соната. По воспоминаниям племянницы Стравинского: «Дядя чудно играет (проиграл нам “Мавру” и новую сонату)... Недаром как-то в газетах писали рецензию о его концерте, где было сказано: “Сперва Стравинский поразил композиторов, затем дирижеров, а теперь пианистов”». Тот же источник сообщает о поистине пианистическом подвиге Стравинского, который не отменил концерт, несмотря на фурункул на пальце: «Накануне концерта, вечером, палец начинает бешено болеть, и буквально невозможно до него дотронуться. На другой день дядя идет в зал, наполненный народом, который встает при его появлении и встречает бурными аплодисментами. Дядя в полном отчаянии выходит к публике, показывает свой забинтованный палец, предупреждает, что будет играть девятью, и просит снисхождения. Конечно, аплодисменты. Дядя садится за рояль, срывает забинтовку и играет всю сонату десятью пальцами. Большой палец выздоровел, ничуть не болен, играл, как все остальные. После концерта палец совсем прошел. Публика была в восторге и вызывала дядю семь раз». Стравинская К.Ю. о И. Ф. Стравинском и его близких. — Л., 1978. С. 67, 71.

^{xi} С юношеских лет Стравинскому было крайне интересно изучать контрапункт (в отличие от Скрябина, Рахманинова, Метнера, покинувших уроки С.И.Танеева): *«Первое соприкосновение с наукой контрапункта открыло мне сразу гораздо более широкие горизонты и оказалось более плодотворным для музыкального творчества по сравнению с тем, что давало мне изучение гармонии... Эти занятия стимулировали мое воображение и мою тягу к творчеству, заложили основание всей моей будущей технике и хорошо подготовили меня к изучению формы, оркестровки и инструментовки, которыми я впоследствии начал заниматься с Римским-Корсаковым».* Стравинский И. Хроника моей жизни. Цит. изд. С. 52.

^{xii} В «Хронике» Стравинский пропел дифирамб смычковым и культу мелодии: *«Оркестровое употребление этих инструментов довольно давно сбилось с верного пути, и об этом приходится пожалеть. Либо инструментам этим приходится поддерживать динамические эффекты, либо их низводят до роли чисто красочного элемента. Должен сознаться, что и сам я грешил тем же. Первоначальное назначение смычковых инструментов, определившееся у них на родине, в Италии, — а состояло оно прежде всего в культуре пения,*

мелодии — забылось, и на все это были свои причины. Дело в том, что во второй половине XIX века наступила, по-видимому, вполне закономерная реакция против пришедшего в упадок мелодического искусства, которое застыло в готовых формах, чем только опошлilo их музыкальный язык, и вместе с тем пренебрегало многими другими элементами музыки. Но, как это часто бывает, из одной крайности ударились в другую. Потеряв вкус к мелодии как к самодовлеющей ценности, ею как таковой перестали пользоваться и таким образом утратили всякий критерий оценки ее красоты... Ведь какая это радость — окунуться в многотембровое благозвучие струн и насытить им мельчайшие частицы полифонической ткани». Там же. С. 198, 199.

^{xiii} Концерт многократно исполнялся в Европе, Америке, выступления предварялись 15-минутной лекцией Стравинского. История создания этой пьесы запечатлена композитором в «Хронике»: концерт (и Соната) «написаны из любви к “чистому искусству”» (это означает не только то, что они писались без заказа), и происхождение их весьма различно. Соната была начата как пьеса для одного исполнителя, но потом перепланирована для двух роялей: я увидел, что для ясного выделения четырех линий необходимы четыре руки... Концерт симфоничен и по объему звучания, и по пропорциям, и я думаю, что мог бы написать его — особенно часть с вариациями — как оркестровое произведение. Но у меня была другая цель. Мне нужно было сольное произведение для меня и моего сына, которое включало бы и функции оркестра и таким образом позволило бы обойтись без него. Концерт предназначался для турне по городам, не имевшим своих оркестров.

Я начал сочинять его в Ворё и там же, непосредственно по окончании Скрипичного концерта, закончил первую часть. Однако сочинение пришлось прервать, так как я не мог услышать партию второго рояля. В течение всей жизни я старался проверять свою музыку — оркестровую или любую другую, сразу после сочинения, — в четыре руки на одной клавиатуре. Только так я могу подвергнуть ее испытанию, что я не в состоянии сделать, если исполнитель сидит за другим роялем. Когда по окончании Концертного дуэта и “Персефоны” я снова принялся за концерт, попросил фирму Плейель соорудить мне двойной рояль в форме небольшого ящичка из двух плотно закрепленных клинообразных треугольников. Затем я закончил концерт в Плейелевской студии, проверяя его на слух, такт за тактом, с моим сыном Сулимой, за второй клавиатурой.

Вариации — первоначально вторая часть — отделены от *Con moto* тремя годами и отразили большие изменения в моих музыкальных позициях. Я при-

нялся сочинять их сразу по окончании “Персефоны”, но меня снова прервали... При сочинении концерта я пошел по стопам вариаций Бетховена и Брамса и фуг Бетховена. Я очень люблю мою фугу и особенно кусок после нее, и вообще Концерт, пожалуй, является моим любимцем среди прочих чисто инструментальных сочинений. Вторая часть, *Notturmo*, фактически не столько ночная, сколько послеобеденная музыка — средство, помогающее перевариванию больших частей». Стравинский И. Диалоги. Цит. изд. С. 155–156.

^{xiv} Уже во времена Баха группа *concertino* могла состоять из двух (реже трех, четырех) клавесинов. Начиная с XIX века два фортепиано закрепились как солирующая группа. Два двухфортепианных концерта сочинил Мендельсон в 14–15 лет. Ему оказался близким барочный принцип концертирования — Мендельсон реанимировал двухфортепианный концерт и как исполнитель: выступал в ансамбле с Листом, Кларой Вик, Мошелесом, Тальбергом. Мендельсон играл Тройной концерт Баха *d-moll* и Двойной Моцарта.

Во второй половине XIX века идея раздвоенной фортепианной партии оказалась забытой: во времена расцвета блестящего романтического концерта второй солист-виртуоз воспринимался как лишний. Вместе с тем, XIX век создал и образец концерта для двух фортепиано без оркестра. Так, например, «Патетический концерт» Листа.

В XX столетии двухрояльные концерты единичны, хотя сама идея барокко о коллективном соревновании оказалась в струе неоклассицизма завершившегося века. Об этом свидетельствуют, в частности, эскизы, сделанные Прокофьевым к Шестому концерту ор. 133. По модели романтического концерта В.Успенский создает в 1963 году Концерт для двух фортепиано с оркестром и, напротив, аромантический по складу двухрояльный концерт с оркестром пишет в 2004 году А.Чайковский.

^{xv} В *Дневниках* М.О.Штейнберга, относящихся к 1933 году, есть несколько показательных записей, фиксирующих как преклонение перед гениальностью, так и раздражение учителя по поводу «какофонии и пошлости» в сочинениях бывшего ученика.

15/X. *Открытие филармонии. Новый концерт Шостаковича — удачная пьеса, особенно приятна 2-я часть, мягко-лиричная, что до того очень мало свойственно было Мите. Битком набитый зал, правда, много приглашенных.*

10/XI. *Концерт Шостаковича понравился меньше, чем в первый раз, больше других частей — финал.*

17/1 Концерт филармонии из сочинений Шостаковича: 1-я симфония, сюита из «Болта», 4 отрывка из «Леди Макбет». Много пошлости и какофонии, но все-таки какой яркий талант! Очень много публики (почти полно) и огромный успех, впрочем, наибольший пропорционально пошлости, например, вальс для фортепиано из «Златых гор» или соответствующие номера из «Болта». Шостакович в дневниках М.О.Штейнберга // Шостакович между мгновением и вечностью. — СПб, 2000. С. 111.

Закончив в 1932 году работу над «Леди Макбет», Шостакович интенсивно занялся фортепианным творчеством и исполнительством. В течение семи месяцев 1933 года создаются Двадцать четыре прелюдии для фортепиано и Первый концерт, которые композитор сам представляет публике. Именно концерт становится неотъемлемой частью большинства исполнительских программ Шостаковича. Композитор играет сочинение по несколько раз в год в авторских концертах в Москве, Ленинграде, Харькове, Воронеже, Тбилиси с такими дирижерами, как А.Гаук, В.Дранишников, Н.Рабинович, К.Элиасберг, М.Паверман и другими.

В марте-апреле 1935 года Шостакович принимает участие в гастрольной поездке советских артистов в Турцию. В Анкаре, Измире, Стамбуле наряду с другими сочинениями звучит и Первый концерт (партию второго фортепиано исполнял Л.Оборин). Во многих рецензиях отмечается большой успех Шостаковича, композитора и пианиста: «Горячие симпатии вызвали выступления талантливого композитора Шостаковича, игравшего свои прелюдии, отрывки из балета “Болт” и совместно с Обориным исполнившего свой фортепианный концерт» («Правда». 1935. 7 мая).

Умение создавать образы предельной четкости, наглядности, театральной конкретности наблюдалось не только в творчестве, но и в исполнительской манере композитора. Константин Федин вспоминает один из ранних пианистических дебютов, тогда совсем юного музыканта, в доме известного хирурга Грекова. Шостакович играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки «неожиданные и заставлявшие переживать звук так, как будто это был театр, где все очевидно до смеха или до слез (курс мой. — Е.Д.). Его музыка разговаривала, болтала, иногда очень озорно. И те, кто обладал способностью предчувствовать, уже могли в сплетении его причудливых поисков увидеть будущего Дмитрия Шостаковича». Федин К. Горький среди нас. Картины литературной жизни. — М., 1968. С. 74.

^{xvi} Первый концерт Шостаковича широко вошел в репертуар концертирующих пианистов XX века. Одним из первых (через несколько месяцев после авторского исполнения) его сыграл Л.Оборин, входивший, наряду с Софроницким, Шостаковичем, Шебалиным, в круг дружеского общения Мейерхольтца. Пожалуй, уже с начальных интерпретаций концерта обнаружилось различия, а порой и полярность трактовок этого необычного сочинения. Убедительные тому доказательства — сравнение исполнительских решений Оборина и М.Гринберг с интерпретацией Шостаковича. Первый прежде всего стремился сгладить «острые углы» в образных антитезах сочинения, выдвинуть на первый план лирическое начало, в значительной степени затушевывая пародийную, буффонно-эксцентрическую сторону. «Центральной частью концерта в трактовке Оборина, несомненно, являлось *Lepto*, которому он придал мягкую напевную, поэтическую окраску. Заметно смягчились контуры первой части и финала. Не эксцентриаду подчеркивал в них пианист, а энергию и бодрость. Светло, солнечно звучал концерт в исполнении Оборина, динамично и цельно, пианистически ярко выявлялась тонкость письма, богатство красок, свежесть интонационного материала», — пишет С.Хентова в работе «Шостакович-пианист» (Л., 1964. С. 68–69).

С иных позиций подходит к концерту Шостакович, в игре которого преобладали выпуклость ярко театральных образов-масок, обнажение контрастов, веселое озорство, нарочитость моторного начала. Композитор-пианист словно стремился свести в едином «действе» шаржированные типы героев цирковой арены и представителей мещанского мира 20-х годов, традиционных «серьезных» персонажей классического искусства и беспечных премьер опереточных подмостков. В своеобразной карнавальности, масочности замысла главными «пружинами действия» становились острая пародийность, гротеск, буффонада.

В этой связи трудно не согласиться с комментарием С.Хентовой по поводу трактовки концерта и прелюдий, данным в ее работе «Шостакович-пианист»: «Всегда отличавшийся повышенной нервозностью, Шостакович с трудом преодолевал эмоциональную скованность. Игра казалась суховатой. Автор явно не раскрывал всех эмоциональных возможностей, заложенных в самой музыке, не раскрывал с достаточной полнотой и свободой ее лирические стороны, ее красоту и непосредственное чувство. Его манера скорее подчеркивала элементы гротеска, буффонады, моторное начало некоторых прелюдий, эпизодов концерта. Авторское исполнение, следова-

тельно, не могло быть исчерпывающим ориентиром для других пианистов». Там же. С. 68.

Думается, исследователь находит ряд недостатков исполнения, излишне канонизируя чисто академический подход к прочтению столь необычного сочинения. Подчеркнутый аромантизм, привнесение ярко театральных эффектов, берущих свой исток от театра представления, возрожденного Мейерхольдом, элементы гротеска, буффонады, эксцентрики становятся для Шостаковича-пианиста важнейшими образными ключами воплощения оригинального замысла концерта-пародии.

Именно авторское исполнение стало в значительной степени ориентиром для ряда пианистов — М.Гринберг, М.Воскресенского. Прочтение концерта П.Серебряковым стоит ближе к трактовке Л.Оборина. Блестяще одаренный пианистически, ученик знаменитого Л.Николаева, Шостакович обучался в его классе одновременно с В.Софроницким и М.Юдиной, В.Каменским. Закончив Петроградскую консерваторию в семнадцать лет, на два года раньше, чем по классу композиции, в 1925 году, Шостакович активно выступает, демонстрируя свой оригинальный исполнительский стиль. Ему, как отмечали рецензенты концертов, свойственны лаконичность в звукоизвлечении, отказ от pedalных эффектов романтического пианизма, избегание полутонов или, напротив, пышных рояльно-оркестровых фактур. В исполнении Шостаковича, как и в его фортепианном творчестве, господствовали графика, линейность. Техника не монументальная, а преимущественно пальцевая, использование ударных свойств фортепиано, токкатно-мартеллятных звучностей.

Такова же и трактовка фортепиано как неизменного участника оркестра Шостаковича. Обратим внимание на такой примечательный факт: еще создавая звуковой образ скерцо Первой симфонии, 19-летний композитор сближает там функцию солирующего фортепиано с ролью примариуса в Фортепианном концерте (на сходство фактур Концерта и Симфонии указывают: гаммообразные движения, дублировки, линейность фактуры, мартеллятно-ударное звукоизвлечение).

Автор «Леди Макбет» сравнительно недолго выступал на концертной эстраде, с исполнением сочинений в основном своих, хотя всегда мечтал включить в репертуар и произведения коллег-современников (публично играл, в частности, Виолончельную сонату Рахманинова).

Как солист он интерпретировал свои Первый и Второй фортепианные концерты (последний записан), Прелюдии ор. 34, созданные непосредственно за Первым концертом, полифонический цикл «24 прелюдии и фуги». Шостаковича, как известно, привлекла идея расширить свое фортепианное участие в ансамблевой игре, что его и сподвигло на написание фортепианных Квинтета и Трио. В их интерпретации сам принимал участие с горячо почитаемым ансамблем, которым являлся Квартет им. Бетховена, первый исполнитель всех пятнадцати квартетов.

Концертное исполнительство Шостаковича не было, как, например, у А. Рубинштейна, Рахманинова или Прокофьева, неизменным спутником всего его творческого пути. Вместе с тем, множественные выступления Шостаковича-пианиста совпали с важнейшими, наиболее поисковыми годами его композиторской деятельности — 20-ми и началом 30-х годов.

^{xvii} Каденциям Шостакович придавал в инструментальных концертах значительную роль: в Первом виолончельном каденцией названа самостоятельная часть. В фортепианных имеет место нестандартное расположение каденций: в Первом каденция компенсирует побочную партию в репризе, во Втором предшествует репризе финала. Устремленность к каденциям имеет место и в симфониях, обычно в разделах соло духовых.

^{xviii} В тематизме концерта широкий круг мелодий-характеристик, опирающихся на интонации мажорного и минорного трезвучий. Впервые появившись в главной партии I части в виде характерной ритмоинтонационной реминисценции знаменитой бетховенской темы, эти попевки становятся сквозными и многократно варьируются композитором во всех частях сочинения. Шостакович использует их восходящие и нисходящие варианты, а также обращения и различные ритмические преобразования.

Соотношение главной и побочной партий, например, основано на выявлении полярных возможностей лейтинтонации: минорный лад, нисходящее движение, ямбическая структура в первой теме противопоставлены мажорной окраске, восходящему движению, хореической стопе и ритмическому увеличению в побочной.

Трезвучная интонация используется в начале многих тем (ц. 2, 6, 10, 11, 60, 63, 71), вторгается в развитие мелодических линий (ц. 30 и 41), завершает собой отдельные построения (ц. 53).

Наиболее интенсивно лейтинтонация претворена в первой части и в финале, где основной тематический материал вырастает из единого ядра.

Именно в обрамляющих частях цикла большинство тем сохраняет и общую ямбическую структуру (ц. 2, 11, 45, 53, 60, 63, 71).

В средних частях лейтинтонация используется лишь в кульминационных зонах (ц. 30 во второй части, ц. 41 — в третьей), уступая место развитию другого тематического комплекса.

В концерте не одна, а три ведущие интонационные сферы, кроме названных трезвучных интонаций сквозными оказываются интономы, связанные с заполнением малосекундовых и малотерцовых ходов, а также гаммообразные, нарочито экзерсисные построения, близкие к общим формам движения.

Тематические комплексы, предопределяющие типы фактур, выполняют в драматургии концерта различную роль. Первые два занимают центральное положение, с их помощью как бы создаются портретные характеристики основных «действующих лиц». Третий тип выполняет роль интермедийного фона, который чаще всего призван оттенить, подчеркнуть, а иногда и неожиданно выявить истинное значение того или иного эпизода. Примечательно, например, появление экзерсисных интонаций в зоне кульминации II части (ц. 30). Quasi-драматический накал, оркестровое tutti и плотное аккордовое полнозвучие фортепианной партии мгновенно снимается появлением светлых подвижных фигураций (*più mosso*), вовремя напоминающих, что «действие» здесь разыгрывается не всерьез. Построенное на длительном мелодико-ритмическом *ostinato* общих форм движения завершение финала ассоциируется с непосредственной реакцией зрителей на комедийную развязку спектакля.

^{xix} Асафьев, мнением которого весьма дорожил Мосолов, был знаком с партитурой еще до ее окончательной отделки и прилагал известные усилия для исполнения концерта в Петербурге. 27 августа 1927 года композитор писал Асафьеву: «Я хотел бы просить Вас выслать мне обратно партитуру первой части концерта, т.к. необходимо уже расписывать партии, также переписать ее чернилами». В предшествующем письме (от 14 июня) сообщалось, что в партитуре нет двух пассажей сольной партии во второй части, не успел записать облегченное «*ossia*».

Сентябрьских сообщений несколько. «До сих пор не знаю, будет ли играть концерт в Питере или нет. В Москве, кажется, что будет, так что, очевидно, расписывать партии все равно необходимо. Очень, очень досадно и жалко будет, если не придется его играть у Вас в Петербурге». Далее сложилась ситуация, традиционная для музыкальной истории: временно исчезла

из поля зрения партитура, когда ходила по рукам. В Петербург идет тревожное сообщение Мосолова, что поиск партитуры, в свое время переданной Н. Малько Асафьевым, все еще не увенчан успехом: «Ни у Н.Я. Мясковского, ни у В.В. Держановского ее нет. Я опять в панике — уже конец сентября» (21 сентября).

22 сентября тональность сообщения резко меняется: «Спешу сообщить Вам, что только что получил партитуру от Малько. Очень доволен, т.к. там есть, что исправить, главным образом, в инструментовке. Теперь буду спешно переписывать чернилами и вышлю». Ответ Асафьева, датированный 3 ноября, лаконичен и эмоционален: «Я рад, что история с партитурой кончилась благополучно. Впредь я не буду отдавать рукописей без расписки, чтобы избежать лишних волнений».

Исправленная партитура прибыла в Петербург менее, чем за месяц до премьеры, о чем Малько сообщает автору концерта 15 ноября 1927 года: «Только сегодня, 15-го, прибыла Ваша партитура, и экстренно направлена для расписывания партий. Концерт 11 декабря. Сообщите, можете ли корректировать голоса без партитуры (мы будем Вам постепенно посылать). Прошу Вас прибыть в Ленинград ранее (дня за 2-3) для совместной работы».

Дата премьеры была сдвинута, и навстречу этому событию Мосолов опять пишет Асафьеву: «С большим волнением ожидаю окончательного решения участи моего концерта. Если Вам кажется, что будет лучше (интереснее для публики), чтобы играл не автор, то концерт играет также Е.Ф. (Елена Федоровна Колобова, супруга Мосолова. — Е.Д.) <...> Очень-очень хотел бы, чтобы Вы были на концерте 12 февраля в Филармонии. Это очень важно и интересно для меня. Очень Вам благодарен за все хлопоты о концерте. Пожалуйста, приходите на концерт (концерт дневной)».

И вот Первый концерт впервые прозвучал 12 февраля 1928 году в Ленинграде, в зале Филармонии, дирижер Н. Малько, солист — автор. Премьера повторялась в Москве: Большой зал консерватории, 14 октября 1928 года, то же исполнение. Второй фортепианный концерт Мосолова впервые исполнялся 21 апреля 1932 года в Большом зале консерватории, солировал автор, оркестр МГФ, дирижер Л. Половинкин.

^{xx} Два из трех фортепианных концертов создавались в наиболее продуктивный ранний период (Первый, ор. 14, 1926–1927 гг.; Второй, ор. 34, 1932 г.). Поздний, Третий, сочинялся в 1971 году, не завершен, сохранился автограф клавира с оркестровыми ремарками.

Первый концерт для виолончели датирован 1935 годом, Второй концерт для виолончели создавался между 1937 и 1945 годом. Концерт для виолончели с оркестром на кабардино-балкарские темы создавался в 1956 году. Наибольшую популярность среди концертного наследия Мосолова выпала Арфовому концерту, сочиненному в 1939 году и напечатанному в России в 1972. Издание его в нашей стране стало возможным вследствие того, что эта партитура обладает совершенно новым стилем по сравнению с двумя фортепианными концертами. О Втором концерте рецензент писал в газете «Искусство», что «одна тема стала основой для всех трех частей, а потому это повторение материала становится просто назойливым». Партия солиста не интересна, «использование фортепиано сводится к унисонному дублированию инструментальных партий и “подыгрыванию” украшающих пассажей... часто использование его как ударного инструмента. Вся изобретательность и владение инструментальной фактурой идут у Мосолова по линии изыскания всевозможных трюков (как, например, бесконечные глиссандо тромбона в первой части)». Все это трактовалось в те годы как «некритичное перенесение приемов буржуазного творчества на нашу почву». Заметим, что в 20-е годы широко в ходу у авторов новой музыки была фоново-фигуративная гетерофонная техника.

А стиль Арфового концерта вызывал единодушное одобрение, ибо его автор с начала «шагнул от модернизма в озорство (в вокальных циклах «Газетные объявления» и «Детские сценки»), а затем сделал резкий поворот к социалистическому реализму». В Арфовом концерте много лирики и повествовательности, больших человеческих чувств, согретых теплом. Удовлетворяло рецензентов и то, что финальная Токката восходила к типологии пьес старых мастеров. В политизированности оценок двух концертов (буржуазное влияние — социалистический реализм) одна, к сожалению, из многих мет трагедии художника Мосолова, вынужденного наступить на «горло» собственного стиля и пойти на поводу у приказов времени.

На творческом пути композитора-пианиста Мосолова созданию Первого фортепианного концерта предшествовало написание серии из пяти сонат. Их достаточно пестрый звуковой мир указывает на разные стилевые воздействия — элементы образности и фактур Листа, Скрябина, Рахманинова сочетались с модусами новой музыки Прокофьева и Стравинского. Вместе с тем, в самом огромном количестве новой музыки, которая рождалась в первые десятилетия XX века, сочинения Мосолова, и в том числе фортепианные

(сонаты, концерты), не остались незамеченными и не растворились. Н. Рославец, один из ведущих деятелей первой волны русского авангарда, определил место Мосолова как представителя «крайне левого модернизма. Его Первая соната — настоящая библия модернизма, в которой сконцентрированы все гармонические трюки в духе предрезостных нахмурений Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов». *Рославец Н.* Нотная полка // Рабис. 1927. № 4/46. С. 15.

Поддерживал Мосолова в его исканиях и А. Черепнин, находящийся с композитором в переписке. Он интересовался новыми сочинениями Мосолова, предполагал исполнять их в своих концертах и способствовать тому, чтобы они прозвучали по радио.

^{xxi} Как известно, поиск путей обновления искусства через дискретность целого, опора на весьма контрастные и непротяженные кадры-эпизоды становится для культуры 10–20-х годов знаковым явлением. Причем монтажная техника применялась не только в кино и театре, но и в изобразительном искусстве и поэзии. В монтажной музыкальной драматургии образно целое возникает путем объединения самостоятельных элементов, логико-синтаксическое сцепление которых происходит не за счет сквозного симфонического тока (интонационного или ритмического связывания), а в опоре на логику самого авторского замысла (как, например, во Второй и Третьей симфониях Шостаковича).

К итогам 2

ⁱ Имеем в виду, например, «Железный поток» Серафимовича, «Как закалялась сталь» Островского, «Стальной скок» Прокофьева, оперу «Лед и сталь» Дешеева, Фортепианный концерт Мосолова. Последний, как и другие симфонические работы этого композитора, вливается в этот «железный поток» своей сложнейшей фактурой, напряженными созвучиями, острыми ритмами. Современный исследователь об этом говорит так: «Практически каждое произведение Мосолова 20-х годов выглядело “микрореволюцией” по своей смелости и новизне». *Ахматова О.* Наравне с веком // Музыкальная жизнь. 2000. № 8. С. 3.

К части второй

К очерку 5

¹ Обратим внимание на общие и различительные моменты в жанровых руслах симфонии и концерта. По известной классификации Соллертинского, отечественная симфония тяготеет к трем основополагающим руслам: конфликтно-драматическому, лирико-монологическому и эпическому. В силу своей жанровой специфики к последнему инструментальный концерт не проявлял внимания (эпический темпоритм, в частности, противоречил динамике игры, фактору действенности). Однако как образное звено эпическое заметно оплодотворяло лирические и драматические модусы концерта.

² Отечественная симфоническая практика, и в том числе творчество Шостаковича, богата примерами воздействия концертных принципов на оркестровые сочинения. Такова, в частности, Девятая симфония созданная за два года до Первого скрипичного концерта — своеобразная внутренняя психологическая разрядка после гигантских концепций Седьмой и Восьмой симфоний. Девятая построена по принципу образных сопоставлений в системе дополняющего контраста и в ее полицентрической форме автор рассчитывает на синтезирующее сознание слушателей.

И еще к одной слушательской активности словно взывает Шостакович — к нашей музыкально-исторической памяти. Девятая симфония (как и финалы Первого фортепианного концерта, Шестой симфонии и Виолончельной сонаты ор. 40) имеет в своем стиле элементы неоклассицизма. В качестве известной «модели» композитор избирает тип венского классицизма (Гайдн и Моцарт, в первую очередь), а также во многом идет по пути «Классической симфонии» Прокофьева). Одной из граней соотнесенности с классицистской моделью встает характер партитуры. В связи с общим камерным колоритом пьесы оркестр здесь экономен, звучность облегчена, не встречаются массивные tutti или инструментальная полифония пластов. Композитор избирает совершенно иной принцип, где ведущая роль отводится струнным, а духовые нередко берут на себя функцию солистов, и тем по своему усиливают театральность-концертный склад музыки симфонии. Так, в первой части возникает комедийный дуэт флейты-пикколо и тромбона, во второй — романсовую тему поет кларнет, в трио третьей части возникает горделивое соло трубы, чуть приближенное к патетике «испанских» образов русской музыки. Но особенно ответственную роль играет в симфонии фа-

гот. В очень краткой четвертой части он произносит трагический монолог, который возникает как реакция на императивно-повелительные возгласы тромбонистов. Но этим его роль тенора-персонажа отнюдь не исчерпывается. Напротив, он, как двуликий Янус, постепенно оборачивается совсем иной стороной, и слова проповедника (через прием *accelegerando*) сменяются озорной пляской комического героя.

iii Участие этого выдающегося музыканта в рождении и пропаганде сочинения трудно переоценить. Композитор советовался со скрипачем в выборе фактуры, обсуждал с ним структуру и местоположение каденции. Ойстрах оказался в числе первых рецензентов, проявляя по тем временам известную смелость суждений. Музыкант говорил об уникальности и грандиозности симфонической концепции концерта, о взаимосвязанности его тематизма с Десятой симфонией, об огромной роли каденции как самостоятельного звена драматургии, оспаривал название «Бурлеска» в связи с национально-русским складом музыки финала. Словом, эссе Ойстраха на фоне осторожных музыковедческих замечаний заметно выделилось и не утратило своей актуальности в наши дни, — случай по-своему весьма поучительный.

Первый скрипичный концерт Шостаковича и ряд остро трагедийных концертных фресок, рождающихся на рубеже 40–50-х годов, но не сразу исполненных, свидетельствовали о расширении концепции за счет обострения звеньев оппозиции: *человеческое — античеловеческое, нравственное — безнравственное, позитивное — негативное*. В последнем наблюдается постоянное разрастание сферы зла.

Объективизация зла в качестве вневеличной силы и как свойства человеческой природы — вот два подхода к его воплощению, которые будут играть ведущую роль в самом «механизме» образной драматургии многих симфонических сочинений второй половины нашего столетия. Зло снова признано и оценено как фактор небывало жестоких противоречий самой жизни, и образы ужаса и катастрофы, сам прессинг агрессивности нередко получают вселенскую и космическую окраску. Эта тенденция, в частности, разовьется в наиболее значительных симфониях о войне и мире, которые появляются в разные десятилетия (Шостакович, Вайнберг, Тищенко, Эшпай, Щедрин и другие). С другой стороны, с годами все острее станет ощущаться поиск гармонии бытия. Найти в современном мире прекрасное, воплотить его в звукообразах и заставить поверить в его реальность — одна из самых трудных

задач музыки XX века, в том числе и симфонической. Инструментальные концерты и в этой сфере сказали свое весомое слово.

^{iv} Форма первой части рондообразна с элементами сонатности. Причем вторая тема, воспринимаемая как пляс отчаяния, своеобразный танец на краю пропасти, генетически восходит к «открытой» Шостаковичем в 40-е годы сфере еврейского фольклора (вспомним в этой связи о финалах фортепианного, Второго Трио или Четвертого струнного квартета, но в особенности об образно-интонационном строе цикла «Из еврейской народной поэзии»). Конфронтация двух ведущих тем приводит к их действенной разработке, энергия которой словно выплескивается в динамическую репризу, где тема-рефрен звучит в каноническом изложении и органично подводит к центральной кульминации Скерцо — патетико-трагическому провозглашению пляса отчаяния. Утверждению сквозной экспрессивно-динамической линии в развитии Скерцо способствует еще один мотив, который будет четко персонифицирован как тема-монограмма лишь в партитуре Десятой симфонии. Речь идет о четырехзвучной формуле, впервые заявившей о себе в виде среднего звена темы-рефрена, а затем стимулировавшей центральную кульминацию части.

^v Стихия праздника Бурлески гасит трагический накал предыдущих частей — как действенных, так и медитативных. Предвосхищая образный замысел финала Десятой симфонии, Шостакович вводит в Бурлеску череду тем в виде устойчивых носителей позитивного начала: стихия русского народного празднества угадывается в главной теме финала, черты скоморошины или колядки во второй. В последней заметна даже попытка имитировать звучание фольклорных инструментов, в частности балалаек. Однако, как и в Десятой симфонии, праздник неожиданно прерывается наплывом-вторжением тем иного содержания: возникают ведущие мотивы Скерцо и Пассакалии. В последующем восстановлении праздничной атмосферы в музыке финала ощущается следование традициям отечественного драматического симфонизма, прежде всего Чайковского.

^{vi} В этой связи, думается, возможна параллель общей направленности Симфонии-концерта и создававшегося в те же годы эпического балета «Сказ о каменном цветке» — прежде всего по линии широкого представительства многообразных лирических эмоций. Достаточно для примера сопоставить эпико-величавую тему-провозглашение, начинающую балет, с близким ей (и также сольным по изложению) славильным запевом финала концерта. Несомненно, родственны и широкие романтические кантилены, такие, как ос-

новая лирическая тема второй части концерта и лейтмотив любви героев из пролога балета.

^{vii} В отличие, однако, от ранней партитуры, первая часть в Симфонии-концерте будет выполнять лишь функцию развернутого лирического пролога, а основную драматургическую нагрузку несет масштабнейшая вторая часть, написанная в сонатной форме. Отсюда наблюдается известная экономия «строительного» материала в обрамляющих частях (на функцию рельефно очерченных, но не контрастных образов выдвигаются по две темы) и его щедрая экспозиция в Allegro, сопровождаемая и энергичным развитием, включая основную каденцию солиста.

^{viii} Принципиально важные творческие заявки как в жанре симфонии, так и инструментального концерта сделала в 50-е годы плеяда молодых талантливых композиторов. Состоялись симфонические дебюты Р.Щедрина, С.Слонимского, А.Эшпая (первые симфонии, инструментальные концерты), К.Хачатуряна и Г.Уствольской. Появились симфониетты Б.Чайковского и Л.Пригожина, Concerto grosso А.Волконского. В последней работе, вероятно, не без влияния Девятой симфонии Шостаковича, приметную роль начинают играть неоклассицистские тенденции, быстро набирающие силы. Именно в эти годы дебютирует как симфонист М.Вайнберг.

В симфониях и инструментальных концертах молодых ощущались сила и жизнеспособность традиций мирового симфонизма. В сфере этой широкой преемственности значительное место занимал симфонизм Мясковского, Прокофьева и особенно Шостаковича. Не будет преувеличением сказать, что в симфонических произведениях 50-х годов впервые произошло, например, столь глубокое и многообразное осмысление симфонических исканий Шостаковича. Многочисленные примеры тому находим в симфониях Р.Щедрина, С.Слонимского, А.Пярта.

^{ix} В наиболее интересных случаях наблюдаются свободное толкование жанровых признаков симфонии, поиски взаимодействия со смежными жанрами — прежде всего с ораторией и кантатой. Все чаще становится трудным в одном определении точно зафиксировать принадлежность произведения к определенной жанровой разновидности, отстоявшейся на протяжении последних двух столетий.

В изучаемый период лишь начинается процесс взаимодействия конфликтно-драматического симфонизма с лирико-монологическим. Как своеобразная реакция на конъюнктурно-патриотические «изделия», в которых пре-

обладали массовое начало и тип образа героя-бодрячка, способного к однозначно позитивным эмоциям, постепенно начинает формироваться тип симфонизма, при котором сложные коллизии выражаются через призму индивидуального восприятия, где велика роль авторских отступлений. Здесь каждая мысль подробно фиксируется, преобладает декламационная мелодическая линия; инструментальные же соло включаются в качестве комментирующего или резюмирующего начала, медленное движение по сути превалирует. Истоки современного типа монологического инструментализма восходят к двум величайшим представителям психологического симфонизма — Чайковскому и Малеру. В изучаемый период важнейший импульс в этой сфере был дан Десятой (позже Четырнадцатой) симфонией Шостаковича.

Следует отметить и важность начала развития в те годы линии камерно-концертного симфонизма (Шостакович, Вайнберг, Волконский). Здесь едва ли не определяющую роль играет воздействие эстетики камерной музыки. В таких симфонических сочинениях психологические и философские проблемы подчас уступают ведущее место чисто игровым моментам: развитие материала начинает доминировать над изложением, используются конструктивные приемы искусства ранних эпох, в музыкальной ткани преобладает линейность, а в фактуре многое оказывается продиктованным виртуозной трактовкой инструментов и разнообразием их использования.

Подчеркнем: все названные линии не представляют собой явления изолированные, напротив, продолжает активизироваться тенденция к их взаимодействию.

В обозначенных процессах нужно усматривать не только творческое преломление традиций отечественного и зарубежного симфонизма, но и возникновение новых принципов, во многом стимулированных исканиями композиторов-дебютантов.

* В поздних сочинениях преобладание драматически напряженных созерцаний заметно ограничивает запечатление жизненных реалий — свою устойчивую образную оппозицию. В качестве некоего motto последнего периода явственно встает триада *жизнь — смерть — бессмертие*.

В названных двух концертах заметен отход от эмоциональной открытости аналогичных партитур 30–50-х годов в сторону большей образной монохромности нередко именно путем ограничения внешней событийности. Известную роль в этом процессе стало играть обращение композитора к технике двенадцатитоновых рядов, тяга к непрерывному звуковому обновлению. Рез-

че, чем в предшествующие периоды, оказалась разведенной взаимосвязанная образная оппозиция *вечное — сиюминутное* (прежде всего через специфику музыкального языка).

В сочинениях 60–70-х годов многое преломляется Шостаковичем через призму личностного и надличностного. Мыслью о неизбежности подчинения индивидуального всеобщему в момент их пересечения, о роковой предначертанности страданий и смерти проникнуто все творчество позднего периода.

Мир иносказаний при главенстве драматически напряженных созерцаний внес свой корректив в соотношение таких важных образных составляющих инструментального мышления Шостаковича, как *действие — контрдействие, игра — медитация*. Доминанта медленных темпов, имевшая место в более ранних партитурах, означала в поздний период окончательное выдвижение на первый план психологической сферы, где «ареной» действия становится саморазвитие идеи, фиксация личностных эмоций. «Сценки» все больше уступают место монологам, «персонажи» — обобщениям. Обобщенность мысли, однако, никогда не приводила к абстрактности музыки.

^{xi} Многослойный образно-тематический спектр концерта рождался, как это нередко случалось у Шостаковича, не изолированно, а во взаимосвязях. Речь идет о комплексе кочующих тематических идей, выдвигающихся в определенный период творчества композитора на роль, видимо, универсальных. Возникали сквозные интонационные комплексы, содержание которых не могло быть исчерпано рамками одного сочинения и как бы требовало пространственного развития в нескольких опусах. Так, нитями кочующего тематизма (нередко по принципу легко дешифрующейся аллюзии) оказались связанными в 60-е годы Одиннадцатый квартет, «Казнь Степана Разина» и Второй виолончельный концерт. Его изначально композитор задумал как очередную симфонию: «2-й концерт, как мне кажется, можно было бы назвать 14-й симфонией с солирующей виолончельной партией», — писал Шостакович в 1966 году. Таким образом, жанр пьесы определяется однозначно: симфония-концерт.

Как и многие симфонические фрески Шостаковича, Второй виолончельный концерт — пьеса театрализованная. Об этом свидетельствуют не только многообразные функции солиста (здесь каденция дорастает как бы до самостоятельной части), но и выделенные из оркестра солирующие тембры-персонажи (валторна, челеста, литавры).

^{xii} По сути она — двойник основной темы, что уже звучала в «Степане Разине». Национальную природу вокально-инструментальной фрески подчеркивал сам композитор: «Поэма “Степан Разин” написана мною в стиле рюсс»).

^{xiii} Известно, что театрализация инструментальной музыки началась еще в XIX веке, когда создавались симфонии с хором (Берлиоз, Лист), партитуры с вокальным и инструментальным соло (Берлиоз, Малер), сочинения, связанные с конкретной литературно-художественной программой (симфонические поэмы Листа и Чайковского).

^{xiv} Указанные принципы формообразования находятся, естественно, в прямой взаимосвязи с ведущими тенденциями музыкального языка. В изучаемый период менее типичны случаи тотальной приверженности к той или иной современной технике композиции в их ортодоксальном виде (исключение — Н.Каретников). Работа в смешанных техниках сохраняется у Губайдулиной, Шнитке, Денисова (у последнего, кстати, снижается роль серийного письма и интереса к пуантилизму). Словом, примат в 60–70-е годы серийной организации, алеаторических фактур, строго регламентированных ритмических структур уступает место иным средствам развития, среди которых особую роль начинают играть свободно-вариантные формы.

^{xv} С постоянством роли «инструментального театра» связано, думается, пристальное внимание композиторов к жанру концерта для оркестра, концерта для нескольких солистов, а также к *concerto grosso*. Интерес к последнему особенно явственен у Шнитке, хотя к этому жанру обращались и другие мастера (Б.Арапов, Б.Тищенко, К.Волков). Г.Дмитриев пишет свои «Сцены» (1980) в жанре *concerto grosso*, где диалоги и полилоги возникают между клавесином, контрабасом, струнным квартетом и камерным оркестром. Губайдулина предлагает вариант *concerto grosso* для двух оркестров — эстрадного и симфонического (1975). Среди авторов концерта для оркестра — Щедрин, Слонимский, Эшпай, Шнитке.

^{xvi} В течение 60-х годов Денисов писал в основном камерные сочинения (исключение «*Crescendo и diminuendo*» для 12-ти струнных и клавесина). Особенностью фактурного почерка композитора стало виртуозное плетение многотембровой ткани, прихотливое совмещение в одновременности сложных полиритмических узоров.

^{xvii} Прежде чем удовлетворить просьбу скрипача, Губайдулина тщательно но изучала его исполнительскую манеру, посещала все его выступления.

Наиболее потрясшие композитора моменты были связаны с мастерством скрипача мгновенно модулировать из одной образной сферы в противоположную: от тончайшей медитации к заоблачной виртуозности, от молитвенного состояния к дерзкой агрессивности. «Но самую большую драгоценность я увидела в его отношении к звуку. Когда он пальцем прикасается к струне, я чувствую, что вся его жизненная энергия концентрируется в одной ниточке. В этом соединении кончика пальца и звучащей струны — полная самоотдача звуку. В дальнейшем эта мысль стала обрастать другими сообщениями, которые привели меня к музыкальной теме, некогда предложенной прусским королем Фридрихом II Иоганну Себастьяну Баху для импровизации и вылившейся в величайшее произведение “Музыкальный дар”, или “Музыкальное приношение”. И наконец мне явилось решение: метафорой жертвы может стать само жертвование темы».

^{xviii} В течение 60-х годов Денисов писал в основном камерные сочинения (исключение — «Crescendo и diminuendo» для 12 струнных и клавесина). Особенностью фактурного почерка композитора стало виртуозное плетение многотембровой ткани, прихотливое совмещение в одновременности сложных полиритмических узоров.

^{xix} Кроме больших концертов, для Шнитке очень важна камерная ветвь жанра, с использованием клавишных и прежде всего фортепиано. Композитор создал шесть concerto grosso (последний в 1993 году). Многие принципиальные для жанра черты были им установлены в Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1977). Солирующие инструменты, и прежде всего дуэт скрипок, выполняют театрализованную функцию. Два струнных солиста не просто воссоздают аллюзию на стиль скрипичной игры времен Корелли, Вивальди и Баха, но их партии словно отражают одна другую, и в этом исследователи справедливо видят опосредованное преломление идеи «зеркала», столь излюбленной в искусстве XX века.

Полистилистическая манера письма спровоцировала введение различных типов тематизма: сонорно-кластерного и пуантилистического, сериального, близкого фольклорному, необарочного и неоклассицистского.

Весьма загадочна заставка цикла в виде Прелюдии, экспонирующей такие контрастные образы, как *тема часов* (это образ хрупкого времени из музыки к фильму «Стеклопанельная гамоника») у подготовленного фортепиано. Она несколько механистична, исполнена шарманочной меланхолии и будет

звучать как «слово от автора», сначала в виде зависших секундово-терцовых интонаций-вопросов, потом как мелодически сложившаяся мысль:



Противостояние основных антагонистов — сил действия и контрдействия — начинается в Токкате: канон двух скрипок, близкий стилю Вивальди, быстро переиначивает исходный материал, резко его драматизируя. Как реакция возникает трагический монолог Речитатива, который подводит к первой мощнейшей кульминации, символизирующей разрушение всего и вся. В зловещем потоке сонорного звучания речитатива еле различимы блики тематизма Первого скрипичного концерта Чайковского. Возвращение к исходной сути монолога составляет образный смысл Каденции.

Наиболее конфликтно сопоставлены прелюдирующая моторика рефрена Рондо и банального танго, которому (как и в танго из кантаты «История доктора Иоганна Фауста») придан роковой смысл. Это как бы неотъемлемая функция танго во все времена. Текст танго взят из кинофильма «Агония» (о Распутине), но благодаря контрастному контексту и иному развитию, чем фильме, ему придан другой смысл:



Часто обращаясь и к концертной форме, и к concerto grosso, композитор подчеркивал, что concerti grossi — это одна логика: не противостоящий оркестру солист. В концертах эти отношения часто приобретают конфликтное качество.

^{xix} В сочинении наблюдается типичная для современной музыки тенденция к слиянию форм. Характерные признаки сонатности сочетаются со

старосонатной формой. Последняя обнаруживается в индивидуальном преломлении композитором принципа чередования звуковых масс и типов движения, образно-эмоциональных состояний, темпа, тембра. Подвижная главная партия и стилизованная под инструментальную арию XVIII века побочная составляют контрастную пару в экспозиции, разработке и репризе. *Рыцарев С.* Заметки о стиле Эшпая // Советская музыка. 1987. № 1. С. 24.

К очерку 6

¹ Свои взгляды по поводу полной независимости творимой композиции Дж.Кейдж высказывает на рубеже 1950–1960-х годов таким императивом: «Никаких партитур, никакого установленного отношения между частями, никаких партий... я перешел от структуры к процессу, от музыки как объекта, имеющего части, к музыке без начала, середины и конца — музыке, подобной погоде». Исследователь пишет: «Состав участников здесь не определен: играть может один пианист либо солист с инструментальным ансамблем или полным оркестром. Художественная идея заключается в самом процессе исполнения музыки... Композитор словно предлагает исполнить музыку, выбрав материал из предложенного в партитуре. Последовательность и комбинация избираемых музыкантами оркестра из “авторской программы” фрагментов (формат) свободна, так же как и длительность их звучания и количество повторов». В предисловии к концерту Кейдж объясняет не только общий смысл звукового действия, но и все используемые типы техники композиции (их 84!) и нотацию музыкального материала. Среди них:

– отсутствие указания точности высот, числа звуков и направления движения;

– введение разных геометрических фигур — треугольников, четырех-, пяти- и шестиугольников. Углы этих фигур определили местоположение звуков, которые записаны не нотами, а буквами (для удобства исполнителя композитор подрисовал дополнительные линейки с обеих сторон фигур, расположенные ниже или выше нотоносца). Музыканту необходимо выбрать фигуры с одинаковым числом сторон и «озвучить» графику, начиная с любого звука. Кроме того, Кейджем даны окружности с несколькими пересекающимися в точках по центру фигур линиями; в местах пересечения линий друг с другом и с самой окружностью расположились ноты и буквенные обозначения. Они призваны прояснить:

– звуки играют слева направо по кругу — «колесу» или по осям фигуры последовательно;








– звуки «нанизаны» на кривые линии, похожие на зигзаги молний во время грозы; в комментарии Кейдж пишет, что так обозначены «звуковые события» — аккорды, звуковые последовательности, арпеджио по выбору исполнителя, играемые на правой и левой педали.





Порой материал еще менее определен. Прямые линии лишь указывают звуковысотные границы. В партитуре на нотном стане и за его пределами нарисованы объемные фигуры, а комментарий к фрагменту ограничивается словами «играть любым способом, который предложен рисунком». (Цит. по ст.: *Переверзева М.* Концепция индетерминизма в концерте для фортепиано и оркестра Джона Кейджа // *Музыкальная академия.* 2004. № 3–4. С. 206–207).

«Концерт, созданный композитором-пианистом, сочетает в своем тексте классические признаки (трехчастность, типологию фортепианных фактур, жанровость финала с характерно массовой образностью) с введением знаков осовременивания — как на уровне языка, так и драматургии. Три части цикла озаглавлены: Интродукция, Соната и Финал. Первая часть, монолог фортепиано, изложена в медленном темпе и ее функция как интродукции совершенно не сводима к роли пролога-вступления, лишь подготавливающего события основного действия, т.е. последующих частей.

На типично концертной антитетичности построена драматургия второй, сонатной, части. Солист и оркестр словно сражаются за право быть лидером, обладать самым взрывчатым, импульсивным тематизмом с постоянной сменной ритмов, мелодических рисунков. В конце разработки вводится пространная каденция, перетекающая в начало репризы. Финал реализует еще одну традицию концертного жанра — его игровую стихию: веселье, казалось бы ничем не остановимо, если бы не имело своим отзвуком печаль, возникающую настораживающей тенью.

iii Условные обозначения:

	1/4 тона вверх
	3/4 тона вверх
	1/4 тона вниз
	3/4 тона вниз
	предельно высший звук
	кластер
	вне ритма

	удар по деке
*	удар смычком по пульту
+	за подставкой
	ritenuto
	accelerando
	glissando
	pizz. a là Bartók

s.p.	sul ponticello	l.v.	lasciar vibrare
s.t.	sul tasto	sp.	spegnere
c.l.	col legno		

Все glissando исполняются медленно и занимают длительность той ноты, с которой они начинаются.

^{iv} Рождение инструментальных концертов сопровождает весь творческий путь Тищенко. Его дебют в жанре — Первый скрипичный концерт (1958). Виолончельные концерты создавались с оригинальным оркестровым составом: Первый для семнадцати духовых, ударных и фисгармонии (Шостаковичу принадлежит редакция для симфонического оркестра), Второй — в сопровождении 48 виолончелей, 12 контрабасов и ударных (есть авторская редакция для струнного оркестра и ударных).

Кроме создания фортепианных концертов Тищенко вводит звучание солирующего рояля в двойные концерты (для флейты, фортепиано и струнного оркестра) или использует фортепиано как участника ансамблевого сопровождения солиста (Концерт для кларнета и Фортепианного трио).

^v Пример, так сказать, «около фортепианного театра» — пьеса В.Екимовского «Посиделки двух пианистов», 1992, для исполнения которых композитор дает ряд разъяснений. Во-первых, эту пьесу лучше не просто слушать, а обязательно смотреть (кроме двух пианистов с их инструментами в создании этого опуса должны участвовать десять обычных стульев со спинками). Для каждой посиделки в партитуре даются объяснения: «В первой “посиделке”, все происходит еще достаточно благопристойно — исполнители сидят как вполне нормальные пианисты с той лишь разницей, что постепенно задвигают стулья под рояль как можно дальше и при этом играют локтями кластеры; в четвертой — им уже предписано поставить стулья спинками к клавиатуре, и, стоя на них на коленях, они что-то выделывают на струнах рояля, в девятой пианисты ставят уже по три стула поперек от роялей и играют лежа, не глядя на клавиатуру, импровизации на определенных звуках, а в последней — они должны поставить сразу по четыре стула к роялям, затем залезать на эти стулья и играть всяческие тремолирующие аккорды, стоя в три погибели, и еще они должны при этом захватывать все более и более крайние регистры, и одновременно и ноги свои расставлять все шире и шире, почти до шпагата». При этом исполнители могут играть не только композиторский текст, но и вводить «свой». В силу чего автор «посиделок» резюмирует: «здесь — по идее — музыки как таковой, которая бы, так ска-

зять, обладала художественной самоценностью, нет! И не должно быть! Была придумана куча фортепианных фактур, которая исходит именно из способов сидения пианистов, их лежания или стояния!»». Шульгин Д., Шевченко Т. Творчество-жизнь Виктора Екимовского. — М., 2003. С. 118–119.

В 1990 году собрание из двенадцати композиторов (в их числе В. Екимовский, В.Тарнопольский, Д.Смирнов, В.Фирсова, Ю.Каспаров, Ф.Караев) во главе с Э.Денисовым провозгласили создание АСМ-2 и записали в Манифесте заглавным лозунгом: за широкий творческий поиск, нестандартное композиторское мышление, эксперимент. Организация сформировала свой Ансамбль современной музыки (рук. Ю.Каспаров), секцию в Союзе композиторов. Однако через несколько лет, с середины 90-х годов, АСМ стала гораздо менее интенсивной. Кстати, исчез и главный аргумент эстетической платформы — протестность.

^{vi} Образцы такого рода находим в 60-е годы у Щедрина (Второй фортепианный концерт), Эшпая (Концерт для оркестра), в 70-е у Губайдулиной (Concerto grosso для двух оркестров, эстрадного и симфонического). Аналогичные явления в 80-е годы предстают в Альтовом концерте М.Ермолаева, в Концерте для фагота А.Чайковского, в Концерте для скрипки Е.Подгайца. В Концерте-симфонии для скрипки с оркестром С.Беринского (1984) Lamento сопоставляется с эстрадно-танцевальными жанрами. В его же Концерте для гобоя и струнного оркестра (1982) жанровый пласт Lamento и элементы еврейского мелоса соседствуют и даже налагаются на джазовую импровизацию пианиста. В Гобойном и Саксофоновом концертах Эшпай полистилистически объединяет традиции классического симфонизма с элементами эстрады (джаз, биг-бит).

Символизация инструментальных сочинений «знаками» масскультуры способствовала реализации разных образно-драматургических задач: резче прочерчивала антитезы многих солистов в тембровом полилоге концертов для оркестра Эшпай, Слонимский, Щедрин), усиливала фактор театрализации (Концерт-буфф Слонимского). Появление «знаков» масскультуры как резко оттеняюще контраста обычно использовалось св масштабных партитурах локально — на уровне большого фрагмента или одной из частей.

^{vii} Фортепианные концерты Щедрина концентрируют в себе стилистические черты того или иного периода его творчества. Поэтому каждый из них окружен близкими по стилю сочинениями. Первому наследуют полный юмора концерт для оркестра «Озорные частушки», опера «Не только лю-

бовь», балет «Конек-Горбунок». Второй концерт появился сразу вслед за Второй симфонией, наметившей стилевой поворот в творческом пути. Третий стоит в кругу сложнейших по музыкальному языку произведений, таких, как «Полифоническая тетрадь», опера «Мертвые души», балеты «Анна Каренина», «Чайка». Четвертый и Пятый занимают место среди других сольных концертов 90-х годов. С Четвертым по-своему связаны также духовные произведения конца 80-х годов — Стихира для оркестра, хоровая литургия «Запечатленный ангел».

^{viii} М. Тараканов указывает на историческое значение самодвижения этой тенденции; начиная от Бетховена, у которого самостоятельная выразительность афористичного мотива всегда значительна.

^{ix} Авторский комментарий поясняет замысел: «Здесь три части: напряженная, но не очень быстрая первая, медленная — вторая и быстрая — третья. Она также сериальная, строго рассчитанная (серия, кажется, всеинтервальная, не симметричная, без тритоновой середины). В сочинении применены интересовавшие меня в тот период некоторые формальные приемы. Например, одна и та же структурная модель, составленная из определенного ритма вступления голосов и их определенного числа, а также определенных интервалов, была мною реализована трижды, но на разном материале: во вступлении к первой части, затем те же ноты, но изложенные совершенно иначе — гетерофонно, что было удобно для фортепиано — в каденции рояля, и эта же модель стала кодой сочинения, где та же структура дала уже не ноты, а глиссандо и кластеры». Шульгин Д.И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Цит. изд. С. 39.

^x Не только аллюзия на «Лунную» сонату возникает в тексте фортепианного концерта Шнитке. Вполне допустимы здесь и параллели с Пятой симфонией, благодаря массивованному проведению терцовой фонки не только в начальном построении концерта, но и во всем его тематизме: «Концерт для фортепиано Шнитке насыщен символами, аллюзиями, завуалированными цитатами. Возможно, Шнитке один из самых чутко ощущающих бег времени композиторов, умевший говорить сквозь маски, мастерски используя различные стили всех эпох... Спросите любого любителя музыки какое знаменитое сочинение начинается терцией *g – es*, и, я думаю, почти девяносто процентов ответят: Пятая симфония Бетховена... Фортепианный концерт Шнитке представляется мне своеобразным диалогом или даже посвящением Бетховену, духу его музыки. Концерт написан ровно через 175 лет после Пятой симфо-

нии Бетховена. Еще раз подтверждается мысль Х.Л.Борхеса: “существует ограниченное число историй, циклов метафор. И назначение человека и культуры в целом — без конца пересказывать их заново, на свой лад, со своей новой интонацией”». *Иршай Е. Пространство терции // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 78–79.*

^{xi} Концертная трактовка инструментов — ведущее свойство оркестровой музыки Денисова. Но не только. Его сочинения 60-х годов, по преимуществу камерные, порой нестандартного состава, уже демонстрировали концертность как черту, лежащую в природе дарования композитора, например, в противопоставлении *tutti* и *solo*. В 1963 году Денисов создает Камерный концерт для флейты, гобоя, ударных и фортепиано, в котором вторая часть решена как каденция четырех солистов, где у рояля, по выражению Шнитке, «грозно бродящая лава фортепианной пассажистики». Шнитке оценивает этот концерт как «яркий эксперимент... поучительная попытка достигнуть синтеза “новых” и “старых” средств», среди которых главенствовали додекафония и модальность. В связи с тем, что отрезки серии (группы нот) могли быть диатоническими, Шнитке усматривает в этом «нащупывании» обратного моста к диатонике, к синтезу двух техник, в чем видит прямую заслугу Денисова. Сама же разреженность фактуры, колкость ритмики порождали «тонкость, на которую Денисов был обречен индивидуальностью своего таланта». Анализируя концерт, Шнитке выделяет гибкость и мобильность фактуры, в которой резко очерченные фактурные типы отсутствуют. «Налицо органическая переменчивость фактуры, ее способность в любой момент кристаллизаться в индивидуальный тип изложения... Эта мобильность, “поливалентность” фактуры — существенные достижения сериальной техники, открывающие новое “измерение” для развития музыкальной мысли». *Шнитке А. Эдисон Денисов / А.Шнитке. Избранные статьи. Цит. изд. С. 110–111, 112, 119.*

^{xii} Для понимания особенностей музыкального языка инструментальных концертов Денисова крайне важны его автокомментарии, касающиеся интонационности, выступающей в современной музыке носителем мелодизма, тембровой красочности, несущей важнейшую художественную информацию, ритмики как одном из ведущих способов организации музыкальной речи. «Я считаю, что интонационное начало играет огромную роль в строении формы. Один из дефектов современной музыки — недооценка интонационного начала. Это надо понимать в широком смысле, это и есть то, что назы-

вается мелодическим началом. Мелодизм может быть самым разным, но интонационность — настолько важный компонент музыки, что им нельзя пренебрегать.

Для меня очень важную роль играет также краска. Краска в моих сочинениях никогда не является «декорацией». Раньше в музыке, скажем, прошлого века (XIX века — *Е.Д.*), композиторы не отдавали себе отчета в том, что краска, тембр способны нести такую же важную музыкальную информацию, как и другие компоненты музыкальной речи. Первым композитором, который по-настоящему это понял, был Клод Дебюсси, а до него еще в русской музыке — Мусоргский.

Очень важна и ритмическая сторона моих сочинений. Ритм играет в моей музыке не ту роль, которую он имеет в музыке Хиндемита, Прокофьева или Шостаковича... Для меня ритмика — один из важнейших способов организовать музыкальную речь, сделать ее более свободной и выразительной. Всякого рода примитивное ритмическое изложение сковывает рамки музыкального высказывания, а субъективное начало требует всегда более свободной и ни в коем случае не регламентированной тем или иным способом ритмики. Кроме того, для меня очень важно пространство. Я терпеть не могу сочинений, где музыкальное пространство одномерно... Великое достоинство, достижение позднего романтизма — камерная трактовка большого оркестра, который уже не выступает как единая масса, а как живая непрерывно меняющаяся музыкальная ткань». *Денисов Э. О Первой симфонии // Свет. Добро. Вечность. Цит. изд. С. 57–59.*

^{xiii} Денисов, резко восстающий против самой идеи полистилистики, все же не чурался использования «разных музык»: древнерусский знаменный напев «Свете тихий» введен в текст Гобойного концерт, цитат вокальной и фортепианной музыки Шуберта использованы в Скрипичном и Альтиновом концертах, в ткань Виолончельного введена монограмма ВАСН.

^{xiv} Многие исполнители сочинений Денисова, в их числе Г.Рождественский, озвучивший большое число ранних партитур композитора, подчеркивали особое значение в его тексте незафиксированного компонента: «Мне часто приходилось сталкиваться с Денисовым в процессе репетиций. И мне думается, что сам характер его музыки и стиль уже несут в себе заряд, подразумевают стиль импровизационного исполнительства, поскольку многое не фиксировано. Я не имею в виду даже алеаторические моменты... но то, что происходит внутри такта, та жизнь материи внутри такта, она, на мой

взгляд, просто обязывает исполнителя обладать известным даром импровизации. И это нельзя фиксировать, как правило». *Рождественский Г.* Гражданин мира // Свет. Добро. Вечность. Цит. изд. С. 152.

К очерку 7

¹ Перечень фортепианных концертов далек от полноты каталога жанра. Он приведен, начиная с 1960-х годов, когда жанр вырвался из пут массового производства, последовавшего после 1948 года.

- М.Вайнберг. Концерт для фортепиано с оркестром, 1960;
А.Караманов. Концерт №2 для фортепиано с оркестром 1961;
Б.Тищенко. Концерт для фортепиано с оркестром, 1962;
А.Черепнин. Концерт №5 для фортепиано с оркестром, 1963;
А.Черепнин. Концерт №6 для фортепиано с оркестром, 1965;
Р.Щедрин. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1966;
Ю.Буцко. Концерт для фортепиано и камерного оркестра, 1967;
А.Караманов. Концерт №3 для фортепиано с оркестром «Ave Maria», 1968;
Н.Раков. Концерт №2 для фортепиано и струнного оркестра, 1969;
Д.Смирнов. Концерт №1 для фортепиано с оркестром, 1971;
Б.Чайковский. Концерт для фортепиано с оркестром, 1971;
М.Минков. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1972;
Т.Хренников. Концерта №2 для фортепиано с оркестром, 1972;
А.Чайковский. Концерт №1 для фортепиано с оркестром, 1972;
А.Эшпай. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1972;
В.Кикта. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1972;
Р.Щедрин. Концерт №3 («Вариации и тема») для фортепиано с оркестром, 1973;
Ф.Караев. Концерт для фортепиано и камерного оркестра, 1974;
Э.Денисов. Концерт для фортепиано с оркестром, 1974;
А.Волконский. «Immobile» для фортепиано с оркестром, 1978;
С.Губайдулина. «Introitus», Концерт для фортепиано и камерного оркестра, 1978;
В.Довгань. Концерт-рапсодия для фортепиано с оркестром, 1978;
Д.Кабалевский. Концерт №4 для фортепиано с оркестром, 1978;
Д.Смирнов. Концерт №2 для фортепиано и струнного оркестра, 1978;
Т.Смирнова. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 19804
А.Балтин. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1981;
Р.Леденёв. Концерт-романс для фортепиано с оркестром, 1981;

- В.Лобанов. Концерт для фортепиано с оркестром, 1981;
Ю.Александров. Концерт для фортепиано с оркестром, 1983;
М.Меерович. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1983;
А.Раскатов. Концерт для фортепиано и камерного ансамбля, 1984;
М.Ермолаев. Концерт для фортепиано с оркестром, 1985;
В.Купревич. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1985;
А.Леман. Концерт №3 для фортепиано с оркестром, 1985;
Е.Фирсова. Третий камерный концерт для фортепиано с оркестром, 1985;
В.Кикта. Концерт №3 для фортепиано и камерного оркестра, 1987;
Е.Фирсова. Концерт №3 для фортепиано и камерного оркестра, 1988;
А.Шнитке. Концерт для фортепиано в четыре руки и камерного оркестра, 1988;
В.Довгань. Концерт №4 «Эпический» для фортепиано с оркестром, 1989;
Р.Щедрин. Концерт №4 для фортепиано с оркестром, 1989;
М.Меерович. Концерт №3 для фортепиано с оркестром, 1990;
В.Сильвестров. «Метамузыка» для фортепиано с оркестром, 1992;
Ю.Александров. Концерт для фортепиано с оркестром, 1993;
В.Екимовский. «Симфонические танцы» для фортепиано с оркестром, 1993;
М.Парцхаладзе. Концерт №2 для фортепиано с оркестром, 1993;
В.Артёмов. Концерт для фортепиано с оркестром, 1994;
С.Жуков. Концерт-мистерия для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром, 1995;
А.Петров. Концерт для фортепиано с оркестром, 1995;
Т.Хренников. Концерт для фортепиано с оркестром, 1997;
А.Николаев. Концерт для двух фортепиано и струнных, 1997;
Л.Бобылев. Концерт для двух фортепиано с оркестром, 1998;
С.Слонимский. «Еврейская рапсодия» (концерт для фортепиано с оркестром),
Фортепианный концерт №2

В данном перечне приводятся сведения, содержащиеся в диссертационном исследовании Е.Денисовой «Неоромантические аспекты отечественного фортепианного концерта последней трети XX века», выполненном под руководством автора книги в 2001 году.

ⁱⁱ О своих учителях Эшпай вспоминает с восторгом: «Великое счастье учиться у большого художника, который не только помогает овладеть технологией мастерства профессионального, но и всем своим артистическим обликом воздействует на твое художественное формирование! Мне довелось быть одним из немногочисленных учеников Владимира Владимировича Софроницкого. Был ли он прирожденным педагогом? В общепринятом смысле,

вероятно, нет. У нас с ним очень редко возникал разговор, касавшийся чисто технических проблем. Но общение с этим великим художником, снайперски точные и удивительно тонкие наблюдения мастера, наконец, сама его игра — все это давало грандиозную творческую панораму.

Поступая в аспирантуру Московской консерватории по композиции к Араму Хачатуряну, я шел прежде всего в класс *композитора*, музыкой которого я был очарован, к автору изумительного Скрипичного концерта, который услышал еще до войны, Фортепианного концерта, который я слушал и играл с великим удовольствием». *Богданова А. Андрей Эшпай.* — М., 1986. С. 37.

ⁱⁱⁱ Первый фортепианный концерт посвящен Эшпаем памяти М. Равеля, одного из любимых им композиторов, который смело сочетал в своем творчестве симфонический оркестр, джаз и мюзик-холл, а также часто обращался в симфонической музыке к хореографическим жанрам. Отталкиваясь в своих сочинениях от марийского фольклора, Эшпай не мог, вместе с тем, не ощутить его некоторых «встречных» моментов со стилем импрессионизма — совпадали многие лады, гармонические принципы, но прежде всего роль пентатоники. Таким образом, стиль фортепианного концерта складывался как бы под воздействием трех культур — русской, французской и марийской. Концерт наделен масштабностью развития, его образы контрастны, преобразуются в драматическом направлении, а отсюда возникают их постоянные внутренние изменения. Сочинение построено на нескольких марийских темах. Особой драматургической значимостью наделена народная тема, звучащая во II части. Композитор позаимствовал ее из записей отца — Я.А.Эшпая. В темообразовании концерта Эшпай активно пользовался и методом обобщения через фольклорный стиль: во многих собственных мелодиях он опирается на свободный размер, прихотливую акцентировку, столь показательные для марийского народного творчества.

Музыка концерта не предстает разнородной. Напротив, и фольклорные воздействия, и переключки с творчеством Равеля и Хачатуряна переосознаны композитором и превращены в монолитный и цельный индивидуальный стиль. Эшпай трепетно относится к народной музыке марийцев, стремится передать поэтический строй ее образности, учитывает интонационный язык, ритмические особенности и законы народного формотворчества. Метод обобщения через фольклорный стиль предпочитает прежде всего в темообразовании: используются прихотливая акцентировка, пентатонные диатонические гармонии, столь характерные для лирических образов марийского фолькло-

ра. Опираясь на законы «марийского фольклорного словаря», Эшпай формирует не только интонационные процессы, но и воссоздает ритмические и тембровые особенности национального музыкального языка. Композитор подчеркивает: «Расстояние от фольклорного образца до “своего слова” в музыке особенно ответственно: на этом отрезке рождается композитор, становясь личностью в искусстве».

Звуковой образ сочинения представим хотя бы в двух аппликациях — нарядного зачина концерта и более камерного изложения темы пианистом:

The image shows a musical score for two parts: Piano I and Orкестр (Piano II). Both parts are in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The Piano I part begins with a melodic line in the right hand, featuring a dotted eighth note followed by a sixteenth note, with a fermata over the eighth note. The Orкестр (Piano II) part begins with a similar melodic line in the right hand, also featuring a dotted eighth note followed by a sixteenth note, with a fermata over the eighth note. The score includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings like 'f' and 'fespess.'.

Многочастный Первый концерт показателен и тем, что в нем Эшпай работает как с собственным материалом с подлинными народными напевами и с цитатой из равелевской оперы. В музыке *Andante* в качестве основного образа введена лирическая марийская народная тема, и как ее продолжение звучит горно-марийская песня, записанная отцом композитора Яковом Эшпаем.

Тема из «Дитя и волшебство» (ц. 14, вторая побочная партия I части) появляется изначально в унисонном изложении струнных на арпеджированном фоне рояля, традиционном для фортепианных концертов:



Из краткой, как бы недопетой, она в процессе развития превращается в романтически взволнованную кантилену, близкую лирическим темам Рахманинова.

^{iv} Трудно не согласиться с М. Лобановой, рассуждающей на эту тему так: «Миновала пора стилизаций и “коллажной полистилистики”, грозившая то ли вторичной музыкой, то ли декомпозицией. Впитавшее идеи самой животрепещущей современности, это “прошлое” показало нам, что пришло время новых синтезов, обретения “своего” в “чужом” слове.

В сущности тем самым решалась очень важная познавательная проблема — был найден выход из тупика, на который обрекает любого модернизация истории, культурный эгоцентризм. Этот выход видится в сохранении историко-культурного контекста, вернее, в воссоздании его в новой целостности, в которой сочетается самоинтерпретация, требующая уважения к “чужому слову”, высвечивание объекта словно изнутри и одновременно истолкование того же самого объекта в диалоге, в который неизбежно вступают “своя” и “чужая” культура. Путь подобной интерпретации чрезвычайно сложен, ответственен и плодотворен». *Лобанова М.* Новый синтез в Концерте для гобоя с оркестром А. Эшпая // Андрей Эшпай. Беседы. Статьи. Материалы. Очерки. — М., 1988. С. 168.

^v «Мне очень импонирует внимание А. Эшпая к эмоциональному началу, решительное неприятие искусственного “механического” конструирования музыкальных форм... Перед нами — художник нашего времени, композитор, мастерски владеющий достижениями отечественной и западно-европейской школ, и в то же время очень индивидуальный — обогащающий современную музыку интонациями неповторимой свежести, которые черпает он в родном марийском фольклоре... В натуре Андрея Яковлевича очень силен “ген” преемственности, его слух настроен на зов традиции», — пишет Б. Чайковский. И ему вторит Слонимский: «Именно Эшпай занял по праву одно из ведущих мест среди музыкантов своего поколения. Талант его не потускнел

и ныне: этот композитор, первоклассный пианист, столь же творчески молод и беспокоен, столь же душевно щедр, занимает такое же видное место среди своих коллег. Музыка Эшпая оптимистична. В ней органично слиты и смелая новизна звучания, и марийские интонационные пласты, и ритмогармоническая стихия современного музыкального быта, и высокий строй дум и чувств. Слито столь естественно, сплавлено столь целостно, что эти стилевые истоки неразделимы в индивидуальном почерке Эшпая, узнаваемом с первых тактов любого его сочинения». *Чайковский Б. Эмоциональный художник Андрей Эшпай.* Цит. изд. С. 229–230, 230–231.

^{vi} Исследователь справедливо утверждает, что именно фортепиано стало для композитора самой ранней формой творческого высказывания, а возможно, и творческой лабораторией. В 1944 году, будучи студентом третьего курса консерватории, он играет на экзамене свою Первую сонату. В ранний период творчества фортепианные сочинения (пьесы, в том числе для детей, сонатины, сонаты, ансамбли) у Б.Чайковского преобладают. Прекрасный пианист, Б.Чайковский вплоть до последнего времени исполнял свои сочинения. Его трактовка всегда эталонна и точна: и тогда, когда он интерпретирует свои сольные сочинения для фортепиано, и тогда, когда блистательно исполняет партию рояля в фортепианных трио и квинтете (последнее — совместно с Квartetом им. Бородина). Композитор никогда не использовал «приготовленного» фортепиано, но ему неизменно удавалось выявить богатейшие красочные и технические возможности рояля, искусством игры на котором владел свободно.

^{vii} Приведем автокомментарий Щедрина к различным концертам, что дает возможность ощутить его совокупный взгляд на концертное творчестве 90-х годов. По установившейся традиции Щедрин либо в предисловии к печатному изданию, либо в аннотации к концерту дает слушателю «ключи» к адекватному пониманию замысла сочинения. Концерт для виолончели с оркестром («*Sotto voce concerto*») «написан в 1994 году для Мстислава Ростроповича. Партитура сочинения выдержана в лирическом ключе, приглушенных тонах. Я намеренно избегаю жестких, колючих звучностей, рваных регистровых пространств. В концерте много протяженных построений, интонаций приглушенной человеческой речи. Много тональных «струнных» центров, связанных с обертонами пустых струн (*c, g, d, a, e*). Эти принципы самоограничения позволяют мне характеризовать свое сочинение как своего рода *постминимализм*, трактуемый, разумеется, весьма вольно, сквозь призму собственной индивидуальности.

Мне хотелось также полно использовать феномен *правой* руки Ростроповича, его уникальную способность к совершеннейшему legato, тончайшему — “околдовывающему слушателя” — pianissimo. Замечательную технику Ростроповича *певчего* пользования натуральных флажолетов...

Созданию атмосферы *sotto voce* помогает, по моему замыслу, и сольное участие в оркестровой партии двух Block-Flauto (тенор и альт): flauto dolce — по-итальянски. Мне пришли на помощь и отзвуки памяти моего далекого российского детства. Крохотный деревянный одноэтажный полусонный городишко Алексин на реке Ока (это средняя полоса России, Тульская губерния, места Льва Толстого)... Пастушьи наигрыши на утренних и вечерних зорях, доносящиеся с другого лугового берега, через два поля... Эхо “засурдиненной” речным туманом переключки долго-долго повторяемых пастушьих узоров. В “*Sotto voce concerto*” четыре части:

I. Sostenuto; II. Allegretto moderato; III. Scherzo — cadenza; IV. Finale.

Важную функцию несет на себе третья часть — сольная каденция виолончели (под сурдину), которая, впитав в себя материал тематический двух предыдущих частей, словно поднимается по высокой “винтовой” лестнице к финалу, итожащему все музыкальное пространство построение и закрепляющему атмосферу полутонов, недосказанностей, лирического склада: “Печаль моя светла”, — как сказано у великого русского поэта Александра Пушкина» (Цит. по: Холوپова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. — М., 2000. С. 295).

Концерт с подзаголовком «*Concerto cantabile*» написан для скрипки с сопровождением струнного оркестра в 1997 году для Максима Венгерова и ему посвящен. В концерте три части: *Moderato cantabile*, *Allegro* и *Sostenuto assai* (последние исполняются без перерыва).

«Под словом “*cantabile*” я подразумеваю, в первую очередь, тонус состояния души, отчасти — манеру звука. А также и переплетения, перекрещивания, слияния, согласия: спор, контрдвижение поющих линий солиста и оркестра. Кстати, я подразумеваю *полный* состав ударных. Концерт, конечно, можно исполнить и с камерным составом, но слышалось сочинение мне, задумывалось — на полный струнный состав. Манера игры *cantabile* не должна, впрочем, исключать разнообразие звучания сольного скрипичного голоса. К примеру, в финале, где тематический материал всех частей объединяется, солист должен приблизиться к звучанию пастушьей свирели. Это — впечатление моего российского детства, ибо переключка пастухов через речку запала в мою память на всю жизнь». Там же. С. 297–298.

В ряду концертов, написанных Щедриным для солирующих струнных, «Concerto dolce» для альты, струнного оркестра и арфы, 1997, посвящен Ю. Башмету. Показательно его окончание: уход всех струнных ввысь, ведомых альтом. Скрипичный концерт имеет подзаголовок «Concerto cantabile». Двойной концерт — для альты и виолончели — охарактеризован как «Sotto voce concerto».

В 2004 году Щедрин создал «Concerto parlando» («parlando» — проговаривая, говорком) для скрипки трубы и струнного оркестра в трех частях. Посвящен скрипачу Филиппу Граффену. Премьера состоялась 22 сентября 2004 года на фестивале музыки Щедрина в Сен-Назаре (Франция). «Композиторская идея Щедрина в том, чтобы два солиста — скрипач и трубач — демонстрировали все виды диалога: согласия, разногласия, понимания, непонимания, как бы взаимного неслышания и т.д. При этом оркестру представляется возможность вести свою собственную линию. В итоге в трехчастном концерте разыгрывается оживленная театральная мизансцена, и в этом отношении данный концерт двойной выделяется в сравнении с сольными концертами того же автора. Чрезвычайно удачным оказалось введение солирующей трубы: в соседстве со струнником-солистом и струнным оркестром яркая труба (in C) создала прекрасный тембровый рельеф. Для каждой из трех частей придуман свой этап драматургии. В первой части солисты резко спорят, в то время как оркестр выдерживает свой план драматургии. Во второй части, наоборот, образуются ансамбли согласия — скрипки с трубой, скрипки с оркестром. В третьей после разнообразных, изобретательных новых диалогов развертывается динамичнейшая «токатта», на подъеме которой вспыхивает кульминация-завершение. Подобные «восклицательные знаки» в концерте Щедрин намеренно выставляет в ряде своих инструментальных концертов. Неиссякаемы у него те запасы будоражащей музыкальной энергии, которых весьма не хватает концертам «серьезной» музыки». *Николаева В.* Концерт Родиона Щедрина: путь в будущее // Российская музыкальная газета. 2004. № 12. С. 6.

Как видим, серия композиций 90-х годов и начала XXI века демонстрирует особый интерес к тембру струнных как солисту (скрипичный концерт) или ансамблиста с оркестром (рождаются двойные: для скрипки и трубы, альты и виолончели, для альты и концертирующей в оркестре арфы). Кроме того, эти концерты демонстрируют уход от громкозвучия в тихие сустанции (в подзаголовки концертов выносятся ремарки типа «в полголоса», «из далека», «говорком»).

К части третьей

К очерку 8

ⁱ Последний вспоминал, в частности, что в начальный год занятий со Зверевым Танеев, бывший тогда ректором, обратился к Антону Рубинштейну с просьбой оказать честь Московской консерватории и прийти послушать нескольких учеников (Рахманинов играл ля-минорную Английскую сюиту Баха). «По просьбе Танеева Рубинштейн сел за рояль и сыграл фа-диез-мажорную Сонату Бетховена, ор. 78. Думаю, что Рубинштейн выбрал эту сонату, одно из лучших произведений Бетховена, из-за того, что она идет всего десять минут. Игра его не произвела на меня того глубокого впечатления, которое я испытал год спустя, когда *искусство Рубинштейна покорило мое воображение и, несомненно, сыграло огромную роль в моем пианистическом становлении* (курсив мой. — Е.Д.). Ошеломляла не столько его великолепная техника, сколько глубокая, одухотворенная, тонкая музыкальность, наполнявшая каждую ноту, каждый такт, который он играл, и делавшая его единственным в своем роде, самым оригинальным и ни с кем не сравнимым пианистом мира. Естественно я не пропускал ни ноты на его концертах, и помню, как потрясло меня его исполнение “Аппассионаты” и си-минорной сонаты Шопена... Я слушал его, замороженный красотой звука, и мог бы слушать бесконечно. Мне никогда не приходилось слышать, чтобы кто-нибудь так сыграл виртуозную пьесу Балакирева “Исламей”, который я никогда не слышал в подобном исполнении. *Педадь была одним из величайших секретов Рубинштейна* (курсив мой. — Е.Д.). Он сам удивительно удачно выразил отношение к ней словами: “Педадь — это душа рояля”. Всем пианистам стоило бы помнить об этом». *Рахманинов С.* Воспоминания. Цит. изд. С. 36.

ⁱⁱ Внимание к молодому дебютанту и положительные отзывы прессы в столичных музыкальных кругах вызвало уже первое публичное выступление Балакирева 12 февраля 1856 года с исполнением сольной партии в своем Концертном Allegro для фортепиано с оркестром: «Балакирев — богатая находка для нашей отечественной музыки», — писал А.Серов, предсказав композитору «самую блестящую будущность». *Серов А.Н.* Музыкальное утро в зале Императорского Петербургского университета. Статьи о музыке. — М., 1985. Вып. 1-А. С. 191.

ⁱⁱⁱ Приведенные высказывания подтверждают распространенное мнение, что Балакирев тяготел к пианизму гуммелевско-фильдовско-шопеновского

Б 2219 Борису Леонидовичу Жилинскому

01

Концертъ

для

фортепьяно съ сопровожденіемъ
оркестра

соч.

Миля Балакирева

оконченъ и переложенъ для 2-хъ фортепьяно
С. Ляпуновымъ.

*Партитура для оркестра
Оркестровые Голоса
Переложеніе для 2-хъ фортепьяно въ партитуру
(Для исполненія треб. 2 Экземпляра)*



собственность издателя

Юлій Генрихъ Циммерманъ
Лейпцигъ - Спѣтербургъ - Москва - Рига - Вильна



5 М. 2007

типа, где фортепиано трактовалось как в высшей степени самодостаточный инструмент, не требующий привнесения чуждых его природе тембров и красок. Ведь и музыка Шопена, любимого композитора Балакирева, была рождена роялем, за роялем и предназначалась для рояля». *Петропавлов А.* Фортепианные транскрипции М.А.Балакирева // Балакиреву посвящается. — С-Петербург, 2002. С. 47–48. Наряду с Концертом освоение крупных симфонических форм проходило у Балакирева и в других работах 50-х годов. Напомним о двух Увертюрах — на тему испанского марша (Глинка передал молодому композитору одну из тем, слышанных им в Испании) и на темы трех русских песен. Последняя стала особенно популярной и часто звучала с эстрады.

И у истоков, и в пору зрелости пианист Балакирев вызывал у современников схожие эмоции. Все отмечали техническую свободу, мастерскую лепку формы, но и известную сдержанность, даже сухость фортепианного интонирования: «Игра Балакирева была несколько рассудочной и холодной, удар суховатым. Он редко увлекал, но всегда заставлял себе напряженно внимать, как умный оратор, которому есть что сказать. Техника его уступала рубинштейновской главным образом в ударе, т.е. разнообразием своего туше, чего у Балакирева не было <...> Техника Балакирева была не листовской, не рубинштейновской, а скорее гуммелевской». *Чернов А.* М.А.Балакирев. По воспоминаниям и письмам. — Л., 1926. Сб. 3. С. 49.

Слышавшие Балакирева практически единодушны в характеристиках исполнительских аспектов, но расходятся в указании генетических истоков балакиревского пианизма. Асафьев в молодые годы несколько раз был на шопеновских программах и отмечал: «В пианизме Балакирева слышалось что-то уже старомодное, я бы сказал “гензельтовское” (не “фильдовское”), но, конечно, насыщенное властной мыслью. Сперва игра производила впечатление пальцево-сухой и, при строго чеканном ритме, все же очень своевластной». Асафьев подчеркивал энергию пальцев, «стаккатное легато», «стаккатную кантилену», при которых «шопеновский бисер мелькал, как рассыпавшаяся по поверхности ртуть». *Асафьев Б.* Шопен в воспроизведении русских композиторов. Избранные труды. — М., 1955. Т. 4. С. 311.

Ему вторит Н.Кашкин: «Балакирев был очень хорошим пианистом, знавшим наизусть решительно всю фортепианную литературу, начиная с Шопена и Шумана; у него только был несколько суховатый удар, вследствие чего в его игре, в общем превосходной, не было особенного разнообразия в оттен-

ках». Кашкин Н. М.А. Балакирев и его отношение к Москве // Статьи о русской музыке и музыкантах. — М., 1953. С. 19.

^{iv} Исследователь раннего творчества Балакирева справедливо пишет: «отечественные концерты юноша вряд ли знал: в большинстве своем они были не опубликованы. Исключение составляли концерты Филда, с которыми Балакирева мог познакомить Дюбюк; во всяком случае, Второй филдовский концерт пополнил библиотеку композитора. Незабываемый след оставили два образца жанра: концерт Гуммеля а-молл и е-молл'ный концерт Шопена. Гуммелевский опус, который входил в репертуар Глинки, Даргомыжского и Н.Рубинштейна, пользовался популярностью вплоть до рубежа XIX–XX веков. Его изучение под руководством Дюбюка заложило фундаментальные основы пианизма Балакирева. Концерт Шопена открыл композитору новые художественные горизонты и остался одним из любимейших сочинений до конца его дней. В первую очередь отталкиваясь от этого круга явлений — Филд, Гуммель, Шопен, — Балакирев обратился к типу виртуозного концерта, суть концепции которого составляет игровое диалогическое начало». Зайцева Т. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. — СПб, 2000. С. 86.

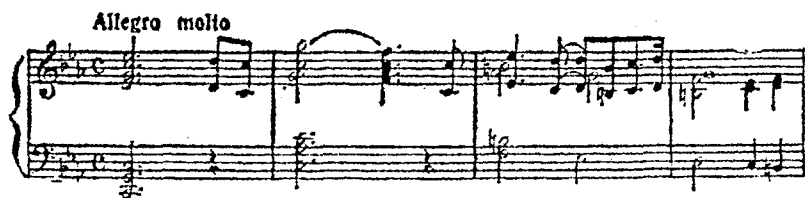
^v Стравинский же констатировал, что «с бедным Танеевым в Петербурге обходились очень несправедливо». И, напротив, отмечал, что «мода на Скрябина началась в Санкт-Петербурге около 1905 года. Я объяснял это больше его феноменальными пианистическими данными, нежели чем-либо новым в его музыке, но, независимо от причины, к нему действительно возник очень большой интерес, и его провозглашали “новатором”, во всяком случае в авангардистских кругах». Стравинский И. Диалоги. Цит. изд. С. 47.

Стравинский подчеркивал и тот факт, что Скрябин, среди учеников Танеева, был лучше всех подкован в области контрапункта и гармонии. Но и Скрябин, как и Рахманинов, Метнер, Ляпунов, Станчинский далеко не всегда и в полном объеме выдерживали «школу Танеева», но неизменно относились к нему с высочайшим пиететом. А.Б.Гольденвейзер пишет в *Дневнике* 6 октября 1897 года: «Он — сила. За ним и талант, и ум, и безусловная редкая честность, и благородство натуры, и выходящая из ряда вон эрудиция. Кроме того, я Сергея Ивановича прямо люблю и дорожу его мнением и его мыслями». *Гольденвейзер А.Б. Дневник. Первая тетрадь.* — М., 1995. С. 96–97.

^{vi} Исследователь творчества Рахманинова В.Брянцева свидетельствует: «По всей очевидности, это первая серьезная попытка изложить свои музы-

кальные мысли в сонатной форме и приобщиться к широкомасштабному жанру концерта. Четырнадцать нотных листов с многочисленными поправками выразительно повествуют о нелегком, но увлеченном труде, о целеустремленности поисков, пробивающихся сквозь неопытность и невольную раздражительность. Примечательно, например, как юный композитор-пианист борется с потоками бурной фортепианной риторики и после бесконечных правок зачеркивает целые восемь страниц наивно ораторской каденции». *Брянцева В. С. В. Рахманинов.* — М., 1976. С. 52.

Прообраз героико-патетической главной партии самоочевиден — это Бетховен, Первым концертом которого Рахманинов-пианист был абсолютно захвачен:



Побочная тема, с ее лирической задушевной интонационностью, рождена миром музыки Шопена, на тему которого Рахманинов создаст много позднее свой вариационный цикл.

^{vii} Черты, которые более всего индивидуализировали игру Рахманинова — возвышенная трагедийность, мужественная энергия, полетная скерцозность и лирические откровения (как пейзажного, так и чувственного характера) — составляли и главные образные полюсы мира музыки, созданного Рахманиновым-композитором.

Истинное же дыхание его игры и творений составлял ритм — от несокрушимо твердого до предельно гибкого, а свойственные именно Рахманинову выразительнейшие *rubato* никогда не приводили к расплывчатости формы. «Не все поняли и оценили рахманиновское *rubato* и *espressivo*, — писал Н.Метнер, — а вместе с тем оно всегда находится в равновесии с основным ритмом и темпом, в контексте с основным *смыслом* исполняемого. Его ритм. так же как звук, всегда *включен* в его музыкальную душу — это как бы биение его живого пульса». *Метнер Н. Памяти Рахманинова // Воспоминания о Рахманинове.* — М., 1966. Т. 2. С. 142.

^{viii} Комиссия склонялась к оценке «три», когда произошло невероятное: концерт ввели в программу очередного Пленума Союза композиторов, без

личного заявления музыканта и серии бюрократических процедур. Случай беспрецедентный!

Пьеса студенческих лет сопутствует всему творческому пути Щедрина-пианиста, и, в частности, концерт триумфально прозвучал в авторском исполнении в день его 65-летия в Большом зале Московской консерватории (декабрь 1997 года).

^{ix} «Я многим ему обязан и как композитор. На первом курсе я написал несколько фортепианных сочинений — Сюиту (“Праздник в колхозе”, в пяти частях. — *Е.Д.*) и еще какие-то пьесы, сейчас уже не помню. Естественно, первым слушателем был Яков Владимирович. И он дал мне несколько советов, вроде бы пианистического толка, но на самом деле они оказались в полной мере профессионально композиторскими, очень важными для записи того или иного отрывка, я уже не говорю о формообразовании. Так что от Флиера я получил ответы и на какие-то вопросы в технике композиции <...> У меня случались с учителем, я бы сказал, исповедальные разговоры. Помню на втором или на третьем курсе я советовался с ним: может быть мне все-таки стоит бросить сочинение музыки, потому что я тогда был очень увлечен исполнением (и в этом была исключительно его заслуга), заняться только фортепиано. Но он мне отсоветовал: ты себя обеднишь, если сейчас займешься только исполнением. Кому-то другому он, наоборот, рекомендовал сосредоточиться на чем-то одном <...> И нет ничего удивительного в том, что *все* свои композиции, а не только фортепианные сочинения, Щедрин прежде всего выносил на суд своего профессора по классу фортепиано». *Щедрин Р. Яков Флиер // Щедрин Р. Монологи разных лет. — М., 2002. С. 32.*

^x В консерваторские годы Щедрин побывал в фольклорных экспедициях в Алексине, на Оке, и в Вологодской области (последняя — в составе экспедиции Московского университета — в Чебоксарском, Шекснинском и Мяксинском районах). В одном из выпусков журнала «Советская музыка» за 1954 год молодой композитор не только делится своими впечатлениями, но и поет гимн частушке: «Излюбленным и, пожалуй, самым распространенным жанром современного народно-песенного творчества в Вологодской области является частушка... Частушки поют здесь все — от мала до велика. Шестилетняя девочка тоненьким голоском пропела: “Я маленькая девочка, играю и пою. Я Сталина не видела, но я его люблю ...”».

<...> В Вологодской области мы встретились с очень интересным явлением — пением частушки “под язык”: одна из девушек поет мелодию частушки, а другая, за отсутствием баяна или гармошки, контрапунктирует ей оригинальным затейливым мотивом, имитирующим наигрыш инструментального сопровождения. Я глубоко убежден, что мелодия и ритм современной частушки — богатейший, творчески драгоценный материал для советского композитора. По-моему, пора уже покончить с предвзятым отношением к музыкальному тексту частушек!». *Щедрин Р.* Народная песня в жизни и в консерватории // Советская музыка. 1954. № 2. С. 71–72.

^{xi} «В первых фольклорных сборниках русская песня и по метрической, и по интонационной записи, и по гармонизации во многом выглядела согласно правилам традиционной — “немецкой” — гармонии. Постепенно она высвобождалась из этого и восстанавливала утраченные свойства. В острой характерности фольклорного тембра, в точности интонирования, в белом звуке, глиссандировании, форшлагах, придыхании, в самом принципе ладовой организации, исключающей гармоническую обработку, композиторы, с легкой руки Стравинского, увидели особую привлекательность». *Щедрин Р.* Игорь Стравинский // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы. Цит. изд. С. 13.

В связи с частушкой Щедрин поднимает и более общий вопрос, касающийся такого важного положения, как степень возможной точности записи народных образцов.

В фольклорных жанрах Щедрин неизменно высоко ставил их имманентные признаки — импровизационность, ладовость, метрическую свободу, особый исполнительский стиль. Как композитор он особенно ценил и аутентичность записи, способной передать, а не скрыть естественность и неакадемичность интонирования. Сравнивая типологию записи фольклорных образцов XIX и XX столетий, Щедрин прежде всего имел в виду не уровень звукозаписывающей техники, которая, естественно, более века назад была совсем иной, а сами типы оформления музыкальных текстов. Уже на раннем этапе творчества Щедрин открыл в фольклоре то, что «с легкой руки Стравинского» виделось особенно ценным — острую характерность необработанного тембра, пение «белым звуком», глиссандирование и другие способы ухода от температуры.

Интереснейшим развитием этой фольклорной тенденции стало введение народного голоса в ораторию «Ленин в сердце народном», а также народного хора в «Мертвые души».

К очерку 9

ⁱ «Когда начались репетиции “Пана воеводы”, мы с Римским-Корсаковым лучше узнали друг друга. Я словно пробудился от дурного сна, страхнул с себя все московские предрассудки против великого петербургского композитора. Я понял всю художественную искренность и неподкупность, которые вдохновляли Римского-Корсакова и высоко поднимали его над всякой сентиментальщиной. Его поразительное мастерство в технике сочинения, в особенности его искусство инструментовки и тонкое чувство оркестрового колорита вызывали у меня истинное восхищение. Я в самом деле полюбил его, и это чувство усиливалось во мне день ото дня. Думаю, что во всем, что касается его музыки мой восторг еще не исчерпал себя. Сотрудничество с Римским-Корсаковым сослужило мне хорошую службу. У меня было достаточно возможностей оценить его удивительно тонкое чутье во всем, что касалось деталей, связанных с оркестром». Рахманинов рассказал в “Воспоминаниях”, что Римский-Корсаков настолько высоко оценил его дирижерскую деятельность, что «выразил желание, чтобы его опера “Китеж”, которую он в то время заканчивал, была впервые представлена в Большом театре под моим управлением». *Рахманинов С.* Воспоминания. Цит. изд. С. 128.

ⁱⁱ Концерт создан в 1806 году для скрипача Ф.Клемана и посвящен другу юности Бетховена Стефану фон Брейнингу, вместе с которым он брал уроки игры на скрипке. Концерт был издан в 1808 году в виде переложения для скрипки и фортепиано, партитура была напечатана только в 1861 году (издательство К.Ф.Петерс).

Последнее обстоятельство, вызванное достаточно равнодушным приемом публикой премьеры Скрипичного концерта свидетельствует о том, что слушатель XIX века привык к блеску, нарядности и театральному пафосу концертов для этого солиста. Как известно, тогда лидировали партитуры скрипачей-виртуозов, современников Бетховена — Виотти (29 концертов), Крейцера (19) и Роде (13 концертов). Техническая вооруженность написанных ими концертных партитур, трансцендентная для XIX столетия, включала обилие двойных нот, staccato в быстром темпе, разнообразие пассажей, кантилену на струне соль.

ⁱⁱⁱ На титульном листе значилось: «Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de grand Orchestre arrangée d'après son 1-er Concerto de Violon et dediée à Madame de Breuning par Louis van Beethoven. Oeuvre 61, à Vienne et Pesth au Bureau des arts et d'industrie» («Концерт для фортепьяно с аккомпанементом большого оркестра, аранжированный по 1-му концерту для скрипки и

посвященный госпоже фон Брейнинг Людвигом Бетховеном. Сочинение 61. Вена и Пешт в конторе искусств и промышленности»).

^{iv} Приходится констатировать, что отсутствие со стороны пианистов внимания к «Шестому» фортепианному концерту по-своему обоснованно. Исполнители утверждают, что по нефортепианности фактуры этот текст приближается к «праворучному концерту». Вот фрагмент беседы автора книги с пианистом Александром Маркочем (выпускником Московской консерватории по классу В.Горностаевой). Получив приглашение сыграть «Шестой» концерт Бетховена на большом фестивале в США (Colorado-festival, 2003 год), пианист вынужден был отказаться после знакомства с этим текстом: «Взял ноты и начал играть и мгновенно почувствовал довольно странное ощущение. Гениальная музыка, абсолютно знакомая по мировой исполнительской практике, создала впечатление, что я играю скрипичную партию правой рукой, левой ее же, только на октаву ниже. А как странно звучат каденции! Я переговорил с дирижером и импресарио, было решено заменить этот концерт 3-м Рахманинова». Вместе с тем, в исполнительской среде встречаются и исключения: этот бетховенский опус включил в свой репертуар В.Виардо.

Хочется, однако, обратить внимание на тот факт, что собственно скрипичный текст, да еще созданный исполнителем-виртуозом, многократно становился «поводом» для создания *исконно фортепианных* сочинений. Хрестоматийный пример — Николо Паганини, написавший не только знаменитый 24-й каприс для скрипки соло и на него одиннадцать вариаций. Блистательные, подлинно фортепианные версии принадлежат Листу («Бравурные этюды по каприсам Паганини», «Большие этюды по Паганини»), Брамсу (две тетради фортепианных вариаций), Лютославскому (вариации для двух фортепиано) и, разумеется, Рахманинову с его «Рапсодией на тему Паганини». Графически строгий скрипичный абрис темы потребовал сохранения исходного одноголосия, мало типичного для фортепиано, а также воспроизведения характерных приемов скрипичной техники (*pizzicato*, *col legno*, скачки), словом, всей этой «дьявольской» виртуозности.

The image shows a musical score for the first system of the 'Sixth' Concerto by Beethoven. It consists of three staves: Violin I (I), Violin II (II), and Piano. The tempo is marked 'L'istessi tempo' and the piano part is marked 'marcato'. The score shows the beginning of the piece with various dynamics like 'p' and 'mf', and includes a first ending bracket with a '3' time signature.

Andante cantabile

The musical score consists of three systems, each with piano (I and II) and violin (I and II) parts. The tempo is marked 'Andante cantabile'. The first system features dynamics *pp*, *mf*, and *p*. The second system features *mf*, *dim.*, and *p*. The third system features *cresc.*. The piano parts are highly textured with triplets and arpeggiated figures, while the violin parts have more melodic lines with triplets and slurs.

Однако многослойная фактура, в создании которой начинает принимать участие и тема *Dies irae*, быстро входит в рамки фортепианности (аккордово-октавная техника, мелодико-полифонические построения). В рамках последней и возникает гениальная любовная метаморфоза темы Паганини, ставшая лирическим центром вариационного цикла.

⁵ «Каденция с аккомпанементом литавр, написанная Бетховеном для этой транскрипции, была переделана для скрипки Оттокарком Новачком... Насколько я знаю, и другие каденции (среди них — Макса Росталья) основаны на этом бетховенском образчике. Упомянем как о курьезе каденцию, которую сочинил Йозеф Гельмсбергер-старший, использовавший для этого марш из бетхо-

венской фортепианной транскрипции скрипичного концерта; в каденции Гельмсбергера аккомпанируют фортепиано (!) и литавры <...> Сохранилась еще одна неопубликованная каденция. В ее заголовке рукой Бетховена написано: “Zweiter Eingang in’s Thema vom Rondo [Второе введение в тему рондо]. Эта каденция относится к 92 такту третьей части. Автограф ее находится в коллекции д-ра Бодмера в Швейцарии”». *Музыкальная жизнь*. 1965. № 19. С. 20.

^{vi} В каденциях к Скрипичному концерту Шнитке оставляет бетховенскую идею — аккомпанированной каденции, — но расширяет ее темброво: кроме литавр звучат еще десять скрипок. В привлечении же в каденцию «чужой» музыки Шнитке следует собственной традиции — введению цитат, автоцитат, квазицитат и монограмм. Композитор говорит по этому поводу: «В 4-м скрипичном концерте почти весь материал выведен из монограмм: Кремера, моей, а в финале — Денисова, Губайдулиной и Пярта... Весь этот “запрятанный” материал... пожалуй, вещи *равнозначные* по смыслу, по “погруженности” во время, по отношению к личности... Все эти цитаты и псевдоцитаты в музыке по существу выполняют ту же функцию: через фрагмент вызывают ощущение целого». *Шульгин Д.И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Цит. изд. С. 73–74.

^{vii} В связи со структурой и тембровыми решениями по второй части Чайковский отмечает в письме к Танееву: «мало лиц, ободряющих скрипку и виолончель solo во второй части: говорят, что в ней фортепиано нечего делать, с чем, кажется, нельзя не согласиться: слишком большой перевес на стороне двух других инструментов». *П.И. Чайковский — С. И. Танеев*. Письма. Цит. изд. С. 80.

Любопытно обратить внимание на тот факт, что сам жанр фортепианного трио как автономный тембровый конгломерат Чайковскому был до поры до времени далек. В письме к Н. фон Мекк ярый противник такого рода музыки писал: «Вы спрашиваете, отчего не пишу трио? Простите, друг мой! Безмерно хотел бы угодить Вам, но это свыше моих сил. Дело в том, что по устройству своего акустического аппарата я совершенно не переношу комбинации фортепиано со скрипкой и виолончелем solo. Эти звучности кажутся мне взаимоотталкивающими друг друга...». По убеждению Чайковского, «фортепиано может являться только при трех условиях: 1) один, 2) в борьбе с оркестром и 3) как аккомпанемент, т.е. фон для картины. Но что такое за неестественное сочетание таких трех индивиду-

умов, как скрипка, виолончель и фортепиано? Тут достоинства каждого из них теряются. Певучий и согретый чудным тембром звук скрипки и виолончели представляется односторонним достоинством с *царем* инструментов, а этот последний тщетно старается показать, что и он может петь, как его соперники». *Чайковский П.И.* ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. IX. Цит. изд. С. 306.

Однако, столь жесткая декларация оказалась сметенной творческим вдохновением гения, создавшим одно из самых глубоких русских фортепианных трио (ор. 50, 1881 год). Отголоски увлеченной работы над трио слышны, думается, и в тембровой структуре второй части Второго концерта Чайковского.

^{viii} Приведем сценические версии, сделанные при жизни Стравинского: Концерт для фортепиано и духовых, 1923–1924.

Премьера в виде балета «Тринадцать стульев», 1960, Кельн, Театр «Бюнен дер штатт Кельн», балетмейстер А.Миллош, художник Л.Эрмлер. Каприччио, 1929, новая редакция 1949.

Премьера в виде балета 1947, Милан, Театр «Ла Скала», балетмейстер Л.Мясин, художник Н.Бенуа.

Концерт для двух фортепиано, 1935.

Премьера в виде балета 1960, Гамбург, Государственная опера, балетмейстер Г. Бланк, худ. А. Зирке.

«Концертные танцы» для камерного оркестра, 1942.

Премьера в виде балета 10 сентября 1944, Нью-Йорк, Русский балет Монте-Карло, балетмейстер Дж. Баланчин, художник Ю.Берман.

«Балетные сцены для оркестра», 1944.

Сценическая премьера 1948, Ковент-Гарден, балетмейстер Ф. Эштон, художник А.Борепер.

Эбеновый концерт (Черный концерт). Исп. состав: кларнет-соло, 5 саксофонов, бас-кларнет, валторны, 5 труб, 3 тромбона, фортепиано, арфа, гитара, контрабас, ударные. 1945. Премьера в составе музыки балета «Фельетон», 1957, Мюнхен, Баварская государственная опера, балетмейстер и художник А.Каргер.

Концерт для струнного оркестра in D (Базельский), 1946–1947.

Премьера в виде балета «Клетка» 1950, Гамбург, Государственная опера. Балетмейстер Д.Хойер, художник А.Зирке.

К очерку 10

ⁱ Такова, в частности, направленность изданий В.Варунца «Прокофьев о Прокофьеве», аналогичных материалов о Стравинском, содержащих новые ценнейшие архивные сведения (дневники, записные книжки) «к биографиям» выдающихся отечественных композиторов.

ⁱⁱ Л.Сабанеев в *Воспоминаниях о Танееве* рассказывает о любви своего учителя к «объяснению» стилевых ориентиров собственных сочинений:

— Вот это на Моцарта похоже, — говорил он, играя свой новый квартет...

— А это — Петр Ильич уже! — сообщал он радостно...

«Моцарт» и «Петр Ильич» совмещались в одной части одного квартета, и Сергей Иванович, по видимому, нимало не бывал недоволен таким сочетанием различных стилей... Когда ему говорили, что «это похоже на Бетховена», он, смеясь, отвечал:

— Это и хорошо, что на хорошую музыку похоже. *Плохо*, когда *ни на что не похоже*.

А когда ему в оправдание каких-нибудь своих промахов, ученики говорили, что «у Бетховена то же самое есть», Танеев нисколько не смущался и отвечал всегда:

— Так почему же вы берете у Бетховена то, что плохое? Вы лучше берите у него хорошее.

И он любил повторять, что музыка, в его представлении, разделяется вообще на три сорта: «музыка, которую приятно слушать, музыка, которую приятно играть, и музыка, которую приятно только сочинять, а слушать и играть противно! — добавлял он в качестве пояснения». *Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Танееве*. — М., 2003. С. 128–129.

ⁱⁱⁱ Неинтересные для пианиста фрагменты концертов Прокофьев отмечает не только в своих, но и в тех сочинениях, что давно вошли в золотой фонд. Слушая, неизменно с партитурой, Второй концерт Листа, замечает: «У него прелестная первая тема, но как-то не ощущается вершин, если окинуть взглядом всю пьесу. Должно быть, они ощутятся, когда концерт исполняется с оркестром. Фортепианный стиль очень интересен, но есть места и совсем не интересные для пианиста. Констатирую этот факт для собственного успокоения» (I, 264).

Автор пяти фортепианных концертов был неизменно критичен не только к Прокофьеву-композитору, но и к Прокофьеву-пианисту. Не раз можно встретиться с сообщениями типа: «играл Третий концерт не без фальшивых

нот» или запись о необходимости подучить тот или иной фрагмент, в частности, труднейшую, поистине «оркестровую», каденцию первой части 2-го концерта, публично сыгранную «не по тем нотам», которые зафиксированы в партитуре. «Начало концерта я сыграл совсем спокойно, ко к середине каденцы начал волноваться и Colossalo наврал. То есть, собственно говоря, оно и звучало, но все пассажи я симпровизировал, а не сыграл, как у меня написано» (I, 338–339). Подобные огрехи композитор-пианист называл «пересочинением кусков из-за провалов памяти».

При исполнении Третьего концерта с Ансерме — «шероховатости и легкие расхождения с оркестром» (II, 767). В связи с тем, что этот концерт был исполнен в Америке хуже, чем во Франции: «я играл не так хорошо, как следовало бы: все-таки последний раз я играл его полтора месяца назад в Париже и с тех пор не повторял... Утром подтягивался — повторял в Третьем концерте то, что не вышло вчера» (II, 756).

^{iv} Приведем необходимые сведения по каждому из фортепианных концертов Прокофьева:

Первый концерт

Ор. 10, 1911–1912, Des-dur, Н.Н.Черепнину; **Партитура**: Юргенсон, 1913; переложение автора для фортепиано: Юргенсон, 1913; **Первые исполнения**: 25 июля/7 августа 1912, Москва, Народный дом, дирижер К.С.Сараджев, солист — автор; 3/16 августа 1912 года, Санкт-Петербург, Павловский вокзал, дирижер — А.П.Асланов, солист — автор.

Второй концерт

Ор 16, 1923 (1913), g-moll, памяти М.А.Шмидтгофа; **Партитура**: Музгиз, 1957, С.С.Прокофьев. Собрание сочинений, т. 5; переложение автора для 2-х ф-но: первой редакции — Гутхейль, 1912, авторское переложение второй редакции — Гутхейль, 1925; **Первые исполнения**: первой редакции — 23 августа/5 сентября 1913 года, Павловск, дирижер А.П.Асланов, солист — автор; второй редакции — 8 мая 1924 года, Париж, дирижер — С.А.Кусевицкий, солист — автор.

Третий концерт

Ор. 26, 1917–1921, К.Д.Бальмонт; **Партитура**: Гутхейль, 1922; авторское переложение для ф-но в 4 руки: Гутхейль, 1923; **Первые исполнения**: 16 декабря 1921 года, Чикаго, дирижер — Ф. Сток, солист — автор; 24 октября 1923 года, музыкальная выставка общества «Международная книга» (Концерт демонстрировался в сопровождении фортепиано), Л.Н.Мионов и

К.Н.Игумнов; 22 марта 1925 года, Москва, Театр Революции, концерт Ассоциации современной музыки, дирижер — К.С.Сараджев, солист — С.Е.Фейнберг; 24 января 1927 года, Москва, Персимфанс, солист — автор.

Четвертый концерт (для левой руки)

Op. 53, Паулю Витгенштейну; **Партитура**: (рукопись, первые 10 стр. автограф, остальные — с авторскими пометками) РГАЛИ; переложение для 2-х ф-но в 4 руки: (рукопись) РГАЛИ; **Первые исполнения**: 1956 год, Берлин, солист — З.Рапп; 17 ноября 1959 года, Ленинград, дирижер — Г.Н.Рождественский, солист — А.И.Ведерников.

Пятый концерт

Op. 55, 1932 год, G-dur; **Партитура**: Российское музыкальное издательство, 1933; *Первые исполнения*: 31 октября 1932 года, Берлин, дирижер — В.Фуртвенглер, солист — автор; 25 ноября, 1932 года, Москва, дирижер — Н.С.Голованов, солист — автор.

^v Подчеркнем универсальность этого явления именно для метода работы композитора-драматурга и режиссера, коим мастерски владел Прокофьев и в сфере музыкального театра, и в области симфонизма (театр инструментальный). В изучаемом жанре наглядным примером здесь выступает Симфония-концерт для виолончели с оркестром, op. 125, история создания и театральные ракурсы которого изучены В.Блоком.

^{vi} В надежде представить Второй концерт к исполнению в серии Беляевских концертов Прокофьев, особенно гордясь «идеей формы» именно Интермеццо, сыграл его Глазунову, который похвалил ни «что» (тематический материал), а «как» (технику, логику, пианизм): «Очень интересно. Отлично сделано. Но музыка...Странная такая. Особенно середина. Я объясняю логику середины» (I, 294). Кстати, и на премьере (в августе 1913 года) казус произошел именно в этом фрагменте: «В Интермеццо я ужасно боялся перемодулировать не туда, куда следует, и, действительно, такой грех случился. Чрезвычайно неприятно, когда я услышал, что оркестр играет не в том тоне, в который я попал» (I, 339).

^{vii} Думается, что критика со стороны наставников по консерватории не только формы концерта, но и его гармонического решения (Л.Сабанеев — «примитивная какофония», антиэстрадность, Гр. Прокофьев — «нежелание идти на компромисс со слушателями»), побудило Прокофьева посвятить сочинение Н.Н.Черепнину. Учитель по дирижерскому классу горячо поддержал молодого автора именно за общедоступность этой музыки, рожденной на волне нагнетающей силы таланта.

^{viii} Факт этот общеизвестен и широко распространен именно в практике создания инструментальных концертов. А.Шнитке, например, признавался в принципиальном различии, которое обязательно возникнет в виолончельном концерте, написанном, в частности, для Н.Гутман или М.Ростроповича.

Обратим, однако, внимание, и на встречную, если можно так выразиться, тенденцию, когда исполнитель сродняется с сочинением настолько, что буквально начинает его чувствовать и как собственное детище. Например, 21 декабря 1928 года Прокофьев хочет придти на репетицию Сигетти, играющего его Первый скрипичный концерт: «Прошу Вас, не приходите. Я играл его тридцать пять раз и чувствую себя почти автором...А тут явится какой-то другой автор, который имеет право делать мне замечания» (II, 659).

^{ix} При предварительном и тщательном изучении партитуры Глазунова у молодого Прокофьева возникает много критики по поводу «безобразной инструментовки. Все голоса удвоены и утроены, все так жирно и массивно, что бедного солиста совсем не будет слышно. Зло берет, когда смотришь на какой-нибудь занимательный рисунок у фортепиано и видишь, что он покрыт квинтетом, поверх квинтета духовыми, да еще и иной раз с тромбонами» (I, 268).

К очерку 11

ⁱ Первые два концерта были известны публике не только в авторском исполнении, но и в интерпретации английской пианистки Эдны Айлз: «одной из вещей, давно освоенных мною, был его 1-й концерт, а к началу 30-х годов я разучила его Концерт № 2, ор. 50 и выступала с ним в Борнмуте». Н.К.Метнер — друг и учитель // *Метнер Н.К. Статьи. Материалы. Воспоминания.* Цит. изд. С. 149.

ⁱⁱ Второй и Третий концерты (соответственно первый и второй альбомы) записаны фирмой His Master's Voice по заказу Общества имени Метнера, основанного в Лондоне по инициативе и на средства Джаяа Гамараджи Уадира, в авторском исполнении с Лондонским симфоническим оркестром под управлением И.Добровейна.

К очерку 12

ⁱ В «годы странствий» судьба посылала Метнеру друзей истинных, которые помогали выжить на чужбине, поддерживали его в творческом плане и на житейском уровне. Здесь прежде всего обозначается фигура Рахманино-

ва. Однако параллельно возникает и личность талантливой английской пианистки Эдны Айлз, которая, без преувеличения, полностью посвятила свою жизнь и творчество пропаганде музыки Метнера: как ученица появилась на пути композитора еще в 1930 г. (первый приезд Метнера в Лондон состоялся в 1928 году), сумела пройти под руководством композитора все его сочинения; исполнить их с эстрады, за что получила титул «чемпион Метнера». Особенно ценно для науки то, что Эдна не только сама занималась с Метнером, но зафиксировала текстуально его комментарии к исполнению сочинений, делала эквиритмические переводы на английский язык романсов, обводила чернилами ноты, написанные карандашом, фиксировала контакты Метнера с дирижерами и оркестрами во время авторского исполнения фортепианных концертов, присутствовала на их записи. Кроме того, Эдна Айлз была незаменимым помощником при исполнении автором его ансамблевых сочинений (ей посвящена «Русская хороводная» ор. 58), а также специально для Эдны были написаны фортепианные упражнения и юмористический романс, возникший на трудном этапе освоения Метнером английского языка (с помощью Эдны).

И нет ничего удивительного в том, что на черновой рукописи Третьего концерта-баллады композитор сделал следующую запись: «Эту грязную рукопись моей тяжелой и мучительной работы, сочиненной под внимательным присмотром моего дорогого и благородного друга Айлз, я со стыдом дарю, как знак моей любви и признательности, дорогой Эдне — первой и блестящей исполнительнице Концерта “Баллады” ор. 60. Н.Метнер. 20 апреля 1943 г. Foreign Park». *Метнер Н.К.* Статьи. Материалы. Воспоминания. Цит. изд. С. 168, 169, 315.

Что же это за «Иностранный парк», где Метнер начал и завершил работу над названной композицией? Об этом рассказывает Эдна в своей статье «Метнер — учитель и друг», живописуя совместную жизнь в течение двух с половиной лет семей Айлзов и Метнеров — сначала в доме первых в Бирмингеме, где «занятия происходили под аккомпанемент тяжелой бомбардировки и <...> мы могли слышать налеты и видеть из окон зарево ужасных пожаров, свирепствующих в городе. Вокруг нас было много зенитных орудий, которые сбивали пролетавшие над нами немецкие аэропланы, и бомбы падали совсем близко от нас. Но Метнеры всегда были невозмутимо спокойны, оба они обладали замечательным мужеством перед лицом опасности. Дом наш в Бирмингеме снова пострадал от бомб, и нам пришлось искать в

какой-либо деревне более просторное помещение. В феврале 1941 г. мы вместе с Метнерами переехали в живописную деревушку Вуттон-Уэвен, за шесть миль от Стратфорда-на-Эйвоне <...> Метнер мог заниматься без помехи и сосредоточенно работал над Концертом-балладой ор. 60».

Нет оснований сомневаться в том, что Англия была выбрана Метнером как постоянное (увы, последнее) место жительства и в связи с тем, что там находилась Эдна, которая с годами сужала свой исполнительский репертуар, отдавая предпочтение исключительно метнеровской Музе. Этот факт был замечен Метнером и, видимо, его тревожил, так как композитор начинает рассылать рекомендательные письма и к отдельным дирижерам, и в филармонические организации. В архиве Эдны есть и такой автограф Метнера, датированный 20 апреля 1943 г.: «Эдна Айлз, блестящая пианистка, превосходный музыкант и опытный концертант, совершила весьма успешную концертную поездку по континенту и давно должна была бы быть признанной на своей родине. Последние несколько лет она специально посвятила изучению моих сочинений, и я опасаюсь, что это странное и весьма упорное пристрастие к исполнению моих сочинений едва ли будет способствовать ее признанию публикой. Но если где-либо в Англии имеется интерес к моей музыке, то я могу рекомендовать ее как безупречного исполнителя многих моих сочинений (концертов, сонат и т.д.), которые она изучала под моим руководством». Там же. С. 168, 169, 315.

Именно Эдна, в связи с совместным проживанием двух семей в военные годы, сообщает особенно точные сведения и тонкие подробности по поводу хронологии создания и исполнения Третьего концерта (в домашних условиях и на концертной эстраде): «В течение 1941 г. он продолжал писать свой Концерт-балладу и в ноябре того же года дал мне разучивать первую часть. Это была большая честь, так как, по его словам, он никогда раньше не давал своих композиций по частям, а только когда все было закончено. Я была в восторге от первой части и через три недели могла играть ее с ним на двух роялях... В феврале 1944 г. Метнер объявил нам, что написал последний аккорд клавира Концерта-баллады. Он был утомлен... Но он спешил вернуться в "Foreign Parc", чтобы заняться оркестровкой концерта. Над этим сочинением он работал до самого лета. Он очень хотел прослушать вторую и третью части на двух роялях; я разучила оркестровую партию, и мы сыграли весь Концерт-балладу его другу Коллингвуду, в то время главному дирижеру Сэндлерс-Уэллского театра. Сочинение произвело на него большое

впечатление... 20 апреля 1943 г. мы проводили Метнеров до Лондона <...> По возвращении в Лондон он должен был закончить оркестровку Концерта-баллады, а из-за плохого здоровья это было ему трудно. Но он поправлялся понемногу (после очередного инфаркта — *Е.Д.*) и в октябре мог уже выступить с этим сочинением в доме пианистки Майры Хесс (приглашено было к ней много известных музыкантов), и мне выпала честь играть оркестровую партию на втором рояле. Метнер был очень в ударе в тот день, и на всех произвела большое впечатление красота его блестящего Концерта-баллады... К февралю 1944 г. Метнеру стало лучше и он в первый раз исполнил свой Концерт-балладу в Лондоне в Royal Albert Hall под управлением Адриана Боулта (19 февраля). В ночь перед этим выступлением немецкие авиационные силы проявили большую активность, и всё пространство перед Алберт-Холлом было усеяно обломками. Но, как всегда, Метнер был совершенно невозмутим в опасности и играл с обычным спокойным мастерством». Там же. С. 170–172.

Истинно сказочным событием в лондонской жизни Метнера было не только появление в его судьбе Эдны Айлз, но и явление «волшебного принца» в лице индусского студента Джая Гамараджа Уадиара, наследника одного из магараджей Майсура, который к тому же именно в годы Второй мировой войны унаследовал богатое княжество. Студент Оксфорда услышал в исполнении своей сестры, которая обучалась музыке в Берлине, «Сказки» Метнера и безоглядно влюбился в музыку композитора, их сочинившего. В 1946 г. он дал распоряжение своему агенту в Лондоне войти в контакт с одной из студий грамзаписи, разыскать Метнера и попросить его записать (на спонсорской основе!) *все* свои сочинения. Соглашение было достигнуто, и на свет появились три альбома с авторским исполнением сочинений Метнера, включая только что завершённый Третий концерт, который Метнер, в знак благодарности за духовную и материальную поддержку, посвятил магарадже Уадиару.

ⁱⁱ Первое издание клавира концерта осуществлено фирмой В.Циммермана во Франкфурте-на-Майне. Уже пораженный смертельной болезнью и прикованный к постели, Метнер в декабре 1950 г. занимался корректурой данного клавира. Корректурa была закончена в январе 1951 г. и подписана им в печать (см. ГЦММК, ф.132, № 803). Клавир вышел из печати в конце 1951 г., после смерти композитора. Партитура впервые издана в Москве Музгизом в 1963 г.

Начало этого этапа биографии композитора запечатлено английской прессой 1928 г., где на страницах «The Referee» и «The Sunday Times» выступили такие авторитетные критики, как Ланселот и Э.Ньюмен. «Первое появление Метнера в Англии в Aeolian Hall для знатоков было событием недели. Его камерная музыка и песни пользуются уже давно большим признанием благодаря их интеллектуальной независимости и утонченности. Его музыка вызывает к нашему внутреннему сознанию, — пишет Ланселот... Весь музыкальный мир Лондона присутствовал на этом концерте, который оказался для пианиста и композитора триумфом». Ему вторит Э.Ньюмен: «Если судить по переполненному Aeolian Hall и по из ряду вон выходящему энтузиазму, с каким публика встретила длинную программу, составленную из собственных сочинений, то этот русский композитор, впервые появившийся в Англии, имеет у нас более многочисленную группу почитателей, чем можно было бы это думать. Он — первоклассный пианист и идеальный композитор... Эта музыка явилась интересным и поучительным комментарием к теориям, которые лежат в основе новой музыки типа Шёнберга. Будем развивать всеми возможными средствами новый музыкальный словарь и новые принципы соотношения тональностей и формы, но не будем слишком поспешно делать выводы, что старый словарь и более старые принципы уже исчерпали свои возможности. Если композитор честно почувствовал, что он уже ничего не в состоянии поделать со старым музыкальным аппаратом выразительных средств, то пусть он выбросит его на свалку, но он зайдет слишком далеко, если принудит нас всех подписаться под доктриной, что никто не может больше возделывать новые поля на старой территории, только потому, что сам этого не в состоянии сделать. Музыка Метнера — желанный призыв к здравому смыслу в этом отношении». *Метнер Н.К.* Статьи, материалы, воспоминания. Цит. изд. С. 313.

ⁱⁱⁱ Напомним, баллада как жанр развивалась в разных сферах культуры, периодически возрождалась и становилась одним из главных жанровых персонажей той или иной эпохи. Особую роль баллада играла в вокальной музыке: камерной (Шуберт, Шуман, Лист), оперной («Летучий голландец» Вагнера, «Дидона и Эней» Перселла), а также в фортепианной (Григ, Лист). Главные черты баллады — сюжетность как особенность текста, повествовательный тон, размеренность изложения, лишенная контрастов и перепадов; в музыкальном языке — преимущественно трехдольные ритмы, натурально-ладовая гармония. Балладность в высшей степени свойственна стилю Метнера. Не только

в Третьем концерте, но и в целом ряде других произведений, в том числе в Сонате-балладе, композитор тяготеет к жанру драматической баллады, где с особой свежестью воспринимаются моменты чистой лирики и дифирамба.

^{iv} Появление образа Русалки — не первое в творчестве Метнера и не единственное в Третьем концерте: во Второй Импровизации (в форме вариаций), ор. 47, 1925 г., есть в эскизах программные пояснения каждой из 16 вариаций, где тема и 14-я вариация названы «Песнь русалки», а 6-я вариация обозначена «В струях». Исследователи утверждают, что Метнер был противником так называемой программной музыки. Действительно, композитор чурался внешних форм правдоподобия в музыке, натуралистического копирования звуковых форм действительности. Вместе с тем при абсолютном доминировании в его музыке психологического начала он находил много поэтических знаков в самой природе. Как композитор-романтик он не чурался в своих сочинениях, например, водной стихии (Квинтет, Третий концерт). Стоит согласиться и с таким наблюдением: «Скок коня, так часто слышный в 3-м концерте-балладе, есть не изображение явления, а невольное возникновение конкретных форм при раскрытии психологических сторон, внутреннего смысла, составляющего содержание музыкальной темы, — стройности духовного подвига, доблестной устремленности вперед, присущих образу пробуждающегося витязя». *Сабуров А.А. О Н.К.Метнере // Метнер Н.К. Статьи, материалы, воспоминания. Цит. изд. С. 70.*

^v По отношению к Третьему концерту, также как и к любому другому его крупному сочинению, Э.Айлз выполнила тот же гигантский круг работ, который имел место в поздний, лондонский, период творчества Метнера. Речь идет о том, что пианистка была живым свидетелем самого процесса сочинения, переписала для себя четырехручную рукопись от руки, играла с композитором «пробные варианты» на двух роялях, присутствовала на репетициях концерта с оркестром во время авторского исполнения и записи на пластинки (что подробно отражено в письменной фиксации замечаний Метнера, адресованных оркестру, дирижеру, звукорежиссерам). Как пианистка-исполнительница прошла с композитором весь текст сочинения, что зафиксировала в потактной записи его указаний. Исполняла концерт на эстраде и по радио, собрала все рецензии на авторскую премьеру. Кроме того, в архиве Айлз сохранены корректуры с пометками Метнера ко всем трем концертам. Эдна также постоянно правила изданные варианты всех сочинений Метнера на предмет исключения из них опечаток.

^{vi} Абсолютная редкость в метнеровском тексте — ремарки на немецком языке. Речь идет о коротком тексте страницы 4, к цифре 2: «Alle tempo — Veränderungen müssen nicht plötzlich sondern immer allmählig (poco a poco) sein, damit die Hauptlinie, die Achse, die perspective nicht verloren oder gebrochen wird». Метнера всегда заботила естественность темпового перехода, не нарушающего главную, т. е. общую перспективу.

^{vii} На своих экземплярах ор. 55 № 1 и ор. 47, написанных в форме темы с вариациями, Эдна приводит названия к вариациям, которые, видимо, вводились композитором как образная подсказка исполнителям. К каждой из цикла вариаций, в которых, по мнению Метнера, особую роль играло импровизационное начало, Эдна подписала имена сказочных героев (эльфы, гномы, леший, русалки), жанровые определения (медитация, каприз, юмореска), игровые моменты (угроза, загадка), явления природы (шторм). Среди структурных деталей вариационных циклов выделены коды, играющие, как и в романтической музыке, роль авторского послесловия. Снова, как в Первом концерте, выделены связки (Link). Последним Метнер, по-видимому, придавал особое значение, трактуя их как контрсредство по отношению ко внутренней дискретности вариационных структур. Применительно к циклам вариаций Метнер утверждал, что «тема — это закон, а вариации его параграфы». Подобно Рахманинову, Метнер в циклах фортепианных вариаций довольно легко шел на купюры. Так, в выше упомянутой Импровизации ор. 47, написанной в форме темы и 14 вариаций, композитор предлагал исполнителям две версии: полное озвучивание текста или вариант из одиннадцати вариаций (в данной укороченной версии предлагалось исключить № 1, 6, 13). Вариант авторского сокращения текста имеет место и в издании Каденции Метнера к Четвертому концерту Бетховена (М., Музгиз, 1965). Кстати, насколько, по мнению Рахманинова, Метнер умел приблизиться к стилю великого венца свидетельствуют слова первого: пока жив Метнер, играть и записывать музыку Бетховена он не будет!

^{viii} В концерте Метнера собственно разработка (как бы средняя часть циклического концерта) не сразу вводит тему вариаций, а сначала показывает процесс ее формирования, роста и становления. Замысел первого (собственно разработочного) этапа развития — в быстром мелькании уже знакомых тем, каждая из которых стремится выйти на первый план и подчинить себе остальные. Наиболее значительным образом здесь становится резко звучащая интонация вступительных скачков (инструментованных в виде

переклички деревянных духовых с колючими, сухими ударами фортепиано), которая постепенно сближается с мелодическим контуром главной партии. Так еще раз, как бы заново, рождается основная тема концерта. Данная в лирическом аспекте, она становится и основной темой для большого вариационного раздела. Таким образом, прежде чем ввести тему вариаций, Метнер показывает длительный процесс ее становления, и сделано это не случайно. В заключительных вариациях (седьмой и восьмой, начиная с цифры 44 клавира) композитор как бы «восстанавливает в правах» чисто разработочный метод и снова показывает процесс рассредоточивания основной темы. При таком плане разработка в целом обнаруживает очень стройную и строгую логику развития: от становления темы к ее утверждению и развитию в ряде вариаций и затем как бы «свертывание» темы с постепенным вхождением в репризу.

Приступая к работе над этим разделом, Метнер записывает: «Разработка — чередование фортепиано и оркестра. Таинственно танцующие мотивы, часто тонально законченные. Распыление тем». ГЦММК, ф. 132, № 193. Л. 6.

В образном плане вариации являются все теми же маленькими сказками, объединенными рамками крупного сочинения. В черновике композитор записывает: «Собственно не вариации, а импровизации, *Intermezzi*, *Caprices*». В фортепианной Импровизации ор. 47, очень близкой по характеру первому концерту и также написанной в форме вариаций, Метнер раскрывает программу маленьких сказок-вариаций, публикуя их названия. Здесь выделяются несколько характерных групп.

Медленные вариации, напоминающие типично метнеровские ноктюрны-размышления, нежные канцоны, озаглавлены очень поэтично: «Песнь русалки», «Раздумье», «В лесу». В первом концерте сходный образный строй ощущается в первых двух медленных вариациях. Ряд вариаций связан с тонкой зарисовкой картин настроения. Это — «Каприс», «Причуды», «Чары» в Импровизации, третья (*sostenuto*, ц. 36) и пятая (*espressivo*, ц. 44) вариации в концерте. Но особенно большую группу составляют подвижные вариации, запечатлевшие картины природы — «В струях» (импровизация), четвертая (*fantastico*, ц. 40), шестая и восьмая в концерте — или фантастических существ, ее населяющих — «Леший», «Эльфы», «Гномы», «Русалки». Здесь по ассоциации образной и чисто музыкальной в памяти возникают превосходные «большие» сказки композитора: «Сказка эльфов», «Леший!» И весь фантастический цикл, посвященный «Золушке и Ивану-дурачку».

На одной из страниц рукописи Метнер пишет о замысле разработки с вариациями: «Сначала свободные (в отношении общей линии, общего движения разработки) фрагменты-вариации, м. б., даже с заключительными каденцеобразными пассажами, но непременно более или менее устойчивые, определенные тонально, а потом собственно разработка, состоящая из фрагментов этих фрагментов, тонально неустойчивая, устремляющаяся прямо в репризу...». Там же. Л. 13.

«Собственно говоря, VII и VIII вариации не суть вариации, т. к. здесь грани общей разработки-каденции начинают сливаться. Вообще лучше нумерацию вариаций уничтожить». Там же. Л. 61. Каденциями Метнер называл в черновиках каждую вариацию, видимо, подчеркивая этим свободный характер развития).

В процессе работы над вариационным циклом композитор записывает отдельные фразы и возгласы, вычлененные им из основных тем. Эти мелодические попевки (их девять) он располагает в строгой последовательности, нумерует их и формулирует для себя два руководящих принципа работы: «1) разработка — переключка возгласов, 2) один мотив заходит за другой» (Там же. Л. 12). Вот эти мотивы в авторской записи:

The image displays nine numbered melodic motifs, labeled 1 through 9, arranged across four staves of music. Motif 1 is on a treble clef staff. Motifs 2, 3, 4, and 5 are on bass clef staves. Motifs 6, 7, 8, and 9 are on treble clef staves. The motifs consist of short melodic phrases, some with rhythmic markings and accidentals (sharps, flats, and naturals) indicated by '+' and '(b)' symbols. Some motifs are connected by lines, suggesting they are variations or related fragments of a larger theme.

В целом вышеприведенные мотивы охватывают весь важнейший тематический материал концерта: вступительный возглас (№ 1), основная тема лейтмотивов (№ 2, 4), две темы побочной партии (№ 3, 5, 6), связующая (№ 9), и наиболее часто повторяющиеся оркестровые «реплики» (№ 7, 8).

Однако при всем своем многообразии эти мелодические фрагменты (как и выросшие на их основе темы) восходят к единому тематическому зерну. Таким лейтмотивом, тематическим стержнем, пронизавшим собой весь материал концерта, является нисходящий тетракорд от третьей ступени гаммы *до*:



Первый вариант тетракорда используется преимущественно в темах минорных (вступительный возглас и главная партия), носящих действенный, устремленный характер. Второй, мажорный, вариант, положен в основу светлых, лирических побочных тем.

Если проанализировать вычлененные композитором мотивы, то во всех присутствуют указанные тетракорды, правда, в различных звуковых комбинациях. Так, в первом фрагменте последовательность будет II – I – IV – IV – I – II – III, в третьем — II – I – III – IV, в девятом — IV – I – II – III, в восьмом — I – III – II – IV; в большинстве же отрывков тетракорд предстает в своей прямой последовательности: I – II – III – IV (см. наброски 2-й, 4-й, 5-й, 6-й и 7-й в нотном примере на с. 143).

В этой своеобразной мотивной разработке Метнер, безусловно, продолжает путь, намеченный еще Шуманом в «Симфонических вариациях» и особенно в «Карнавале». Выписанные композитором «образчики» (выражение самого Метнера), по-разному преобразующие единое мелодическое зерно, можно сравнить со «Сфинксами» из «Карнавала» Шумана, дающими тематическую «разгадку» вариационному принципу, положенному в основу этого сочинения. Метод детальной тематической разработки, так полно примененный в Первом концерте, очень показателен для творческой лаборатории Метнера.

Последний этап развития концерта — репризу и коду — Метнер обдумывает очень долго. Об этом свидетельствуют разные записи в черновике, сделанные композитором в период работы над этими разделами сочинения. Наметки плана репризы и коды в основном касались только формы и «тематической объемности» этих разделов, так как реприза, выполняя огромную смысловую роль, явилась все же промежуточным звеном между огромной разработкой и масштабно-развернутой кодой: «Реприза» — главная тема,

полный ансамбль; затем остановка и все остальное как каденция в фортепиано и тонально неустойчивое ритмически свободное движение. Свободное рассуждение; пассажи». Вступление репризы связано с одной из самых значительных кульминаций концерта: tutti оркестра и мощное аккордовое «tutti солиста». Сократив репризу до минимума, Метнер дает только одно проведение главной темы, то, которое в экспозиции являлось местной кульминацией: в репризе звучит лишь ее сольный вариант. Это сделано не случайно. Реприза концерта продолжает линию развития главной темы именно на том динамическом уровне, который был достигнут в экспозиции. И несмотря на сжатый масштаб (одно проведение), тема дана здесь шире, полнее, ибо из нее исключен лирический элемент — связующая партия. Следуя намеченному плану, композитор излагает тему канонически: плотное аккордовое полнозвучие фортепианной партии еще усиливается стреттным вступлением первых скрипок и флейт, так же ведущих основную тему.

Такая «концентрация сил» в репризе позволяет протянуть линию развития ведущего образа вплоть до коды, являющейся основной кульминацией и смысловым итогом Первого концерта Метнера.

P.S. И в завершение пусть прозвучит вновь «живой голос» одного из ярчайших мастеров отечественного фортепианного концерта — Антона Рубинштейна. «Знаете ли вы, что это значит: концерт!?” И, говоря это, Рубинштейн сам начал аккомпанировать. Он разгорячился, волосы падали ему на лоб; создавалось впечатление будто он и рояль — неразрывное целое. И тут вступает чудесная мелодия аккордами в басу. Звучность усиливается благодаря мощному разливу арпеджий по всему роялю. Рубинштейн увеличивает трудности: бушует, как целый оркестр; его руки вот-вот разобьют рояль. Впечатление грандиозное, нервы напряжены до предела — казалось, у меня застрял комок в горле. Я взглянула на свою соседку — она вышла, плача, из комнаты. Какие это были незабываемые мгновения!». На уроках Антона Рубинштейна. — М.—Л., 1964. С. 58.

Содержание

Интродукция	5
<i>Очерк I.</i> Увертюра на три темы	21
<i>Итоги I:</i> XIX век — XX столетию	47

Часть первая.

Инструментальный концерт в русской музыке первой половины XX столетия: действующие лица и исполнители

<i>Очерк II.</i> Обзор инструментальных концертов	55
<i>Очерк III.</i> Фортепианный концерт и новый русский музыкальный романтизм	78
<i>Очерк IV.</i> В поисках антитез романтизму: неоклассицизм, конструктивизм, полистилистика	119
<i>Итоги II:</i> Взгляд из середины XX века	178

Часть вторая.

Инструментальный концерт в русской музыке второй половины XX столетия: новые действующие лица и исполнители

Вступление	187
<i>Очерк V.</i> Обзор инструментальных концертов второй половины XX века	189
<i>Очерк VI.</i> Фортепианный концерт в контексте второй волны авангарда	225
<i>Очерк VII.</i> Вперед — снова к романтизму!	268
<i>Итоги III.</i> Век XX завершен	297

Часть третья.

В лаборатории жанра

<i>Очерк VIII. Феномен первого концерта (свое и чужое)</i>	311
<i>Очерк IX. Версии (вторая редакция)</i>	345
<i>Очерк X. Прокофьев о Прокофьеве: монолог</i>	
о фортепианных концертах и PS	374
§ 1. Фортепианные концерты Прокофьева в его <i>Дневнике</i>	375
§ 2. PS: в творческой и исполнительской лаборатории жанра	400
<i>Очерк XI. Рахманинов — Метнер: диалог</i>	
о фортепианных концертах и PS	413
<i>Очерк XII. Путь от замысла к воплощению</i> (текстологический анализ)	435
<i>Вместо итогов: XX век XXI столетию</i>	463

Дополнения и примечания

К введению	469
К части первой	474
К части второй	508
К части третьей	532

Книжное издание

Елена Борисовна Долинская

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ
В РУССКОЙ МУЗЫКЕ XX СТОЛЕТИЯ**

Исследовательские очерки

Редактор Э. Плотица
Художник М. Цветкова
Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 Лк № 000315

Н/К

Форм. бум. 70x90¹/₁₆. Печ. л. 35.
Уч.-изд. 38,5. Изд. № 11073
Цена договорная.

Издательский Дом «Композитор»
127006, Москва, К-6, Садовая Триумфальная ул., 12/14

Заказ № 75.
ЗАО «ИнтерОст-Диалог»