

ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1986/1

М. Е. Тараканов

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

ИСКУССТВО

1/1986

Издается ежемесячно с 1967 г.

М. Е. Тараканов

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

ББК 85.31

T19

ТАРАКАНОВ Михаил Евгеньевич — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник ВНИИ искусствознания, автор многих книг по русской советской и зарубежной музыке.

Рецензент: **В. Н. Х о л о п о в а**, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории.

Содержание

Европейская музыка XVII — первой половины XVIII века	7
Венские классики	13
Композиторы-романтики	20
Русская классическая музыка	25
Зарубежная музыка XX века	28
Русская советская музыка	37
Заключение	52
Советуем прочитать	56

Тараканов М. Е.

- T19** Инструментальный концерт. — М.: Знание, 1986. — 56 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство», № 1).
15 к.

В брошюре рассматриваются основные этапы становления и развития одного из ведущих жанров симфонической музыки — инструментального концерта. Особо выделена практика русской советской музыки, в которой инструментальный концерт выдвинулся на передний план, не уступая высшему жанру сочинений для оркестра — симфонии.

Брошюра рассчитана на широкий круг любителей искусства.

4905000000

ББК 85.31

78

Историческое движение музыки явственно отражается на судьбах музыкальных жанров. Они зарождаются, развиваются, достигают расцвета и... по инерции можно было бы сказать отмирают. Но воздержимся от такого категорического заключения, сконструированного по аналогии с судьбою живых существ. Ибо мы хорошо знаем, что великие произведения искусства не подвержены тлению, а значит, не способны погибнуть и те жанры, которые они представляют. Временно уходящие в тень, на вторые роли, они способны возродиться к новой жизни. Раз возникнув, они обретают бессмертие. Но не бессмертие монумента либо древних пирамид, дошедших до нас в застылой неподвижности. Это неувядаемость живого, смысл существования которого заключен в постоянном обновлении. Поэтому новая музыка, ориентированная на традиционный жанр, проходящий через столетия, сохраняет не только его родовые приметы, но иной раз особую манеру звуковысказывания, восходящую к практике старинных мастеров. И все же современная практика не может не заключать в своих решениях также и многовекового опыта музыкального звуковорчества.

Живая связь времен нигде не проявляется с такой наглядностью и полнотой как на примере одного из наиболее старых жанров европейской музыки, каким по праву может быть признан инструментальный концерт. В какой-то мере он уникален по жизнеспособности. Начиная со своего зарождения, он проходит сквозь века, привлекая

к себе, подобно магниту, великих мастеров музыки. И в самом деле, не так уж много можно назвать крупных композиторов, которые вовсе обошли бы его своим вниманием. Среди мастеров, приложивших руку к инструментальному концерту, мы находим великие имена Баха, Генделя, Вивальди, Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Листа, Брамса, Чайковского, Скрябина, Рахманинова. В XX столетии к ним присоединились такие фигуры, как Стравинский, Барток, Прокофьев, Шостакович, Хачатурян. Инструментальный концерт стал едва ли не самым популярным жанром и в практике многих ныне здравствующих советских мастеров.

Интенсивное его развитие в наши дни, можно даже сказать его новое рождение вовсе не означает, что столь весомую роль он выполнял всегда. Были и такие периоды, когда он уходил на вторые роли, временно оттеснялся иными жанрами инструментального творчества. Но живая исполнительская традиция, равно как и творческое освоение жанра, никогда не прерывалась. Более того, с полным правом можно утверждать, что инструментальный концерт — старейший из жанров «бестекстовой» музыки крупных форм, который донесен до нас эстафетой поколений. Старинный концерт занял прочное место в деятельности ансамблей музыкантов-исполнителей, стремящихся передать его в доподлинном виде, очищенном от позднейших наслоений. С другой стороны, концертные жанры XX века явственно апеллируют к опыту старых мастеров, подчас даже сохраняя многие структурные и стилистические особенности музыки эпохи

барокко, существенным слагаемым которого был, в частности, жанр *Concerto grosso*. В вечном возвращении прежнего, порой даже полузабытого сказывается важная закономерность музыкального движения. Такое возвращение неизбежно включает необратимые сдвиги, предполагает новую трактовку жанра при сохранении его общих, как принято говорить, типологических свойств.

Именно такую диалективу устойчивости коренных свойств жанра и изменчивости его осмысления в разные исторические эпохи и надо иметь в виду, рассматривая эволюцию инструментального концерта. Начиная со второй половины XVII века и начала века XVIII этот жанр пережил многие преобразования, охватывающие не только сугубо внешние черты композиции, стиля и языка, но также изменения сущностные, смысловые. Поэтому инструментальный концерт, представленный в творчестве мастеров позднейших эпох, можно было бы со значительной долей уверенности признать новым жанром, порвавшим со старой традицией. В свою очередь, новый инструментальный стиль XX века порвал с традицией своих непосредственных предшественников — композиторов-романтиков и обратился «через их головы» лицом к лицу к старым мастерам эпохи барокко. Однако моменты противостояний музыки разных эпох не исключают связей с прежним опытом, учета его завоеваний в новых свершениях. Иными словами, инструментальный концерт, как и другие музыкальные жанры, объединяет в себе несколько конкретных, исторически сменявших друг друга типологических форм. Но вопрос зна-

чительно усложняется, если от рассмотрения жанра в его историческом движении перейти к конкретному моменту его жизни. Если оценивать музыку, принадлежащую к определенному историческому периоду, то выясняются четкие различия в трактовке любого отдельно взятого жанра. И такой разброс типологических решений концертного жанра неизмеримо возрастает по мере приближения к нашему времени.

И в самом деле, в практике современных мастеров мы найдем не только привычный, традиционный жанр сольного концерта, где артист-виртуоз соревнуется с оркестром, но и концерты-ансамбли нестабильного состава, концерты для одного солирующего инструмента, концертную музыку для сугубо камерных объединений музыкантов-партнеров. Все это, однако, не является чем-то абсолютно новым, оно связано с исканиями близких и далеких веков. Прошлое попадает в контекст настоящего, а новые свершения приобретают своего рода историческую перспективу. Поэтому вполне правомерно говорить о современном инструментальном концерте как об итоге исторического движения, который не только противостоит прежнему опыту, как нечто принципиально новое, но и связан с ним, вплоть до прямого отражения во вновь создаваемых сочинениях конкретных свойств стиля, языка, структурно-композиционных свойств музыки великих мастеров прошлого.

Вот почему понять смысл и природу практики современных композиторов в таком богатом традициями жанре, как инструментальный концерт, будет нелепо, если обойти молчанием его

историю, творения великих мастеров, которым он обязан самим своим существованием, своей поистине уникальной живучестью как важной части инструментальной культуры европейской, а ныне во многом уже и всемирной музыки.

В историческом движении жанра мы выделим наиболее существенные, «узловые» моменты времени, когда инструментальный концерт выступал во вполне сложившейся форме, существенно отличной от ранее принятых. Такой выборочный подход и определяет структуру настоящей брошюры, которая члениится на главы, освещающие свойства инструментального концерта в европейской музыке XVII — первой половины XVIII века, в творчестве венских классиков, в творчестве композиторов-романтиков, в русской классической музыке, в зарубежной музыке XX века, в русской советской музыке.

Прежде чем перейти к последовательному рассмотрению исторического движения инструментального концерта, выскажем некоторые предварительные соображения о сущности и природе жанра.

Инструментальная культура восходит к глубокой древности. Археологические раскопки доносят до нас не только сведения об устройствах, при помощи которых люди извлекали музыкальные звуки, но и сами инструменты, возникшие в силу властной потребности изъясняться без помощи как проговариваемого, так и поющего слова. Едва ли не у всех народов, в том числе и у тех, что до сих пор не вышли из стадии первобытно-общинного строя, мы найдем подчас довольно развитый инструментарий. Универсальны и основ-

ные типы звуковоспроизводящих средств. Использование вибрации тонкой натянутой струны посредством трения об нее волосяных нитей либо короткого щипка (пальцами или плектром); вибрации звучащего столба воздуха, заключенного в пределах замкнутого объема (чаще всего в форме прямой либо изогнутой трубки). И наконец, третий способ, также известный с незапамятных времен, — это извлечение звука путем удара по специально сконструированному устройству (металлической пластине, натянутой коже, деревянной дощечке и т. д.). Путем развития и усовершенствования звуковоспроизводящих средств, основанных на этих трех основных принципах, и возникли сложные и разветвленные семьи инструментов, распадающиеся на три основные группы: струнные, духовые и ударные.

С древнейших времен известны и основные формы использования музыкальных инструментов. Чаще всего для сопровождения человеческого голоса. Однако не менее старой является и практика сольной игры на отдельном инструменте — народные наигрыши на рожке, балалайке, гуслих входят важной составной частью в практику русского музыкального фольклора. Не менее богата и разнообразна инструментальная культура других народов мира — напомним хотя бы об огромной роли ударных, в частности барабанов, в музыке народов африканского континента.

Столь же древней, по-видимому, является и практика инструментальных ансамблей, то есть практика совместной игры музыкантов-инструменталистов без участия человеческого голоса. Однако

судить о конкретных формах, какие принимала ансамблевая игра на музыкальных инструментах на протяжении многих столетий, не так легко. Суть дела заключена в том, что музыка в отличие от некоторых других видов искусства не может существовать вне ее живого звучания. Даже самая совершенная нотная запись, фиксирующая малейшие детали исполнения, всего лишь условный код, который расшифровывается музыкантом-исполнителем в духе усвоенной им традиции перевода нотного текста в осмысленное звуковысказывание. Очень многое в музыке зависит от инициативы исполнителя. Вот почему современная нотная запись исторически возникла много позднее любых форм письменности, и долгое время попытки графической фиксации музыкальных звучаний не выходили за пределы простых напоминаний, условных значков, понятных носителям устной традиции, передававшейся из поколения в поколение.

Опыт, однако, показал, что традиция — вещь изменчивая, а люди, искренне стремящиеся ее строго соблюдать, на самом деле, помимо своей воли и желания (а иногда и вполне осознанно), вносят в усвоенное ими пусть порой довольно незначительные, но явственные изменения. Накопление таких изменений рождает новое качество, создает иное ощущение интонации, иное понимание ее звукообразного смысла, а тем самым и переосмысление старой традиции.

Не стану подробно вдаваться в этот весьма сложный вопрос. Сошлюсь на капитальный труд виднейшего советского музыковеда Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс», в частности

на его теорию интонационных кризисов, когда отмирают старые интонации, ранее многое говорившие уму и сердцу людей, их выразительный смысл выветривается и в общественном сознании утверждаются новые интонации, иные формы звукообразного постижения мира. Отмечу лишь одно, обновление средств интонационного самовыражения с особенной наглядностью сказывается на формах совместного, ансамблевого музицирования. Здесь, как нигде, важна непрерывность традиции, живая преемственность навыков, передающихся от учителя к ученику. И ее роль сказывается в характере согласования усилий музыкантов, собравшихся для совместной игры.

Мы привыкли к сложившимся жанрам инструментальной музыки, и нам кажется, что они существовали всегда. На самом деле такие, к примеру, жанры, как симфония, струнный квартет, — плод не столь отдаленного по времени развития европейской музыки, а их утверждение обычно относят лишь ко второй половине XVIII столетия. Но есть один инструментальный жанр, родившийся по крайней мере столетием раньше и долгое время задававший тон развитию инструментальной музыки ведущих европейских стран. Таким жанром является инструментальный концерт, которому посвящена брошюра, предлагаемая вниманию читателя.

Конечно, он не возник на пустом месте — он вобрал в себя традиции совместной игры на музыкальных инструментах, восходящие к народному музицированию, к языческой древности и к европейской культуре средних веков. Но ранее XVII века концерта как

самостоятельного жанра, рассчитанного на стабильный состав исполнителей (допускавший, однако, разные варианты в установленных пределах), практически не существовало.

Дело в том, что концерт поставил во главу угла принцип, не игравший столь существенной роли в прежней инструментальной музыке. Речь идет о принципе состязания, составляющем сущность именно концертной игры. (Замечу в скобках, что здесь нет подобия спортивному единоборству, где побеждает сильнейший.) В концертной музыке возникает условная, идеализированная форма соревнования совместно играющих музыкантов, не только не исключаящая, а напротив, предполагающая взаимное согласование их усилий, сочетание ведущего и аккомпанирующего, поддерживающего голосов. Такая двойственность концертного состязания, предполагающего органическую связь согласования и единоборства, отразилась даже в противоречивой этимологии слова «concerto». Как указывает Б. Асафьев в своей «Книге о Стравинском», «по-латински *concertare* — сражаться, спорить. По-итальянски *concertare* — устраивать, придумывать, а *concerto* — значит соглашение, *di concerto* — единогласно». Сам принцип «единодушия — единоборства» в музыке уходит в глубь веков — можно вслед за Асафьевым напомнить о чередующихся хорах в греческой трагедии, об антифонном хоровом пении в католической службе. Новым стало всеохватное действие этого принципа в сложившемся инструментальном жанре, рассчитанном на определенный состав музыкантов-участников,

ориентированном на сравнительно устойчивые композиционно-структурные особенности. Это и позволяет нам оценить инструментальный концерт XVII и первой половины XVIII века как наивысшее выражение принципа совместной игры музыкантов-инструменталистов, как исторически сформировавшийся жанр, дошедший до нас (в отличие от многих более ранних форм музицирования подобного рода) в практике живой музыкально-исполнительской традиции.

Европейская музыка XVII — первой половины XVIII века

Наряду с оперой, возникшей на рубеже XVI и XVII веков, инструментальный концерт стал одним из наиболее важных явлений духовной культуры своего времени. Как мы знаем, духовная культура развивается в органической связи с культурой материальной и обусловлена общественными отношениями. Поэтому понять истинную роль музыкальных явлений без учета их функции в общественном бытии нельзя.

Развитые формы инструментального творчества были бы невозможны без успехов в производстве самих музыкальных инструментов. Нужно признать, что композитор XVII века располагал огромным количеством самых разнообразных звуковоспроизводящих устройств. Среди них были старинные, давно уже вошедшие в практику музицирования, такие, как лютня, орган и новые, среди которых в первую очередь следо-

вало бы назвать скрипку. Именно на XVII век падает расцвет деятельности великих мастеров Страдивари, Амати и Гварнери, которым мы обязаны скрипкой, оставшейся непревзойденной и поныне. Столь совершенный инструмент уже своим существованием дал толчок развитию практики скрипичного исполнительства, стимулировал появление виртуозов — мастеров скрипичной игры. Но воздействие его оказалось значительно более широким — параллельно со скрипкой стали развиваться другие струнные инструменты — альт, виолончель и контрабас. Они быстро вытеснили многочисленные разновидности семейства виол с присущим им нежным и тонким, но недостаточно сильным звучанием.

Причина успеха струнных инструментов нового типа заключалась в существенном изменении форм музицирования. Наряду с практикой игры в небольших помещениях, где собирались просвещенные ценители и знатоки (отсюда и пошло выражение камерная музыка), стали развиваться также иные формы донесения музыки до слушателя, рассчитанные на большие помещения и более широкую и разнообразную по социальному составу аудиторию. Иными словами, начала развиваться практика публичных концертов, куда пускали любого желающего за определенную плату.

Именно эта практика и способствовала утверждению инструментов значительной силы и яркости звучания, она же во многом обусловила обращение к разным и сравнительно многочисленным (для своего времени, конечно) объединениям музыкантов, собравшихся для совместной игры.

Надо подчеркнуть, что оркестра в современном понимании слова тогда еще не было. Однако неверно было бы утверждать, будто ансамблевые объединения музыкантов были всецело случайными по составу. Уже тогда сложились некоторые устойчивые формы сочетания инструментов, отражавшие определенные интересы и предпочтения. Так ядром инструментального концерта XVII века была струнная группа в полном или неполном составе — уже тогда инструменты, входившие в нее, воспринимались как члены некоего семейства, действующие совместно с лидером содружества, которым была скрипка. Так, почти во всех «Бранденбургских концертах» Баха представлено полное семейство струнных, но, как правило, лишь единичными инструментами (кроме скрипки, представленной двумя музыкантами). Уже в них вполне сложилось ядро струнного квинтета, который и поныне входит в состав современного оркестра (первая и вторая скрипки, альт, виолончель и контрабас). Отсюда было два пути — сокращение состава до четырех инструменталистов (так родился струнный квартет, где играют две скрипки, альт и виолончель) и его расширение за счет добавления музыкантов ко всем партиям квинтета (так сформировался струнный оркестр).

Но в концертных ансамблях XVII века была еще одна существенная особенность. Речь идет об обязательном участии так называемой партии *continuo*, как правило, поручавшейся клавесину (*cembalo*). Клавесин, по сути дела, цементировал общее звучание, приводил его к некоему единству, в нем поддерживался, удваивался басо-

вый голос и заполнялся «средний этаж» музыкального пространства. Причем такое заполнение средними голосами обычно строго не регламентировалось, а предоставлялось инициативе исполнителя — он же выступал и в роли руководителя ансамбля, его дирижера (управление оркестром посредством жестикуляции — сравнительно более позднее явление в развитии европейской музыки).

Помимо этого, в состав концертного ансамбля могли включаться отдельные духовые инструменты (флейты, гобой, фагот, труба). До формирования самостоятельных групп деревянных и медных духовых инструментов было еще далеко. Точно так же практически не применялись в инструментальных концертах XVII века инструменты ударные, которые вошли в состав классического оркестра, а ранее включались в состав оркестра оперного. В концертном ансамбле инструментов сочетались стабильные участники и участники, привлекавшиеся от случая к случаю.

И все же главное заключалось не столько во внешних свойствах концертной музыки XVII века, сколько в ее внутренней природе, отражавшей особенности интонационно-образного строя, характерного для музыкального сознания тогдашних европейцев. А это сознание определялось в основном интонациями бытовой песенной музыки, и в особенности культурой танца. Несть числа многообразным сюитам, представлявшим, по сути дела, цепные последовательности старинных танцев, таких, как аллеманда, куранта, сарабанда, жига, гавот и уже тогда существовавший менуэт — король танцев и танец королей. Понача-

лу и новый жанр инструментального концерта во многом смыкался с обычной танцевальной сюитой.

Великий мастер инструментального концерта XVII века итальянец Арканджелло Корелли (1653—1713) стал создателем первых классических образцов жанра *Concerto grosso* (большого концерта). Его концерты, как правило, многочисленны, и отдельные части нередко обозначены названиями старинных танцев, но чаще всего композитор ограничивается лишь указаниями темпов. При этом явно заметно стремление чередовать музыку в быстрых темпах с песнями в темпах медленных. И такое противостояние быстрого движения, где открывается возможность солистам показать свою виртуозность, проникновенной кантилене, когда игра на инструменте уподобляется пению человеческого голоса, стало родовой приметой концертных жанров вплоть до их современных модификаций.

В музыке виднейшего из его последователей итальянского мастера Антонио Вивальди (1677—1741) сложилась типичная структура инструментального концерта, состоящего из трех частей, где крайние идут в быстром темпе, а средняя — в темпе медленном. Отметим, что трехчастное строение концертного цикла по схеме «быстро — медленно — быстро» оказалось необыкновенно стабильным, оно сохранилось вплоть до наших дней.

Но схематизация структуры концерта оказалась кажущейся — значительно усложнилась внутренняя структура отдельных частей, хотя и восходящих к песенно-танцевальным истокам, но ни в коей мере не сводимых к ним.

В чем коренилась причина такого существенного усложнения структур инструментальной музыки, которое привело к утверждению неведомой ранее крупной концертной формы — концертного Аллегро? Поводом к такому усложнению стало желание музыкантов-солистов (либо отдельного солиста) показать свое виртуозное мастерство, совершенное владение инструментом. В условиях инструментального ансамбля, то есть сообщества совместно играющих музыкантов, между солистами и остальными участниками концертного действия возникают определенные отношения в формах концертного диалога. Неизбежны моменты, когда солист выступает на передний план, а остальные участники ограничиваются тем, что поддерживают лидера состязания. Но такое положение не может длиться долго — инициативу перехватывают музыканты, противостоящие солистам (солисту). Так возникло чередование группы солистов (концертино) и остальной массы ансамбля во главе с инструментом — континуо (обычно клавесином). Чередование *solo* и *tutti* (по итальянски — все) стало родовой приметой концертного Аллегро. При этом солирующая роль может быть предоставлена небольшой группе инструментов, что характерно для *Concerto grosso*. Когда же солирует один инструмент, преимущественно скрипка, тогда возникает сольный концерт, в утверждении которого решающую роль сыграл именно Вивальди.

В творчестве этого итальянского мастера инструментальный концерт обрел новое качество, можно даже сказать, иной внутренний смысл. Многочисленные концерты

Вивальди, а их до нас дошло свыше четырехсот пятидесяти, предоставляют музыкантам широкие возможности блеснуть виртуозной игрой, показать свое совершенное владение инструментом. Но такое сугубо игровое начало, присущее концертному жанру изначально и сохранившее свою роль вплоть до наших дней, скрывает за своей блестящей поверхностью иные, более глубокие свойства, определяющие движение музыкальной мысли, композиционную завершенность большой концертной формы.

Выражаются эти свойства в соотношении ключевых, ведущих музыкальных мыслей, обладающих относительной законченностью и легко узнаваемых, и более нейтральных общих форм музыкального движения. Именно потому, что в игре музыкантов мы способны отделить главное от второстепенного, ведущие темы-мелодии от стремительного бега пассажей, от музыки, развивающей отдельные обороты такой мелодии, мы можем выделить в нашем сознании ведущие конструктивные опоры, на которых держится старинная концертная форма. Узнавая периодически напоминаемую тему в окружении подводящей к ней связующей музыки, мы осознаем логику музыкальной формы, членим ее на отдельные разделы, сватываем их соотношения. В этом и заключено отличие крупной формы в музыке от форм, утвердившихся в песне или танце, где окончание мелодии есть в то же время и завершение заключенной в ней мысли.

Периодические же напоминающие ведущей музыкальной темы, которые прославляются родственной по звучанию музыкой, но не

обладающей такой строгой оформленностью, придают общей композиции своеобразную цикличность, где возврат главной мысли создает замыкание некоего круга. И если таких периодических возвратов будет несколько, то в конечном итоге возникнет так называемая рондальная форма, где ведущая тема приобретет значение рефрена — постоянно напоминаемой музыкальной мысли, которая оттеняется подводящим к ней более свободно оформленным движением.

Конечно, на самом деле форма концертов Аллегро намного сложнее описанной тут схемы, но рондальность подобного рода остается ее определяющей, характерной чертой. И это качество становится следствием радостной, утверждающей природы инструментального концерта XVII — начала XVIII века. Хотя в нем и присутствуют иные настроения, что наиболее заметно в средних, медленных частях концертной композиции, подчас не лишенных меланхолии, выдержанных в духе возвышенного созерцания, эмоциональной доминантой концертной музыки все-таки остается радостное, в чем-то даже наивное упоение жизнью. При этом музыкант, поражающий и восхищающий слушателя той легкостью, с какой он преодолевает технические трудности игры на своем инструменте, словно бы уподобляется вечно юной природе, неустанно творящей живое, тянущееся навстречу солнцу.

Нигде обращенность к природе, к ее животворящему духу не сказалась с такой открытостью и полнотой, как в четырех концертах Вивальди, входящих в цикл «Времена года». «Весна», «Лето»,

«Осень», «Зима» — так озаглавлены эти концерты, построенные однотипно, согласно утвердившейся трехчастной схеме типа «быстро — медленно — быстро». Каждый из четырех концертов, входящих в этот созданный мастером венок «звучащих цветов», привносит свои краски в соответствии с заданной темой. Мы слышим отзвуки голосов пробуждающейся природы, веселый гомон ее пернатых обитателей, шум набегающего ветра, звуки охотничьих рогов, немудреную игру деревенских музыкантов и т. д. Однако менее всего можно говорить о простом звукоподражании — подслушанные голоса становятся лишь импульсами, побудительными стимулами, возбуждающими фантазию мастера. Потому они преломляются в музыкально-организованных звучаниях, лишь напоминающих нам о тех прообразах, которыми они были вдохновлены. На первом плане остается чувство слияния с природой, ее радостного приятия даже вопреки буйству стихий лета, холоду зимы и неприветливости осени.

Сказанным можно было бы ограничить разговор о старинном инструментальном концерте, если б не одно немаловажное исключение из общего правила, «виновником» которого стал младший современник Вивальди великий Бах (1685—1750). На первый взгляд его создания в концертных жанрах вполне в духе того времени — недаром он так почитал музыку Вивальди и часто переписывал его концерты, перекладывая их для других инструментов. Внешне ничем не нарушают традицию *Concerto grosso* его шесть всемирно известных «Бранденбургских концертов». И в них

сильны пасторальные мотивы, и они пронизаны чувством безграничного восхищения красотой и гармонией сущего бытия. И здесь возникают рельефные темы-мелодии, оттеняемые оживленными пассажами, требования к исполнителям также весьма велики, но музыка, верно следующая установившейся традиции, бесконечно возвышается надо всем, что было написано в этом роде до нее. Исключения не составляют даже инструментальные концерты его ровесника Георга Фридриха Генделя (1685—1759), выдержанные в духе блестящей, «репрезентативной» концертности.

В чем же секрет? Он заключен в особом совершенстве композиции, неукоснительно соблюдающей установленные «правила игры». Так, в начале Четвертого концерта мы слышим легкое движение двух флейт, сплетающихся с пассажами солирующей скрипки. И такое плетение «звуковых кружев» достигает поистине неслыханной утонченности, изящества, создавая ощущение неземной гармонии, высочайшего согласия трех самостоятельных голосов при почти неограниченной свободе движения каждого из них. Точно рассчитанные «поддерживающие» звучания остальных инструментов усиливают впечатление единства в многообразии, словно бы возводя его в степень. Помимо своей непосредственной эмоциональной заразительности, музыка несет в себе глубинное содержание, отражающее искания живой, познающей мир мысли.

Но мысль эта не заключена более лишь в одной, ведущей мелодии, окруженной сопровождающими голосами, она выражена в совместном движении несколь-

ких равноправных и подчиненных линий. В этом суть многоголосного, полифонического стиля, достигшего именно у Баха вершины своего развития. Великий полифонист не смог изменить своему стилю и в своей концертной музыке, вот почему в финале того же Четвертого концерта он использует столь привычную для него, но не столь обычную для жанра *Concerto grosso* форму фуги — полифонической композиции, основанной на поочередном проведении ведущей темы в нескольких равноправных по значению голосах.

Особенно наглядно напряжение ищущей мысли сказалось во вдохновеннейшей музыке медленной части Первого Бранденбургского концерта. Основная мелодия гобоя по внутренней насыщенности, погруженности в себя близка ариям из его прославленных «Страстей». Но и тут она недолго оказывается в одиночестве, вступая в проникновенный диалог с другим солирующим инструментом — малой скрипкой. Вдохновенное пение одновременно становится и размышлением человека, открывающего сокровенные тайны своей истинной природы, перед которыми слово бессильно. Легкая, порой даже немного беззаботная игровая оживленность старинного инструментального концерта, равно как и его интимная задушевность, отступает в сторону перед иной, высшей истиной, доносимой людям средствами музыки.

Открытия Баха в жанре инструментального концерта стали прозрением в далекое будущее. Именно поэтому его творчество не было понято и по достоинству оценено современниками, виде-

шими в великом мастере лишь добросовестного, серьезного музыканта, приверженного старой традиции и далекого от новых веяний. Такое «утяжеление» концерта, по самой своей сущности призванного служить полем состязания музыкантов, демонстрирующих чудеса виртуозности, было созвучно более позднему времени, нежели середине XVIII столетия, когда в музыке утвердился раннеклассический или, как его иногда называют, «галантный» стиль. Соответственно этому стилю был преобразован также инструментальный концерт, возрожденный к новой жизни в музыке мастеров венского классического стиля.

Венские классики

Традиция, установившаяся в концертной музыке XVII века, развивалась на протяжении всего XVIII столетия, и великие мастера венского классического стиля Иосиф Гайдн (1732—1809), Вольфганг Амадей Моцарт (1756—1791) и Людвиг ван Бетховен (1770—1827), по сути дела, продолжали дело своих предшественников. Тем не менее с полным правом можно говорить о новом рождении инструментального концерта в XVIII веке, ибо венские классики создали инструментальный концерт нового типа, скорее, даже новый жанр концертной музыки, принципиально отличный как от прежнего *Concerto grosso*, так и от сопоставлявшего ему сольного концерта.

Понять смысл этого коренного преобразования немислимо, если не принять в расчет взаимодействия концерта с другим более мо-

лодным жанром, оказавшим мощное воздействие на всю европейскую инструментальную музыку второй половины XVIII века. Речь идет о симфонии, сравнительно быстро завоевавшей ведущие позиции в развитии оркестровой музыки. Именно в ней получил особенно наглядное выражение ведущий принцип мышления звукообразами, который принято определять понятием «симфонизм». Кратко природу симфонического метода можно определить как особое качество развития музыкальных мыслей, когда новое рождается в естественном движении звукообразов как закономерный результат последовательного преобразования, видоизменения всего того, что этому новому предшествовало. Именно такой метод развития и сложился в европейской музыке второй половины XVIII столетия и нашел совершенное воплощение в великих творениях Гайдна, Моцарта и Бетховена. Именно у них утвердилось понимание музыкальной формы как процесса, причем такого процесса, где изменения однажды прозвучавшей музыкальной мысли приводят к возникновению мысли контрастной, к становлению новой темы — итога музыкального движения.

Следствием освоения симфонического метода стали новые композиционные структуры музыки, и прежде всего сонатная форма. Именно эта форма господствует в первой части классической симфонии — в ее сонатном Аллегро. Противостояние главной и побочной тем (их может быть несколько) составляет суть драматургии сонатной формы, причем следует подчеркнуть, что обе темы не просто сопоставлены по схе-

ме «одно после другого», они вступают в связь на основе принципа динамического сопряжения (термин видного советского музыковеда Ю. Н. Тюлина), то есть побочная тема выступает на авансцену на гребне подводящего к ней музыкального движения, пронизанного внутренней динамикой.

Соотношение главной и побочной тем составляет смысл первого раздела сонатной формы — ее экспозиции (она может быть затем повторена). После среднего раздела, так называемой разработки, структура которой строго не регламентирована, прежнее соотношение ведущих тем напоминает в третьем, замыкающем форму разделе — ее репризе (за ней может следовать окончательное завершение — кода). Разумеется, это всего лишь общая схема, не исключающая многообразных ее модификаций и индивидуальных решений (разработка, к примеру, может и вовсе отсутствовать). Но устойчивость описанного нами композиционного построения крупной формы в музыке оказалась столь велика, что оно обрело власть над сознанием композиторов вплоть до наших дней.

В классическом стиле изменился и облик циклических композиций. Взамен прежней сюиты танцев, в построении которой порой играл заметную роль элемент случайности, утвердился строго нормативный четырехчастный цикл, где центр тяжести падал на развернутую первую часть — сонатное Аллегро. Далее следовала медленная музыка в духе возвышенного созерцания, открывавшая простор для свободного излияния чувств. Ее оттенял изящный, подчеркнуто танцевальный менуэт

(позже замененный скерцо). И наконец, звучал стремительный игровой финал. Такой тип построения цикла также оказался весьма устойчивым.

Бурное развитие музыкального мышления, естественно, отразилось и на инструментальном концерте. Открытия, совершенные в жанре симфонии, осваиваются также и в рассматриваемом нами жанре. Не случайно инструментальный концерт у венских классиков тесными нитями связан с их симфониями, обнаруживает с ними черты сходства по многим линиям.

Однако не менее важны и черты различия — инструментальный концерт в понимании Гайдна, Моцарта и Бетховена ни в коей мере не становится особой разновидностью симфонии. Это вполне сложившийся, самостоятельный жанр, обладающий рядом своих специфических черт. Попытаемся теперь по необходимости кратко определить эти черты.

Начнем с состава оркестра. Классический инструментальный концерт в этом отношении практически ничем не отличается от симфонии. Основополагающей в нем также является струнная группа (струнный квинтет, включающий первые и вторые скрипки, альты, виолончели и контрабасы). Ее дополняют сравнительно скромные и зачастую немногочисленные по количеству участников группы деревянных и медных духовых. Скупое и эпизодически используются ударные (литавры, большой барабан, тарелки). Отмерла и практика continuo — клавишные инструменты типа рояля надолго выпали из основного состава оркестра и могли использоваться лишь в роли самостоятельного участника

ансамбля, противостоящего остальной массе оркестровых голосов (концерт для клавира с оркестром). Главное отличие инструментального концерта от симфонии как раз и заключалось в том, что в нем действовал особый солирующий инструмент, который становился равноправным участником концертного состязания, концертного диалога. Его партнером в таком диалоге выступал оркестр в совокупности всех его участников. В этом прежде всего проявлялась специфика концертного жанра в творчестве венских классиков.

Еще одна особенность заключалась в том, что у Гайдна, Моцарта и Бетховена утвердился по преимуществу сольный концерт, где ведущее положение заняли два солирующих инструмента — скрипка и фортепиано. Довольно редким гостем на концертной эстраде был виолончельный концерт, не говоря уже о концертах, где в амплу солистов выступали духовые инструменты. Почти вовсе вышли из употребления сочинения в жанре *Concerto grosso*, где действовала группа солистов (концертино). Единственным напоминанием об этой практике стал двойной концерт, где с оркестром состязались два солиста, действовавшие на равных правах. Но такие концерты представляли редкое исключение.

Другое важное отличие классического концерта от симфонии заключалось в том, что он был последовательно ориентирован на трехчастную структуру по схеме «быстро — медленно — быстро» (впрочем, и тут были исключения). Однако в трактовке отдельных частей инструментальный концерт венских классиков был близок сим-

фонии. И в нем первая часть представляла собой развернутое сонатное Аллегро, медленная часть была аналогична неторопливым Анданте и Адажио ряда симфоний, а завершался цикл оживленным финалом, где господствовало игровое начало. В жертву приносилось скерцо, возможно, по той причине, что его функции в какой-то мере восполняли обе крайние части.

Классический концерт по большей части был как бы легковеснее в сравнении с иными симфониями, в нем слишком велика роль виртуозного начала, что неизбежно приводило к особому выявлению игровой природы музыки, изяществу, легкости, остроумию в разработке как партии солиста, так и форм его состязания — партнерства с оркестром. Элемент легкой скерцозности, предполагавший художественное преломление танцевальных прообразов (чаще всего менуэта и контраданса), навсквозь пронизывал музыку подвижных «игровых» частей. Вот почему отпадала надобность в специальной части типа менуэта или позднейшего скерцо.

Были и другие особенности, вытекавшие из самой идеи концертного диалога. Так, принцип состязания предполагал попеременное чередование реплик солиста и отыгрышей оркестра, поэтому одни и те же музыкальные мысли могли представлять как в партии ведущего участника состязания (например, пианиста или скрипача), так и в чисто оркестровом изложении совместно с солистом либо без его участия. Наиболее наглядное выражение эта практика получила в трактовке сонатной формы, отличительной чертой ее концертного варианта стала

так называемая двойная экспозиция. Основные темы первоначально представлялись одним оркестром, затем следовало видоизмененное повторение оркестровой экспозиции, но уже с участием солиста.

Еще одна особенность проистекала из огромной роли виртуозного начала, где мастер-исполнитель часто показывал не только умение прочесть замысел композитора и «одеть» его в плоть живого звучания, но и выказать свои способности импровизировать на заданные темы. Роль исполнительской импровизации вообще была велика в деятельности музыкантов XVII и первой половины XVIII века. Во времена венских классиков она уже несколько сдала свои позиции. Однако известно, что как Моцарт, так и Бетховен были великими импровизаторами, в том числе и на заданную публичной теме, которую они тут же подвергали мастерской обработке. Но другим исполнителям они предлагали строго фиксированный нотный текст, всячески ограничивая интерпретаторские вольности. И только в особом месте, когда оркестр замолкал, солист мог играть свою каденцию, представлявшую обычно свободную импровизацию на темы, уже прозвучавшие и знакомые слушателям. Впрочем, и тут нередко имелись авторские решения таких каденций, которые исполнитель мог воспроизвести.

Однако главное, решающее свойство классического концерта, в чем он был родствен симфонии и что отличало его от старинного *Concerto grosso*, заключалось в значительном возрастании роли индивидуального решения утвердившейся типологической схемы.

Важно правильно понять это соотношение. Своеобразие конкретных реализаций типологической структуры жанра возникало и в концертах Корелли, Вивальди, Генделя и, конечно же, Баха. Но только во времена венских классиков была в полной мере осознана уникальность отдельного художественного создания, которое ценилось прежде всего за то, в чем оно было непохоже на своих собратьев. Тогда как ранее восхищение любителей музыки вызывала искусность мастера, представившего еще один совершенный вариант хорошо известного, отстоявшегося в музыкальном сознании.

Вот почему классический концерт предстает как собрание неповторимых шедевров, где каждый представляет собой некий «микрокосм», открывающий познающему его сознанию неведомые глубины. И это поначалу не было плодом осознанной установки — великие мастера стремились к совершенству в рамках сложившейся традиции, которую они неукоснительно соблюдали. Но результаты такого стремления оказывались уникальными, а общее, типологическое словно бы отступало на второй план, подобно правилам игры, не мешающим искусному игроку придумывать неожиданные, но тщательно продуманные комбинации.

В качестве примера остановимся на некоторых концертах Вольфганга Амадея Моцарта и Людвиг ван Бетховена, признанных высочайшими вершинами в этом жанре.

Одним из редких примеров сочинения, рассчитанного на состязание двух равноправных в своей роли солистов с оркестром, может

служить «Концертная симфония» (*Sinfonia Concertante* ми Бемоль мажор, К. 364) Моцарта. По своей общей композиции это сочинение ничем не отличается от множества сольных концертов, лившихся в те времена как из рога изобилия. И тут использована трехчастная структура по схеме «быстро — медленно — быстро», где крайние части отражают радостное приятие мира в свободном выявлении жизненных сил мастеров-виртуозов, собравшихся для совместного музицирования. Однако участие в таком ансамбле двух лидеров-солистов — скрипки и альты — существенно меняет привычную картину. Помимо естественных форм состязания солиста с оркестром (в данном случае двух мастеров-виртуозов), возникает также концертный диалог двух ведущих участников, которые дополняют друг друга, освещая посвоему одни и те же музыкальные мысли. Мастерство в построении «концертной беседы» скрипки и альты поразительно, и можно только пожалеть, что венские классики так мало обращались к жанровой разновидности двойного концерта.

И все же главное, что обеспечило огромную популярность «Концертной симфонии» Моцарта, — это вдохновенное Анданте, исполненное лирической выразительности. Основываясь на живых, общезначимых, почти что даже на романсовых интонациях, композитор создал мастерское сочинение, в котором передано самодвижение лирических переживаний, погруженное в интимное, сокровенное, что станет свойственным европейской музыке много позже, в эпоху музыкального романтизма.

Не меньшее значение в творчестве Моцарта приобрели его фортепианные концерты. И тут, если обратиться к зрелым сочинениям (а фортепианный концерт проходит сквозной нитью через все позднее творчество композитора, когда он жил и работал в Вене), можно убедиться, что внешняя типологическая схема, все канонические особенности жанра строго соблюдены. Не Моцарт «изобрел» классический инструментальный концерт — он застал его уже вполне сложившимся. Оригинальность решений Моцарта определяется прежде всего тем, что они далеко выходят за рамки художественных требований и критериев своего времени при внешне строгом их соблюдении.

В качестве примера обратимся к двум, широко известным фортепианным концертам, созданным Моцартом почти одновременно. В концерте, которому позднее был присписан номер 20 (Концерт для фортепиано с оркестром ре минор, К. 466), привычный жанр достигает несвойственной ему значительности. Само состязание солиста с оркестром тут полностью сохранено, но оно обретает особую напряженность, даже черты драматизма, что подчеркнуто в двух каденциях (в первой части и в финале), написанных позднее Бетховеном и ставших особенно популярными среди пианистов.

В следующем концерте, известном под номером 21 (Концерт для фортепиано с оркестром до мажор, К. 467), нет такого драматического преображения жанра, он ближе по духу виртуозной традиции. Однако даже в крайних частях ощутима чисто моцартов-

ская лирическая выразительность, вдохновенный порыв, «окрашенный» легкой грустью, который так покоряет в его прославленной соль-минорной симфонии. Но истинным проявлением стихии живой речи, идущей от сердца к сердцу, и тут становится медленная часть, которую можно отнести к совершеннейшим творениям музыкального гения. Прежде всего поражает в этой музыке не просто ее естественное, с виду спонтанное течение, но и чистота стиля, совершенство пропорций. При этом композитор поверяет свою композицию строгим и точным расчетом, тонко играя на эффектах «неоправдавшегося ожидания». Повороты музыки всегда ставят нас перед неожиданностями, но в конечном итоге мы осознаем их строгую необходимость — именно так, а не иначе. Глубокий внутренний смысл, особая серьезность, действие всепроникающей обобщающей мысли сближают инструментальные концерты Моцарта с его симфониями.

Еще дальше по пути симфонизации концертного жанра продвинулся Бетховен — его сочинения этого жанра по праву могут быть признаны симфониями с участием фортепиано или скрипки. Единственный скрипичный концерт Бетховена (соч. 61 — 1806) относится к числу лучших, совершеннейших творений, когда-либо созданных мастерами западной музыки. Требования, которые этот концерт предъявляет солисту, весьма высоки, но речь идет о музыкально-осмысленной виртуозности, служащей выявлению глубокого художественного замысла. Уже в первой части раскрывается движение эмоционально окрашен-

ной музыкальной мысли, где величавое спокойствие, строгость и сдержанность в проявлении чувств сменяются столь свойственными Бетховену взрывами драматизма, резкими обострениями напряжения. И наряду с этим мы слышим хрупкие, нежные мелодии с оттенком элегичности. Вот именно такие контрасты, рождающиеся в процессе преобразования музыкальных идей, перевоплощающихся в нечто противоположное по внешнему облику и внутреннему смыслу, и составляют истинную природу симфонизма вообще и бетховенского в частности.

Напротив, медленная часть, скорее, выдержана в одном настроении тихой безмятежности, полного растворения личности в созерцании вечно юной природы. А в финале, как и в ряде симфоний композитора, разворачивается картина веселого народного празднества, где высвобождается стихия естественного движения, отраженная в звуках танца. При этом ни на мгновение композитор не отступает от виртуозной природы жанра, от присущего ему духа свободного соревнования двух основных участников. Такое соревнование своим конечным итогом имеет высшую соразмерность и гармонию общей, истинно классической композиции.

Не меньшее значение в наследии Бетховена обрели и его пять фортепианных концертов. И тут возникает сочетание высшей виртуозности, на пределе возможностей тогдашней пианистической техники и высокой содержательности, глубокого внутреннего смысла. Особенно выделяются в этом плане два последних концерта — Четвертый и Пятый для фортепиано.

но с оркестром (соч. 58 и соч. 73), созданные соответственно в 1808 и в 1809 годах.

Сравнение этих двух сочинений наглядно показывает, сколь велика стала роль индивидуальных решений и сколь общим, чисто формальным представляется значение типологических норм жанра.

Оба концерта открываются развернутым сонатным Аллегро, где мы встретим и описанную нами двойную экспозицию и развернутую каденцию солиста. Но если первая часть Четвертого концерта более обращена к внутреннему миру человека, раскрывает динамику его переживаний от возвышенной умиротворенности к экспрессии и напряженности лирического излияния, то исходная часть Пятого концерта при всем богатстве ее внутренних контрастов явно тяготеет к возвышенной героичности, в ней больше блеска и света, более важно виртуозное игровое начало.

Принципиальная несхожесть при родстве типологической основы ярко проявляется в средней, медленной части обоих циклов. Вот как оценил *Andante con moto* Четвертого концерта П. И. Чайковский: «*Andante* этого концерта — перл бетховенского творчества, заключающий в себе одну из самых сильных по патетичности идей, когда-либо выраженных в музыке».

Бессильные и тщетные порывы человеческой души, сраженной в борьбе с неотразимыми ударами фатума, — вот мысль, к которой возвращается Бетховен и которая выражена в этом *Andante* сжатом по форме, простом по изложению, но по изумительной силе вложенного в него вдохновения представляющем одно из ка-

питальнейших созданий музыкального творчества». *Adagio un poco* Пятого концерта ничуть не уступает медленной части Четвертого по глубине выраженного в ней поэтического настроения. Но это не вариант одного и того же, как это нередко было в старинном концерте, где образ возвышенного покоя, слияния с природой проступал во множестве однотипных модификаций, а самостоятельное, неповторимое художественное явление, которое мы ценим за его уникальность. В отличие от медленной музыки Четвертого концерта в *Адажио* Пятого господствуют настроения возвышенного созерцания, воплощенного в парящей мелодии фортепиано. Но личность «лирического героя» не растворяется в его окружении — она отдалена от него. Такая неслиянность двух стихий — внешнего круга бытия и бездны внутреннего мира личности — подчеркивает многомерность, неоднозначность образа, исполненного внутренней гармонией. Это единство противоречивых начал находит реальное, звукообразное воплощение в соотношении двух сторон концертного состязания, в данном случае монолога фортепиано и оттеняющих его сдержанных реплик инструментов оркестра (особую роль тут приобретает валторна).

Финалы обоих концертов ближе к типичному для венских классиков решению — в них господствует стихия танцевальности, виртуозно-игрового начала. Но и тут конкретные выражения общей идеи далеко не идентичны — в финале Пятого концерта преобладает победно-героическое, «апофеозное» начало, тогда как в ликующей радости финала Четвертого

больше легкости, огня, вдохновенного одушевления.

Концерты Бетховена, можно сказать, «задали тон» последующему развитию жанра в европейской романтической музыке. Мастера-романтики, обращавшиеся к инструментальному концерту, неизменно ориентировались на опыт Бетховена, пытались продолжить и развить его великие завоевания.

Композиторы-романтики

Нелегко ответить на вопрос, какое место занял инструментальный концерт в музыке великих творцов XIX столетия. Сочинений этого жанра было написано очень много, но львиную долю всего этого наследия составляли концерты поверхностно-виртуозные, а порой рассчитанные на обучение игре на музыкальных инструментах, освоение «высшей школы трудности» преимущественно фортепианного и скрипичного исполнительства. Естественно, что авторами этих концертов чаще всего были виднейшие музыканты-виртуозы, создававшие такого рода пьесы, где они могли бы блеснуть своим мастерством, покори́ть публику кажущейся легкостью владения возможностями скрипки либо фортепиано.

Но если обратиться к концертам, представляющим незаурядную художественную ценность, то их окажется в сравнении с другими жанрами музыки не так уж и много. Во всяком случае, трудно отрицать, что популярность оперы и симфонии была намного выше, а концерт, по сути дела, стал трактоваться как жанровая разновидность симфонической музыки. И такое мнение было вполне оп-

равданным, поскольку, образно говоря, многие инструментальные концерты великих мастеров-романтиков по праву можно было бы назвать симфониями с участием солирующего инструмента.

Симфонизм был внутренней сущностью концерта, что, однако, нисколько не противоречило огромной роли в нем виртуозно-игрового начала. Инструментальный концерт того времени отразил поистине колоссальные сдвиги в освоении новых приемов техники скрипичной и фортепианной игры, равно как и прогресс в овладении возможностями других инструментов (виолончели и особенно духовых). Отметим также, что развитие виртуозных возможностей исполнительства, усовершенствование ряда инструментов (например, медных духовых), изобретение новых (среди них был ныне столь популярный в джазовых ансамблях саксофон) — все это стимулировалось прежде всего тем, что основной формой бытования серьезной музыки в обществе был публичный концерт. Вот почему столь влиятельной оказалась фигура музыканта-виртуоза, выступления которого проходили при массовом стечении народа. Состязание такого виртуоза с оркестром всегда привлекало аудиторию, и композиторы не могли игнорировать такую потребность.

Однако существовала и другая потребность — в глубокой, содержательной музыке. И это не могло не отразиться на трактовке жанра концерта. Появились симфонизированные концерты, которые по глубине художественной концепции и совершенству ее воплощения могли бы поспорить с лучшими симфониями.

Однако идеального равновесия двух начал — высокой содержательности и блестящей виртуозности — удавалось добиться лишь в сравнительно немногих случаях. Чаще же акценты смещались то в ту, то в другую сторону. По-разному трактовалось и соотношение двух участников концертного состязания. «Мне кажется, — писал Сергей Прокофьев, — что концерты (за исключением самых совершенных или самых неудачных) бывают двух видов: в одном автору удается ансамбль солирующего инструмента с оркестром, но сольная партия не так интересна для исполнителя (концерт Римского-Корсакова); в другом — сольная партия превосходна, но оркестр существует только как придаток (концерты Шопена)». Отрешившись от некоторых крайностей суждений одного из великих мастеров именно данного жанра, можно понять, что речь идет о двух типах концертного состязания. В одном случае солист доминирует, диктует свои условия партнеру, в другом они действуют «на равных», как партнеры-противники некоего диалога. Неверно было бы настаивать на преимуществе какого-либо одного из таких двух типов — они в равной мере имеют право на существование.

Возможно, наиболее ярким примером концертов виртуозного плана, где солист остается абсолютным и безусловным гегемоном, могут послужить произведения великого скрипача Никколо Паганини (1782—1840). В этом плане особенно выделяется его Второй концерт си-минор, финалом которого стала прославленная «Кампанелла», столь блистательно переложенная на форте-

пиано Ференцем Листом. И понеже этот концерт признается одним из труднейших в мировой скрипичной литературе. Однако высочайший уровень виртуозности не заслоняет его музыкальных достоинств — блеска и темперамента партии солиста и в то же время сладостной чувствительности кантилены. По историческим свидетельствам мы знаем, какие неслыханные эффекты умел извлекать из скрипки великий итальянский маэстро, в игре которого современники ощущали нечто демоническое. Что-то от такого пожирающего внутреннего огня доносится и до нас, когда музыка Паганини звучит в интерпретации крупнейших современных виртуозов.

Еще более романтическая окрыленность ощутима в концертах Фридриха Шопена (1810—1849). Как известно, великий польский музыкант сосредоточил свои усилия лишь на сочинении музыки для своего любимого инструмента — фортепиано. Его концерты относятся к числу сравнительно ранних созданий, и в них, действительно, партия оркестра, в общем, играет лишь служебную, вторящую роль. Однако даже эти, еще далекие от совершенства создания молодого мастера менее всего могут расцениваться как чисто виртуозные пьесы. Блеск и элегантность пассажей сочетаются с глубокой проникновенностью. Особенную популярность по праву завоевал Первый фортепианный концерт (1830), где удивительно тонко схвачена интонация бытового романа, очищенная и облагороженная музыкантом, о дебюте которого другой великий романтик Роберт Шуман сказал знаменательные слова: «Шапки до-

лой, господа! Перед Вами гений!»

Явное преобладание фортепиано, диктующего свои условия оркестру, ощутимо и в концертах Ференца Листа (1811—1886), хотя, конечно, роль оркестра у него достаточно весома и никак не может быть оценена как чисто служебная. Среди них особенное признание получил Первый, написанный в тональности ми бемоль мажор (1849). Это сочинение стало своего рода симфонической поэмой для фортепиано с оркестром, где органично сочетаются героический пафос в духе ораторского высказывания, мечтательная раздумчивая лирика, блеск и изящество легкой, непринужденной игры, пафос борьбы, насыщенной драматическими перипетиями, и конечное торжество в заключительном апофеозе. Чтобы слить воедино такую гамму контрастов, где смены образов порой кажутся калейдоскопичными, обусловленными лишь причудливой игрой воображения, композитор спрессовал отдельные части привычного сонатно-симфонического цикла в сравнительно лаконичную одночастную композицию. Однако в последовании ее разделов можно различить приметы традиционного цикла — в первом из них ощутимы черты пусть незавершенного, но явно обозначившегося сонатного Аллегро, второй — соответствует медленной части, третий служит аналогом Скерцо и, наконец, четвертый, заключительный, выполняет функции финала. Подобного рода композиции Лист использует в своих симфонических поэмах, где циклическая форма словно бы сжимается в одночастную. Так, к примеру, строится композиция прославленных «Прелюд».

Другая линия развития инструментального концерта, где оба участника диалога состояются на равных правах, представлена сочинениями Феликса Мендельсона (1809—1847), Роберта Шумана (1810—1856) и Иоханнеса Брамса (1833—1897). Всемирно известный Скрипичный концерт Ф. Мендельсона ми-минор (1844) стал важной вехой в развитии бетховенской традиции. С нею произведение немецкого мастера-романтика связывает классическое ощущение формы, ее стройность и гармоничность, тяга к равновесию всех слагаемых музыкальной композиции, в том числе идеальное согласование двух партнеров концертного состязания — солиста и оркестра. Концерт для скрипки с оркестром Мендельсона выдержан в рамках классической трехчастной схемы типа «быстро — медленно — быстро». Но качество музыкального материала, в частности присущая музыке романтической открытость и в то же время интимность, даже какая-то «домашняя задушевность» лирического высказывания, — плод мироощущения иной эпохи, в преддверии которой стоял Бетховен. Особенно показательно трактовка медленной части, выдержанной в духе популярных и поныне «Песен без слов» — неслучайным слагаемым тогдашнего бытового музицирования.

Более радикально переосмысливается традиционная трактовка жанра (при сохранении ее внешних свойств) в Фортепианном концерте Р. Шумана ля-минор (1845). Концерт Шумана также коренится в практике бытового музицирования, отражает характерные для него интонации. Но композитор идет гораздо дальше — к по-

стижению высшего духовного смысла человеческих исканий. Они отражены как в романтическом порыве, в чисто шумановской экспрессии, что связывалось композитором с образом Флорестана, экспансивного члена давидова братства, так и в углубленности внутреннего переживания другого участника воображаемого содружества, мечтательного Эвзебия. Ведущая поэтическая идея Концерта выступает в различных своих выражениях: как во внешне непритязательном облике интимного звуковысказывания в тесном кругу близких и друзей, так и в сиянии блеска карнавального кружения. При этом фортепиано не стремится захватить «полноту власти», но словно бы прислушивается к репликам оркестра, выступающего тоже как своего рода содружество участников, объединяющихся в группы (особенно показательно в этом отношении Интермеццо, представляющее среднюю часть, где возникает вдохновенный диалог фортепиано, струнных и духовых).

Крупнейшим достижением концертного творчества западноевропейской музыки XIX века стали концерты И. Брамса. Его два фортепианных концерта, Скрипичный концерт, а также Двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром сравнимы по значению с его симфониями. Особенную популярность приобрели Второй фортепианный концерт си-бемоль мажор (1881) и, конечно, прославленный Концерт для скрипки с оркестром ре мажор (1878), являющийся украшением репертуара крупнейших солистов-скрипачей мира.

Связь с традициями Бетховена существенна и для Брамса, в ко-

тором иные из его современников видели наиболее верного продолжателя и хранителя классической традиции, демонстративно противопоставляя его Рихарду Вагнеру. Время доказало односторонность такого мнения — последующее развитие радикальных течений в австро-немецкой музыке XX века многим обязано именно Брамсу.

Конечно, многое роднит Брамса с другими художниками-романтиками, например с Шуманом, — ясная опора на бытовое музицирование, на живую фольклорную традицию, романтический порыв, отмеченный экспрессивной, возвышенной патетикой, обретающей трагедийное звучание. Но в чем же суть того нового, что внес в европейскую музыку именно Брамс? Быть может, нагляднее всего оно сказалось именно в концертах в силу особой рельефности, «репрезентативности» жанра, где акт подачи музыкальной мысли чрезвычайно важен, коль скоро за обладание ею борются участники некоего состязания. А принцип концертного диалога нашел у Брамса самое совершенное выражение. Так вот, суть того нового, что явственно обозначилось в концертах Брамса, заключается в особом воплощении принципа единства в многообразии, при котором не только различные темы связаны тесными узами взаимного родства через общие интонации (этот принцип хотя и получил у Брамса сложное и утонченное преломление, но сам по себе не стал его открытием), но также и благодаря тематической осмысленности едва ли не всех слагаемых музыкальной ткани, пронизанной интонационными связями во многих ее из-

мерениях (по горизонтали, по вертикали и даже по диагонали). Объяснить это конкретнее невозможно, не прибегая к специальной терминологии. Приблизительно можно сказать об интонационно-тематической общности не только следующих друг за другом мелодий, но и о родственных связях главного голоса с оплетающими его побочными голосами, многократно отражающими обороты главной темы. Отсюда прямой шаг к тотальной тематичности ткани, восходящей к единой интонационной первооснове — принципу (конечно, далеко не единственному), получившему развитие именно в музыке XX века.

В применении же к концертному жанру можно говорить о дальнейшем усложнении и обогащении его симфонизации, которая у Брамса выражается в последовательном стремлении «выводить» новое из ранее прозвучавшего на основе разветвленной системы интонационного родства. Симфоничность концертов Брамса называется также и на уровне цикла. Так, во Втором концерте для фортепиано с оркестром использован четырехчастный цикл, где Скерцо становится, как и в симфонии, равноправной частью. Такое решение не удивительно, поскольку сугубо игровое начало, связанное со скерцозностью, отходит в этом сочинении на второй план, а на первый выступает «осмысленная виртуозность». Преодоление технических трудностей (а Концерты Брамса предъявляют интерпретатору высочайшие требования) служит воплощению высшей художественной задачи — воссозданию целостного музыкально-поэтического образа, проступающего в многообразии его конкрет-

ных воплощений. В этом смысле уникальной может быть первая часть Скрипичного концерта — шедевр «высокой экспрессии» и внутренней гармонии целостного мироощущения. Весомость ее столь велика, что уравновесить общую композицию Концерта в состоянии лишь обе последующие части, вместе взятые, — проникновенное Адажио и жанрово-характерное *Allegro giocoso*, где оживают столь характерные для Брамса венгерские мотивы.

Конечно, в XIX столетии было немало и других сочинений концертного жанра, которые по праву заслуживают пристального внимания. Выдающимся достижением молодой чешской школы стал Виолончельный концерт си-минор А. Дворжака (1895), огромную популярность приобрели Фортепианный концерт Э. Грига ля-минор (1868), Скрипичный — Я. Сибелиуса (1903—1905, ре-минор).

Среди французских мастеров можно выделить К. Сен-Санса, чьи фортепианные концерты стали заметными событиями своего времени и иной раз появляются и в современных концертных программах. И поныне любим публикой и музыкантами-исполнителями темпераментный, эмоциональный Концерт для скрипки с оркестром соль-минор второстепенного немецкого композитора М. Бруха (1869), примыкающий к брамсовскому направлению. В концертах, принадлежащих перу мастеров молодых национальных школ, привлекает прежде всего синтез европейских традиций с отражением особенностей песенной и танцевальной музыки тех народов, которые они представляют. Однако наиболее весомый вклад в развитие концертного жанра среди

культур, исторически сравнительно недавно вышедших на мировую арену, внесла прежде всего русская классическая музыка.

Русская классическая музыка

К инструментальному концерту русские мастера обратились сравнительно поздно — тому были серьезные причины. Во-первых, в русской музыке, где долгое время профессиональное творчество развивалось под воздействием норм бытового музицирования, концерт, как броское, эстрадно-виртуозное произведение, обращенное не к узкому кругу посетителей салонов и домашних вечеров, а к широкой аудитории, заполнившей до отказа обширный зал, не сразу завоевал признание в силу непривычности такого жанра и практического отсутствия профессионалов-виртуозов — законодателей музыкальной моды. Знакомство с ним, впрочем, началось с того времени, когда возникло увлечение заезжими знаменитостями. Но конечно, истинную почву, на которую смогло опереться развитие жанра, составил подлинный профессионализм как в творческой, так и в концертно-исполнительской деятельности. Не случайно поэтому, что начинателем освоения жанра в России стал такой убежденный поборник профессионального музыкального образования, основатель первой Российской консерватории, великий пианист Антон Григорьевич Рубинштейн (1829—1894). Для своего времени его фортепианные концерты имели весьма важное значение. Ныне, однако, ясны их недостатки, отчетливо осо-

знана их половинчатость. Как метко отметил Б. В. Асафьев, «по размаху и по силе внушения это уже листовский пианизм, но по фактуре и особенно по типу орнамента Рубинштейн еще тяготеет к салонно-концертному стилю, останавливаясь на полдороге между старомодным пианизмом «замкнутой (то есть рассчитанной на ограниченный круг избранных слушателей) эстрады» и обращающимся к широкому слою публики пианизмом Листа — пианизмом демократической «большой эстрады».

Но в концертах Рубинштейна была еще одна слабость — по мнению Б. В. Асафьева, он не всегда справлялся с симфоническим развитием, и «привычка к импровизированию музыки по схемам была у него сильнее воли к строительству музыкальных форм и организации эмоциональной жизни в этих формах». И в этом была заключена дополнительная трудность, сказавшаяся в нелегких путях освоения русскими мастерами симфонических жанров и прежде всего главного из них — симфонии. Не удивительно, что концерт остался несколько в тени и был заслонен сочинениями, развившими веяния романтического программного симфонизма. Например, в творчестве композиторов «Могучей кучки» обращение к концерту не было регулярным. Фортепианный концерт Римского-Корсакова (1882), конечно, не был простым сколком с листовских одночастных композиций, как сурово оценил его сам мастер в своей автобиографической «Летописи». Он остался уникальным для своего времени примером концертной композиции, основанной на разработке русских тем. Единственный концерт главы но-

вой русской школы М. Балакирева так и остался неоконченным (финал был завершен в 1911 году Ляпуновым). Это сочинение следует обычной трехчастной схеме, где, как пишет Б. В. Асафьев, «драматизированное быстрое движение «снимается» созерцательным медленным движением, а синтезирует их игровое (или плясовое) быстрое движение». По этой типовой схеме было создано множество концертов уже в советское время как русскими мастерами, так и композиторами, представлявшими другие народы СССР.

Однако успех мог прийти не к авторам, добросовестно выдерживающим такую нормативную схему, а к мастерам, способным наполнить ее интенсивным драматургическим развитием, построить концертную композицию на основе принципов симфонизма. Поэтому не случайно, что автором первых русских инструментальных концертов, вышедших на мировую арену, стал великий русский симфонист П. И. Чайковский. Популярность его Скрипичного (ре мажор — 1878), а в особенности Первого фортепианного концерта си-бемоль минор (1875) столь велика, что порой даже можно говорить о чрезмерном пристрастии к этим сочинениям, сопряженном с опасностью «заиграть» столь часто исполняемую музыку. Но все новые и новые поколения пианистов и скрипачей неизменно включают эти концерты в свой репертуар.

Причин тому много, но главная, по-видимому, коренится в идеальном равновесии всех основных свойств, определяющих природу жанра. Концерты Чайковского принадлежат к сочинениям высшей категории труд-

ности, но виртуозная техника полностью подчинена не менее высокой художественной задаче (как выразился Б. В. Асафьев по поводу Первого фортепианного концерта, «мысль влечет музыку, и музыка влечет мысль все вперед и вперед»). В то же время достигнут идеальный ансамбль солиста и оркестра, развертывающих свой диалог, где полное согласие сменяется яростным противоборством. Эти первые русские симфонически организованные концерты своим бетховенским размахом, интенсивностью развития идей и в то же время своей русской национальной основой затмили не только все то, что сочинялось в этом роде музыки до сих пор, но и многие другие позднейшие опыты, даже принадлежащие перу видных мастеров. Можно напомнить о Фортепианном концерте Аренского (фа минор — 1881), о неоконченном ми-мажорном концерте Танеева (1876), о двух концертах Ляпунова. И только Скрипичный концерт А. Глазунова (ля минор — 1904) пережил свое время, и поныне привлекая видных скрипачей лирической напевностью и пластичностью тематизма, строгостью и уравновешенностью конструктивно-пространственного размещения материала. Оригинальна форма концерта — его две основные части идут без перерыва, а между ними вклинивается концертирующая каденция солиста.

Новый этап развития отечественного инструментального концерта связан с творческой деятельностью двух великих русских композиторов, во многом определивших «лицо» русской музыки в преддверии Великой Октябрьской социалистической революции.

Речь идет о композиторах-пианистах А. Скрябине и С. Рахманинове.

Что касается Александра Николаевича Скрябина (1872—1915), так много сделавшего для обновления русского и мирового пианистического стиля, открывшего неведомые «звуковые миры», то его единственный фортепианный концерт (фа-диез минор — 1897) относится к числу ранних творений, сильно отмеченных воздействием не только музыки любимых им Шопена и Листа, но и той музыкально-поэтической атмосферы, которая тогда окружала его в Москве. Сдержанность и одухотворенность, исключительная прозрачность плетения «звуковых кружев» ярче всего сказались во второй, медленной части, представляющей вариации на великолепную, русского склада тему.

Гораздо более глубокий след в развитии жанра оставили фортепианные концерты Сергея Васильевича Рахманинова (1873—1943) — Второй и Третий из них вошли в ряд ценностей музыки мирового значения. Не так просто определить, в чем заключается уникальность этих шедевров. Такие верные, но слишком общие слова, как масштабность, размах, глубина содержания, не в состоянии схватить то воистину неповторимое, что возвышает создания русского мастера над сонмом концертов, созданных ранее и создававшихся потом. И общая схема прославленных концертов Рахманинова как будто традиционна: развернутое сонатное Аллегро, лирическая медленная часть и оживленный, динамичный финал — все это остается данью обычной практике. Своеобразие коренится в наполне-

нии этой схемы, в ее художественной реализации.

И в самом деле, главная тема первой части Второго концерта (1900—1901) собрана, активна — в ней ощутимо действие организующей, созидающей воли. Но в то же время уже в ней открывается простор широкой распевности, чисто русскому по духу, свободному выражению чувства. И следующая далее более мягкая мелодия побочной партии словно бы подхватывает, продолжает настроение, заключенное в прежней теме, высвечивая новые грани целостного образа.

Напротив, вступительная мелодия первой части Третьего концерта (1907—1908) более напевна — в ней даже находят связи с интонациями древнерусского знаменного (ненотированного) распева. Но и тут сказалось несравненное умение мастера длить однажды начатую мелодию, вслушиваться в ее обороты, доносить их очарование. И все дальнейшее развитие пронизано легко узнаваемыми, западающими в нашу память мотивами, в которых изыскиваются все новые и новые возможности. При этом великолепные детали, подчас даже ясно выделенные, задерживающие наше внимание, не заслоняют мощные контуры целого, энергию кульминаций, целеустремленность в их достижении.

По сути дела, то же самое мы находим и в последующих частях концертного цикла, но с разными акцентами. Если в медленной части господствуют образы возвышенного созерцания, воплощенные в бесконечно длящейся, «стелющейся» мелодии, то в финале преобладают образы активные, волевые, утверждающие.

Но и там и здесь музыка отмечена звездным знаком лирики, она воспринимается как самовыражение героя, остающегося наедине с собой, наедине с вечно прекрасной природой.

Но как же обстоит дело с законами концертного жанра? Не превращаются ли концерты Рахманинова в своего рода симфонии с участием фортепиано? Такое мнение, однако, может быть принято лишь с существенными оговорками. Дело в том, что симфоничность не только не подавляет концертного диалога — именно в нем она и находит совершеннейшее выражение. Трудно найти другое музыкальное сочинение данного жанра, где два участника состязания с таким же упорством и волевой настойчивостью боролись бы за право обладания главной мыслью, ведущей мелодией. И оркестр тут отнюдь не партнер «на вторых ролях» — он властно заявляет о себе как мощная сила. А фортепиано то звучит, подобно второму оркестру, раскрывая музыкальную мысль во многих ее измерениях, то сосредоточивает свои усилия на одной мелодии, опираясь на поддержку вторящих голосов, то рассыпается в утонченных, но всегда внутренне осмысленных пассажах, создавая вокруг оркестровой темы некую «воздушную ауру». Поистине концерты Рахманинова могут служить энциклопедией не только технических приемов фортепианной игры (речь идет о вершинах виртуозности), но и неисчислимым кладом в изыскании многообразных приемов сочетания солирующего фортепиано с оркестром в их схождениях и расхождениях.

Концерты Рахманинова нагляд-

но показали, что русская музыка и в этом жанре вышла на передовые рубежи мировой музыкальной культуры. Была создана прочная база для последующего развития концертных жанров в советский период отечественной музыки. Но прежде чем перейти к советскому музыкальному творчеству, следует по необходимости кратко сказать об основных тенденциях развития инструментального концерта XX столетия за рубежом.

Зарубежная музыка XX века

Само собой понятно, что в пределах краткого очерка невозможно было бы даже просто перечислить все то, что было создано зарубежными мастерами XX столетия в концертных жанрах. Оставляя в стороне заведомо невыполнимую задачу — дать сколько-нибудь полное представление о развитии инструментального концерта за рубежом в течение нашего века, уже близкого к завершению, попытаемся хотя бы эскизно охарактеризовать эволюцию жанра. В качестве примера будут приведены лишь немногие, наиболее выдающиеся создания отдельных крупнейших мастеров — классиков музыки XX века.

Прежде всего следует указать на значительное возрастание роли концерта во всей совокупности жанровых разновидностей симфонической музыки — инструментальный концерт сильно потеснил симфонию. Трудно назвать имя сколько-нибудь заметного композитора, творившего в XX столетии, который не отдал бы дани концертному жанру.

Причины такого повышенного интереса к нему крайне сложны и многообразны. Прежде всего в XX столетии по-прежнему весьма высоко стоит престиж музыканта-исполнителя. Популярность пианиста, виолончелиста и скрипача-виртуоза порой даже затмевает то признание, которое сумели завоевать создатели новой музыки. Более того, наряду с публичным концертом — старой, испытанной традицией распространения музыки — в XX веке возникли новые каналы ее функционирования. Это прежде всего радио, телевидение, запись и воспроизведение музыки на грампластинках, магнитофонных лентах и т. д. Роль музыканта-исполнителя в этой системе оказалась поистине ключевой, ибо только он в состоянии обеспечить высококвалифицированную интерпретацию шедевров классической и современной музыки. Не удивительно поэтому, что композиторы стали писать музыку в расчете на мастерство музыкантов-виртуозов, особенно тех из них, которые сумели войти в широко рекламируемую элиту. Самый факт исполнения нового сочинения таким мастером-виртуозом поднимал престиж его создателя, привлекал к нему более пристальное внимание.

Но повышенный интерес к концертным жанрам был вызван за рубежом также и иными, внутренними причинами идеологического свойства. Уже первая мировая война привела к переоценке ценностей, обозначила «крушение гуманизма», если воспользоваться выражением великого русского поэта Ал. Блока. Речь идет, конечно, о кризисе буржуазного гуманизма с присущей ему кон-

цепцией прогресса мировой цивилизации, будто бы прямолинейно идущего по восходящей линии и сопряженного со «снятием», сглаживанием классового антагонизма. Эпоха мировых войн и грандиозных социальных потрясений показала, что ни успехи техники, ни развитие научной мысли не в состоянии преодолеть, «затушевать» кричащие противоречия буржуазного общества. Отсюда и возникла повышенная критичность нового искусства, его страстное неприятие буржуазного уклада жизни. Отсюда и возникло резко критическое отношение к прежнему искусству, к его идеалам, к наивной вере в возможность средствами лишь одной духовной культуры помочь людям улучшить и упорядочить свое существование на земле.

Казалось бы, все это бесконечно далеко от музыки, а тем более от такого частного вопроса, как судьба концертных жанров в творчестве XX века. Но суть дела как раз и заключена в том, что многие направления музыки XX века заняли подчеркнуто антиромантическую позицию, не принимая ни прежних идеалов, ни средств, утвердившихся в романтической музыке прошлого столетия, стараясь найти пути «к новым берегам». Одним из таких путей и стало возрождение духа «чистого» музицирования. Именно в концертности, в возрождении духа свободного состязания участников «музыкального действия» и проявились черты нового инструментального стиля, который обозначился в музыке многих мастеров первой половины XX столетия.

Музыканты XX века, стремившиеся к строгости выражения, к подчеркнутой конструктивности,

к деловой точности в овладении материалом, ориентировались не столько на музыку своих предшественников-романтиков, сколько на шедевры классической и в особенности доклассической музыки. Бах, Гендель и старые итальянцы стали для них образцом для подражания, а их музыка — воплощением идеала самоценного, автономного искусства, исполненного высшей соразмерности. Идеалом же чистого, непринужденного музицирования, будто бы отгороженного от бурь времени, был признан инструментальный концерт XVII — начала XVIII века.

Но музыка последователей такого, неоклассического (в широком смысле слова) направления в своих лучших образцах менее всего представляла собой чистую ретроспекцию, простое подражание стилю и манере старых мастеров. Прошное ставилось композиторами-неоклассиками в контекст настоящего, служило порой лишь стимулом для собственных исканий, представляя новую, хотя и коренящуюся в прошлом силу. Иными словами, черты старого концертного стиля переосмысливались с позиций XX века, с присущим ему строем мыслей и чувств и особым мышлением в звуках.

Такого рода модернизация явственно ощутима, к примеру, в концертной музыке видного немецкого композитора Пауля Хиндемита (1895—1963). В ряде его сочинений подобного рода виртуозное концертирование с присущими ему различными формами диалога музыкантов-исполнителей разворачивается в духе нового музыкального мироощущения, предполагающего «эмансипа-

цию диссонанса», более свободную трактовку тональной организации музыкального материала.

Наивысшее выражение новый инструментальный стиль нашел в творчестве великого русского мастера XX века Игоря Федоровича Стравинского (1882—1971). Роль концертности в его творчестве поистине всепроникающая. Ее можно уловить даже в той музыке, которая вызвана к жизни иными задачами, в частности, определяющей для XX века проблемой синтеза искусств. Не случайно столь широко известный балет «Петрушка» первоначально был задуман композитором как концертная пьеса (*Konzertstück*) с участием трубы и фортепиано. «...Мне захотелось, — писал Стравинский в своей «Хронике», — развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль». Но для него столь важны были чисто зрительные, пластические образы, что даже на этом первом этапе воплощения чисто инструментального замысла перед его глазами «...был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджий выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами». Это высказывание мастера отчетливо обнажает значение принципа концертного диалога, примеров которому в сценической музыке композитора немало.

Огромная роль состязания инструментов проистекает из персонализации тембров, когда играющий инструмент становится своего рода персонажем, олицетворением героя сценического действия. Такова роль скрипки в «Истории

солдата» («Сказка о беглом солдате и черте», читаемая, играемая и танцуемая). Соревнование, достигающее до парадоксальности, возникает во взаимоотношениях играющих музыкантов и в более поздних сочинениях разных жанров, которые относятся к так называемому неоклассическому периоду творчества Стравинского, например, в его многих балетах — «Аполлоне Мусagetе», «Игре в карты» и даже в позднем «Агоне» (слово «Агон», собственно, и значит состязание), в операх, где в этом отношении особенно выделяется прославленная «Мавра», созданная на сюжет «Домика в Коломне» Пушкина. Разумеется, действие этого принципа особенно ощутимо в чисто инструментальных созданиях, рассчитанных на исполнение в публичном концерте или предназначенных для записи на грампластинке.

Пластическая выразительность этой музыки рождает в сознании слушателя зримо конкретные образы. Так, в «Петрушке», по словам Б. Асафьева, «он нашел «русское и бытовое» в обычной городской уличной и «дворовой» городской музыке, не побоявшись художественно оформить всем близкие и знакомые напевы и сохранить все характерное и жизненно-конкретное в них». Не побоялся Стравинский извлечь для себя уроки также из бытовой культуры, дав едва ли не первые образцы художественного претворения раннего джаза («Регтайм для 11 инструментов» — 1918). Наконец, в его неоклассической музыке оживают хорошо знакомые образы, восходящие к стилю Баха и старых мастеров («Октет для духовых инструментов» — 1923, балет «Пульчинелла» —

1920). Но прошлое воссоздается не только в контексте настоящего, но и в сплаве с впечатлениями о музыке непосредственных предшественников мастера, из которых особенно был важен для него Чайковский (на основе его музыки был даже написан балет «Поцелуй для феи» — 1928).

Но какова же роль сочинений, причисленных самим Стравинским к жанру инструментального концерта? В общем, она оказалась довольно скромной, хотя его сочинения заняли определенное и достаточно прочное место в репертуаре пианистов и скрипачей. Трехчастный концерт для фортепиано и духовых инструментов (1924) совершенно определенно ориентирован на музыку старых итальянцев, сохраняя в своей основе традиционную схему (первая часть предваряется медленным хоралом духовых). По сути дела, речь идет о музыке в трех движениях, где быстрое отмечено собранностью, точностью и даже какой-то деловитостью в подаче материала, а медленное таит в себе скрытые силы, лишь на короткий момент находящие выход во взволнованной импровизации, чтобы затем после возврата к виду спокойной музыки перейти к неудержимому бегу финала, насыщенного неожиданными поворотами, резкими акцентами, переборами ритма.

Подзаголовок Скрипичного концерта (1931) — «Токката, Ария I, Ария II, Каприччио» — могут навести на мысль о связи с инструментальным стилем Баха. Но сам композитор считал, что такое впечатление создается лишь на первый взгляд, поскольку в его произведении ясно ощутимы также

иные связи. О важности принципа концертного диалога свидетельствует показательное высказывание Стравинского: «Я не сочинил каденцию не потому, что равнодушен к скрипичной виртуозности; дело в том, что главный мой интерес был сосредоточен на различных сочетаниях скрипки с оркестром». Напомним, что этот концерт был заказан как раз для виртуоза Самуила Душкина, чей талант Стравинский оценивал весьма высоко.

Не менее важным для композитора оказался также и сравнительно новый жанр, возникший, а точнее, возрожденный в XX столетии. Речь идет о Концерте для оркестра, который явно восходит к почти полностью заглушенной в европейской музыке второй половины XVIII и всего XIX века практике *Concerto grosso*. Однако простым возвратом к стилю и манере старых мастеров концерты для оркестра XX века отнюдь не являются. Можно с полным правом говорить о новом жанре, где старая традиция предстает коренным образом преображенной. С традицией такие концерты связывает лишь отсутствие одного, господствующего инструмента, взамен которого действует группа солистов, борющихся не только с оркестром, но и между собой за тематическую инициативу, за право обладания ведущими музыкальными мыслями. Таков, к примеру, концерт Стравинского для камерного оркестра в тональности ми-бемоль, известный под названием «*Dumbarton Oaks*» (1938). В этом сочинении состояются «на равных» флейта, кларнет, фагот, 2 валторны, 3 скрипки, 3 альты, 2 виолончели и 2 контрабаса, пробуя свои силы «в трех

движениях». Тяготение к оркестру-ансамблю ограниченного состава сказалось и в Эбеновом (Черном) концерте (1945). Но там есть инструмент-лидер, солирующий кларнет, партия которого была предназначена для видного джазового музыканта Вуди Германа. А сам концерт создавался в расчете на руководимый им ансамбль (в него входило 5 саксофонов, бас-кларнет, валторны, 5 труб, 3 тромбона, фортепиано, гитара, контрабас, ударные). «Я намеревался написать джазовый *Concerto grosso* с блюзовой медленной частью» — так определил характер своего замысла сам Стравинский. Высоко ценя мастерство джазовых музыкантов, совершенство владения ими инструментами, Стравинский, однако, не мог полностью доверять им как импровизаторам. Потому его джазовые композиции отмечены все той же строгой логикой, точным расчетом, контролем даже за малейшими слагаемыми музыки, как и его другие работы. Джаз послужил лишь побудительным стимулом для мастера, сумевшего дать свое прочтение его интонационной материи, присущих ему ритмов, приемов игры, типов сочетания инструментов в ансамбле.

Было бы, однако, неверно утверждать, будто неоклассическое направление, утвержденное в музыке XX века прежде всего Стравинским, решительно все определяло в развитии зарубежного концерта. Существовали также иные, альтернативные течения, одно из которых было представлено в творчестве мастеров новой венской школы — Арнольда Шенберга (1874—1951), Альбана Берга (1885—1935), Антона Веберна (1883—1945). Здесь не место

глубоко вдаваться в сложнейшие идейно-эстетические противоречия, присущие этому направлению. Скажем лишь, что первоначально связанное с экспрессионизмом — художественным течением зарубежной культуры, задававшим тон развитию преимущественно австро-немецкого искусства в канун первой мировой войны и в первые годы после ее окончания, оно затем повернуло к иному, более строгому, подчеркнуто конструктивному стилю, предполагавшему строгую упорядоченность музыкального материала, восходящего к единой первооснове. Именно на этом этапе у нововенцев пробудился интерес к концертным жанрам.

Подробно раскрыть существо этого стиля, не вдаваясь в сугубо специальные проблемы языка музыки, не представляется возможным. Но отметим, что и для этого периода характерно противоречие между стремлением к осмысленности, выразительности мельчайших деталей живой ткани музыки и драматургической логикой крупной музыкальной формы, требовавшей ясно прочерченных линий, четко выраженных кульминаций, пропорциональных соотношений сравнительно развитых разделов, основанных на разработке рельефных музыкальных тем. Этого противоречия не удалось преодолеть А. Шенбергу в его Скрипичном (1934—1936) и Фортепианном (1942) концертах. Сочинениям нельзя отказать в особой экспрессии, во впечатляющей выразительности отдельных фрагментов. Но дробность развертывания музыки в них так и не преодолена, серьезное противоречие между типом мышления, уместным лишь в рамках миниатюры,

и логикой большой концертной композиции, требующей крупного штриха, проявилось здесь особенно наглядно. Преодолеть его удалось другому нововенцу — А. Веберну в Концерте для девяти инструментов (1934), но дорогой ценой — посредством предельного сжатия масштабов композиции.

И все же в творчестве мастеров новой венской школы возникло одно, поистине совершеннейшее создание, где в органическом единстве сочетаются как выразительность отдельной детали, так и масштабность большой концертной композиции. Речь идет о Скрипичном концерте великого мастера австрийской музыки XX века — Альбана Берга, 100-летие со дня рождения которого отмечалось в 1985 году. За десять лет до создания этого сочинения (в 1925 году) появился первый опыт мастера в этом жанре — его Камерный концерт для скрипки, фортепиано и 13 духовых, представлявший оригинальное преломление принципов старинного *Concerto grosso*. Но лишь в Скрипичном концерте Берг поднялся на уровень широкомащтабной, концепционной музыкальной композиции.

Это сочинение своим интимным, глубоко личным тоном высказывания сродни музыке великих мастеров-романтиков. Но музыка эта имеет иной, скрыто-трагедийный подтекст, — она воспринимается как завещание мастера в канун его близкой кончины (1935) и, более того, в канун гитлеровского аншлюсса — национальной трагедии, ожидавшей Австрию в недалеком будущем, всего через три года. Такой отчетливо ощущаемый подтекст

имеют с виду сугубо личные, интимные высказывания, где солирующая скрипка подобна голосу автора, поддерживаемого, комментируемого оркестром.

И все-таки как же удалось Бергу преодолеть основное противоречие стиля новой венской школы между типом музыкального мышления, характерным для миниатюры, и драматургическими закономерностями большой композиции, требующей значительной укрупненности ее слагаемых? Ключевым принципом для Берга стала идея синтеза новых средств и приемов звуковысказывания и ощущения крупной формы в духе прежней романтической традиции.

Начнем с того, что исходная первооснова композиции, представляющая ряд из двенадцати ни разу не повторяющихся тонов, организована так, что даже само последование таких тонов воспринимается как широкая, уводящая куда-то ввысь, осмысленная мелодия. Но этого мало — в мелодии ощутима тональная основа, пусть не очень явная, но все же воспринимаемая на слух ориентация на обычную тональность соль минор. Кроме того, структура ряда позволяет извлекать из него консонирющие и мягко звучащие диссонирющие аккорды — и этими возможностями Берг пользуется очень широко.

В самой музыке Концерта отчетливо проявлены жанровые связи с песнями и танцами, столь характерными для венского бытового музицирования, с его вечно живой, неумирающей традицией. Не случайно в ткань Концерта тонко вплетается народный напев (мелодия, характерная для песенного фольклора южноавстрий-

ской провинции Каринтии). И наконец, конечным итогом развернутой двухчастной композиции становится хорал, заимствованный из музыки Баха, который воспринимается в контексте своего окружения как символ высшей гармонии, совершенства и красоты сущего бытия. Переживания лирического героя, стоящего перед роковой чертой, находят в конечном завершении Концерта возвышенное, «внеличное» разрешение. Концерт Берга служит решительным и бесповоротным опровержением ходячей идеи о духовной скудости, будто бы свойственной музыке XX века, и столь же поверхностного мнения об исчерпанности романтической традиции, о смерти романтизма в эпоху стремительных темпов жизни, повышенной деловой активности и одновременно крайнего обострения социальных противоречий.

Разговор о судьбах концертной музыки в XX столетии мог бы быть продолжен до бесконечности. Можно было бы многое назвать из созданий композиторов Франции, выдвинувшихся в межвоенное двадцатилетие и, кстати сказать, многим обязанных И. Стравинскому. Широкое развитие концертные жанры получили и в ряде молодых национальных школ, заявивших о себе еще в прошлом веке. Не станем утомлять читателя перечислением имен и названий. Выделим творчество лишь одного мастера, на примере концертной музыки которого можно показать общие тенденции, проявившиеся в ряде национальных композиторских школ, возникших на фольклорной основе. Речь идет о великом венгерском композиторе, классике музыки XX века Беле Бартоке (1881—1945).

Когда говорят о творчестве композитора, представляющего сравнительно молодую национальную культуру, то прежде всего отмечают его связь с национальными истоками, с песнями и танцевальной музыкой, обладающими неповторимым своеобразием. Важность такой связи трудно переоценить — ведь простое следование опыту мощных зарубежных соседей ничего не даст ни уму, ни сердцу людей, которым претит любая подражательность, вторичность. И где же можно найти побудительные стимулы к своему, национальному стилю, как не в сокровищах народного музыкального творчества! Всю свою творческую жизнь в искусстве Бела Барток строго следовал этому принципу — вместе с Золтаном Кодан он стал первооткрывателем исконной венгерской песни, совершенно не похожей на привычную венгерско-цыганскую музыку, процветавшую в городах. В сочинениях великого венгерского мастера мы найдем четко ощутимые связи не только с песенным, но также и чисто инструментальным фольклором его родной страны и ее соседей, связанных с Венгрией столетиями межнационального общения. Сам Барток подчеркивал родство его музыки не только с венгерским, но также с румынским и словацким фольклором. Более того, он тщательно изучал как ученый-фольклорист также и музыку Турции, Арабского Востока, и это отразилось на его композиторских работах.

Все это прежде всего сказалось на специфическом, присущем именно Бартоку мышлении в звуках, где воспринятое из фольклора получило развитие в современ-

ной ему музыке XX века с характерным для нее отношением к диссонансу, иной, значительно более усложненной (по сравнению с музыкой классиков и романтиков) ладо-тональной организацией, более уже не сводимой к привычному мажору и минору. В духе исканий XX века и приверженность композитора к концертности — наряду со Стравинским он может быть признан крупнейшим представителем нового инструментального стиля. По сути дела, нет ни одного оркестрового сочинения венгерского мастера, которое так или иначе не было бы связано с жанром концерта, даже если он определял свое произведение иначе.

Такова его «Музыка для струнных ударных и челесты» (1936), которая с равным правом могла быть названа как симфонией, так и Концертом для оркестра. Таков и великолепный «Дивертисмент» для струнного оркестра (1939). «Между прочим, — писал Барток по поводу последнего сочинения, — я представляю себе нечто вроде *Concerto grosso*, местами переходящего в концертину». И действительно, в «Дивертисменте» выделено пять инструментов обычного струнного квинтета, которые составляют группу концертину. Ей противопоставлен большой струнный оркестр. Сохранена и типовая схема старинного концерта, где оживленные крайние части оттеняются медленной, в духе немного таинственного траурного шествия.

В прославленном Втором скрипичном концерте (1937—1938) (как и в трех фортепианных) большая симфонизированная композиция основывается на народных истоках. Сочинение это отмечено

тонкой детализацией музыкальных структур, разветвленными, поистине всепроникающими интонационными связями. Нет ни одного оборота в этой музыке, который не был бы многократно отражен в дальнейшем, не получил бы своего развития. Но такая крайняя детализация музыкальной ткани ни в коей мере не приводит к дробности, фрагментарности композиции — в Скрипичном концерте господствуют широкие линии, он насыщен экспрессивным мелодизмом. Достигнуто то редкое сочетание открытой эмоциональности и точнейшего интеллектуального расчета, которое придало сочинению облик совершенного и в то же время современного художественного создания.

И наконец, одно из последних творений венгерского мастера — его пятчастный «Концерт для оркестра» (1943) — являет собой ярчайший образец симфонизированного концертного стиля, где оживленный диалог инструментов и их групп разворачивается в рамках большой композиции, которая по праву могла бы соперничать с лучшими симфониями XX столетия. «Название этого оркестрового произведения типа симфонии, — писал Барток в аннотации к премьере Концерта, — объясняется концертным или сольным способом исполнения на отдельных инструментах или их группах». «Виртуозный» способ исполнения проявляется, например, в периодах фугато в разработке первой части (медные духовые инструменты) или в пассажах «перпетуум мобиле» в главной теме заключительной части (струнные инструменты) и особенно во второй части, где ин-

струменты всегда следуют друг за другом парами, создавая «сверкающие пассажи». Композитор определил также идейно-содержательный замысел произведения: «Общее настроение произведения, за исключением шуточной второй части, являет собой переход от серьезности первой части и поминального плача третьей к утверждению жизни в заключительной части».

Общая композиция Концерта, по сути дела, представляет усложненную симметричную структуру, напоминающую о трехчастной композиции обычного цикла. В последование основных частей (Интродукция и Аллегро — I, Элегия — III, Финал — V) вклиниваются две промежуточные, оттеняющие интермедийные части (Allegro Scherzando — II, Intermezzo — IV). Сочинение богато контрастами, оно постоянно ставит слушателя перед восхитительными неожиданностями, в нем слышны и затаенные звучания, полные скрытой тревоги, и энергия целеустремленного движения, и изящное кружение танцевальных пар, представляемое парами инструментов-персонажей, и экспрессия народного плача-причитания, и проникновенная сирена, оттеняемая грубыми вторжениями агрессивной, наступательной темы, и стремительный вихрь праздничного хора. Все эти контрасты получают смысл и оправдание в общем музыкально-драматургическом замысле Концерта (движение «от мрака к свету»), а выражены они в оживленном,ходящем иной раз до ожесточения концертном состязании-диалоге инструментов, действующих в одиночку либо компактными группами.

Концерт для оркестра Б. Бартока — уникальное создание и одновременно весьма типичное для развития инструментальной музыки XX века. Но это развитие неизбежно получило бы неполное и одностороннее освещение, если не принять в расчет судьбы концертного жанра в советском музыкальном творчестве. Оно стало важной частью мирового музыкального процесса и дало свое, оригинальное решение задач, поставленных временем.

Русская советская музыка

Было бы невозможно дать даже сжатое представление о всем том, что сделали советские мастера музыки в концертных жанрах. Потому заранее договоримся о принятых ограничениях. Во-первых, речь пойдет лишь о русской советской музыке — наиболее влиятельном, можно даже сказать, передовом отряде композиторского творчества народов СССР. Во-вторых, затронуты будут лишь наиболее выдающиеся сочинения концертного жанра, выдержавшие проверку временем и вошедшие в золотой фонд советской музыкальной классики. В таких ограничениях есть свой смысл, поскольку именно в русской советской музыке наиболее четко и наглядно представлены общие тенденции развития музыки народов СССР. И конечно, «лицо» советского музыкального творчества вырисовывается прежде всего в шедеврах его великих мастеров, что ни в коей мере не означает умаления вклада других одаренных авторов, дополняющих общую картину, подобную много-

цветному узорчатому ковру, где каждый штрих находится на своем месте.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала новую ситуацию в мировой музыкальной культуре, с 1917 года началось становление принципиально иной художественной системы, где музыка заняла немаловажное место. В сложных условиях идеологического противостояния культуры социалистической и культуры буржуазной советская музыка выступила как выражение истинно человеческого, гуманистического содержания, обращенного к людям, отвечающего их думам и чаяниям.

Первоначально так называемые «чистые» музыкальные жанры, представителем которых был инструментальный концерт, временно отошли в тень. В 20-е годы явное предпочтение отдавалось музыке, тесно связанной со словом, способной нести в себе агитационный заряд, обладающей четкой понятийно-смысловой конкретностью. Вот почему искания многих (хотя далеко не всех) композиторов были направлены в сторону синтетических жанров, где музыка вступала в союз не только с поэтической речью, но и с хореографически-организованным действием, часто выносимым из театральных залов на площадь.

Однако массовое агитационное искусство не исключало вовсе огромной значимости таких традиционных жанров, как опера и в особенности симфония. Более того, именно в русской советской музыке традиции концепционного, монументального симфонизма нашли самое прямое, непосредственное продолжение в противовес известному падению роли

большой симфонии в музыке Запада в короткий период между двумя мировыми войнами. Что же касается жанра концерта, то он сначала не привлекал особенного внимания одаренных молодых мастеров, среди которых в первую очередь следует назвать имя Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906—1975). В его ранних сочинениях, равно как и в музыке его сверстников и коллег, явно обнаружилось приметы нового инструментального стиля. Но складывался он в рамках других музыкальных жанров — в сценических сочинениях, и прежде всего в симфонии. Коренной перелом обозначился уже в 30-е годы — время бурного подъема жанра инструментального концерта.

Однако такие успехи в его развитии были бы невозможны, если бы не существовала непрерывная традиция, хранителем которой в 20-е годы был великий русский композитор XX века Сергей Сергеевич Прокофьев (1891—1953). К концертному жанру композитор обратился еще до революции — его первым, по его собственным словам, «более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и исполнение», стал именно Фортепианный концерт № 1 ре-бемоль мажор (1912). Уже в этом сочинении, решительно противостоящем глубокомысленным опусам ряда тогдашних его современников, обнаружилось приметы нового инструментального стиля. При всей, подчас даже головокружительной сложности партии фортепиано, необычности и разнообразии приемов сочетания этого солирующего инструмента с оркестром содержание юношески свежего произведения отмечено той новой простотой, к

которой композитор испытывал особенную приверженность. В динамичной, напористой музыке Первого фортепианного концерта тщательно было бы искать особых глубин, философского постижения жизни — оно увлекает и ведет за собой прежде всего энергией целеустремленного порыва, радостным приятием жизни в ее непрестанном обновлении, самораскрытии заключенной в ней созидательной силы.

Небольшое одночастное сочинение, приближающееся к концертино, вместило в себя также лирически-созерцательное начало, которое у Прокофьева долгое время оставалось незамеченным. В музыке раннего Прокофьева иные критики усматривали не более чем самовыражение «футбольного поколения», начисто отказывая ей в высокой духовности, истинно глубокой содержательности. Такое мнение не поколебал даже Второй фортепианный концерт (1913), где особенно выделяется первая монументальная часть с интенсивным развитием главной музыкальной мысли. Проникнутая сначала скромным, мечтательно-созерцательным настроением, она достигает мощного патетического звучания, раскрывая романтическую сущность этой с виду «объективной», далекой от чувственных излияний музыки.

Вершиной в развитии жанра стал, однако, более традиционный по общей композиции Третий фортепианный концерт (1923). Ныне он кажется классическим произведением, исполненным красоты и гармонии, русским по его мелодической природе, основанным на разработке оборотов, восходящих к традиционным жанрам крестьянского фольклора — песенным и

плясовым. Иное впечатление рождает он у современников, воспринимавших прежде всего поражающую необычность прокофьевской музыки. И действительно, это сочинение насыщено неожиданными контрастами, доходящими до парадоксальности. Распевность вдруг переходит в немного суховатую «деловитую» моторику, прямолинейные «этюдообразные» пассажи — в причудливо-изысканные мелодии, не лишенные комедийно-гротескового подтекста. Подлинной жемчужиной можно назвать вторую часть, представляющую серию вариаций на изысканную русско-го склада мелодию. В ее разработке композитор проявил чудеса изобретательности, удивляя слушателя прихотливой неожиданностью течения своей мысли. В финале Третьего концерта ощутим прежде всего стихийный порыв, раскрепощение сил личности, захваченной ритмом целеустремленного действия. Именно такая целенаправленность составляет высшую сверхзадачу динамически-активной музыки Прокофьева, где главная кульминация совпадает с завершением, конечным подведением итогов.

Важно, однако, указать, что все это не только не исключало особую, чисто прокофьевскую лирическую выразительность, исполненную целомудренности и чистоты (ее роль весьма велика и в Третьем фортепианном концерте, в том числе и в его финале). Эта лирическая линия, как писал Прокофьев, «оставалась незамеченной или же ее замечали задним числом». Более того, как отмечает композитор, в течение долгого времени ему в лирике «отказали вообще, и, непоощренная, она развивалась медленно. Зато в даль-

нейшем я обращал на нее все большее и большее внимание».

Постоянно возрастающий интерес к лирике отразился и на развитии концертного творчества Прокофьева в 30-е и 40-е годы. В это время существенно изменилась жанровая ориентация концертной музыки композитора — основное внимание он уделяет концертам для струнных инструментов с оркестром. Правда, еще в 1917 году появился его Первый скрипичный концерт ре мажор, в котором особенно примечательно мечтательное начало, выраженное в протяженной мелодии в духе романтической кантилены. Столь же лиричен и Второй концерт для скрипки с оркестром соль минор (1935), где выдержана классическая трехчастная схема. Однако высочайшей вершиной концертного стиля композитора стала Симфония-концерт для виолончели с оркестром ми минор, окончательно завершенная в 1952 году (в основу этого сочинения был положен виолончельный концерт, законченный Прокофьевым в 1938 г.).

Само название говорит о симфоничности этого сочинения. Симфоничность сказалась прежде всего в особой насыщенности и целенаправленности развития музыкальных мыслей. При этом общая композиция сочинения, хотя и сохраняет трехчастную структуру, тем не менее весьма далека от традиционной. «Центром тяжести» цикла оказывается не первая часть, а средняя, достигающая особой масштабности и многоплановости. Но было бы неверно рассматривать начальную часть всего лишь как вступление. В сравнительно сжатой, «тезисной» форме она намечает основные специфические черты ее формы и содержания.

Виолончель — инструмент кантиленный, чем-то напоминающий звучание мужских голосов, а в высочайшем, «теноровом» регистре даже и низкий женский. Прокофьев в полной мере использует гигантский диапазон инструмента, его глубокие басы, бархатный, «баритоновый» средний регистр и немало напряженные, экспрессивные верха. Однако чисто песенное начало (точнее, певуче-мелодийное) хоть и пронизывает музыку во всех ее измерениях, тем не менее постоянно выступает в сплаве с другими жанровыми свойствами, незаметно проявляя, а затем затушевывая их. Тут и маршеобразность начальной темы, и мелкая пассажная техника в развитии ряда тем второй части Симфонии-концерта, там же возникающая и скерцозно-токатные фрагменты, и, наконец, в финале первоначально строгие вариации оттеняются новой темой, исполненной чисто прокофьевского неподражаемого юмора.

При всем том принцип состязания солирующего инструмента с оркестром выражен достаточно последовательно и рельефно. Конечно, виолончель остается лидером состязания, она почти всегда и везде в конечном счете его выигрывает. Но оркестр не довольствуется ролью слуги, его роль не сводится к оттенению тех мыслей, которые поручаются солисту. Он может подхватить, продолжить тему, начатую виолончелью, придать ей новый поворот, на какой-то момент овладевая вниманием (здесь можно напомнить о понятии «продолжающего тематизма», столь присущего разворачиванию музыки Прокофьева). Но оркестр может создавать и некий «второй план» музыки, усложняя ее ткань

дополняющими голосами иной жанровой природы. Таким путем музыкальный образ обретает многомерность, многослойность и воспринимается как противоречивое единство двух начал. При этом виолончель чаще всего тяготеет к кантилене, тогда как в оркестре в этот момент могут звучать реплики иного свойства. Но кантилена не чужда и оркестру, проводящему мелодию на фоне оживленного кружения виолончельных пассажей. Взаимопереходы внутренне не однозначных состояний осуществлены столь логично, а определяющая роль общего плана выражена настолько рельефно, что в конечном итоге рождается целостная большая композиция, где разворачивание музыкальных мыслей, полное экспрессии и напряжения, не исключает не менее рельефно выраженного концертно-игрового начала с присущей ему непредсказуемостью поворотов, спонтанной легкостью течения музыки.

Упорные усилия Прокофьева в области концертных жанров принесли свои плоды — уже в 30-е годы заметно возрос интерес к инструментальному концерту. И тут свое слово сказали представители ряда национальных культур нашей страны, именно в советское время получившие мощные стимулы к своему развитию. Было бы невозможно даже просто перечислить концертные сочинения, созданные рядом мастеров, поднявших уровень профессиональной музыки в своих республиках. Однако нельзя не упомянуть наиболее выдающегося из них, достигшего мирового признания. Речь идет о классике армянской музыки XX века — Араме Ильиче Хачатуряне (1903—1978). Его успех нельзя объяснить

простой констатацией органической связи музыки с народными истоками. Неизмеримо важнее понять, что создает он на их основе.

Внимательное вслушивание убеждает, что секрет заключен в своеобразном сплаве национального с чертами нового инструментального стиля, с принципами мышления в звуках, выработанными практикой музыки XX века. Именно концерт оказался для Хачатуряна естественной органичной формой, в которой он претворял песенно-танцевальные интонации, одновременно насыщая музыку духом свободного соревнования, находя оригинальные сочетания звучаний солирующего инструмента с его партнером-противником — оркестром. Неистощимая изобретательность в изыскании путей их противоборства обнаружилась уже в Фортепианном концерте (1937), где использовалась специфическая терпкость насыщенных диссонансов и даже элементы джазовой импровизации. Она же пленяет нас и во внешне более классическом Скрипичном концерте (1940), который бы удостоен Государственной премии СССР. Концертную трилогию Хачатуряна достойно завершил созданный позднее Виолончельный концерт (1946).

В русской советской музыке поворот к жанру инструментального концерта также обозначился еще в 30-е годы. Однако начало Великой Отечественной войны выдвинуло на первый план иные жанры, более способные ответить задачам момента. Конечно, в первую очередь следует назвать монументальную симфонию, где очень часто возникали прямые программные связи с событиями войны. Достаточно напомнить о Седьмой («Ленинградской») симфонии Шос-

таковича, где пафос борьбы с фашизмом нашел самое наглядное, рельефное выражение. В рамках концертного жанра такая же «разъящая конкретность» образов была бы немислима — это противоречило органически присущему концертности игровому началу. Поэтому новый подъем в развитии советского инструментального концерта обозначился только в первые послевоенные годы. Решающее слово снова было сказано тогда Д. Д. Шостаковичем.

Впервые к концертному жанру композитор обратился еще в 1933 году, когда был создан Первый концерт для фортепиано с оркестром. Добавим к этому, что фортепиано — не единственный солирующий инструмент, вступающий здесь в соревнование с оркестром, его едва ли не равноправным партнером становится труба. Но спрашивается, в чем же сказалась особая дразнящая непривычность этого сочинения? Ведь само по себе широкое применение чисто игровых, «состязательных» форм концертного диалога — давняя и прочная традиция, укоренившаяся именно в этом жанре. Эффект резкого столкновения несоединимого создается в Первом фортепианном концерте прежде всего благодаря стилистической неоднородности тех прообразов, которые преломлены в самой музыке, в ее звучащей материи. И в самом деле, в сочинении можно услышать фрагменты, строго выдержанные в «серьезном ключе», — таково к примеру великодушное Ларго. Но наряду с этим в финале концерта (не только в нем, хотя в нем особенно) оживает стихия «легкого жанра», слышны обороты, напоминающие о не слишком высоких образчиках бытового

музицирования (музыковеды находят даже реминисценции известной одесской песенки «Как шумно было в доме Шнеерсона»). А наряду с этим возникают явные намеки на музыку Гайдна, Бетховена, не говоря уже о русском песенном начале.

Конечно, в подаче этого материала (как «серьезного», так и «несерьезного», бытового) есть момент пародии, молодого озорства, даже порой осмеяния. Но на расстоянии свыше полувека ощутимо и другое — своеобразная поэтизация бытовой, общезначимой музыки, поднимаемой до уровня высокого художественного обобщения. Подобного рода одухотворение звукопроявлений быта — давняя традиция русского искусства, восходящая к Глинке и Чайковскому и нашедшая столь яркое выражение в музыке Стравинского (в этой связи можно вновь напомнить о его «Петрушке»).

Отношение же Шостаковича к бытовому материалу двойственно (амбивалентно) — он одновременно и любит им, и пародирует его вплоть до насмешки, правда, не доходящей здесь до яростного гротеска. Подобного рода двойственность присуща ряду других его сочинений 20-х и 30-х годов, проявлялась она и позже (например, в его Девятой симфонии).

Новое обращение великого советского мастера к концертному жанру связано уже с послевоенными годами, когда появился его Первый скрипичный концерт (закончен в 1948 году, впервые исполнен в 1955 году). Простое перечисление названий отдельных частей (Ноктюрн, Скерцо, Пассакалия, Бурлеска) может навести на мысль о скитной композиции, где роль игрового начала также достаточно

велика. На самом же деле и по строю музыки, и по общей композиции это произведение принадлежит к числу симфонически насыщенных, глубоко концепционных, не уступаая в этом отношении многим симфониям мастера.

И это отнюдь не общие слова, которые иной раз принято говорить по инерции. Симфоничность опять-таки сказывается не в буквальном следовании сложившимся нормам построения симфонии (хотя связь с нею ощущается в четырехчастности цикла, включающего, помимо трех нормативных для концерта, также и Скерцо). Симфонизм проявляется прежде всего в характере «самодвижения» музыкальной мысли.

Первая часть, как уже говорилось, озаглавлена словом «Ноктюрн». Но напрасно было бы ожидать в ней сходства с лирико-созерцательными пьесами в духе «ночной музыки». Какими-то своими сторонами она соприкасается с поэтической лирикой, воплощенной в бесконечно длящихся мелодиях русского склада. Но только до известных пределов, ибо по мере разворачивания музыки все более явственно ощущается присутствующее ей внутреннее напряжение и даже трагедийный подтекст. Еще более ощутим серьезный настрой в суровой мужественной «Пассакалии», чем-то близкой образности музыки Баха, с присущим многим его сочинениям единовременным контрастом. Речь идет о редкостном сочетании внешней сдержанности, строгости выражения с его острой экспрессией, эмоциональной открытостью. И тут функции участников концертного состязания четко определены и даже разведены — оркестр (прежде всего его духовая группа) уподоб-

ляется своего рода вневличному началу, ставящему предел свободному движению мелодии солиста, словно бы парящей над ним.

Но и двум другим, с виду чисто «игровым» частям («Скерцо» и «Бурлеска») также присуща внутренняя двойственность — в них происходит перерождение первоначально заявленной музыки, отражающей типологические черты избранного композитором жанра. В свободном саморазвитии возрастает драматическая напряженность, разряжаемая в ярких кульминациях трагедийного накала. В конечном же итоге все части цикла связаны нитью непрерывного развертывания некоего «музыкального сюжета», а каждая из частей воспринимается как его закономерный этап. Такая высшая сверхзадача, познаваемая нами в движении «от созерцания к действию», причем движения далеко не однонаправленного, прямолинейного, а протекающего сложными, в чем-то даже неожиданными путями, и сообщает иной, более глубокий смысл концертному циклу, внешне строящемуся наподобие привычного чередования контрастов-состояний.

В послевоенные годы Шостакович создал ряд других сочинений концертного жанра: Второй фортепианный (1957), Первый виолончельный (1959), Второй скрипичный (1967) концерты. Эти сочинения при всех их достоинствах ставят перед слушателями более скромные задачи (особенно это относится ко Второму концерту для фортепиано с оркестром, где партия солирующего инструмента сильно «облегчена»). Особенной глубины симфонических обобщений, их широкомасштабности композитор достиг в своем Втором

виолончельном концерте (1966) — одном из лучших сочинений мирового концертной литературы.

Не вполне обычно уже начало Концерта с медленной музыки, где раскрывается сложный процесс длительного, порой даже мучительно-напряженного погружения во внутренний мир личности — воображаемого лирического героя Концерта. Это не столько вдохновенная песнь, льющаяся из души, сколько исследование художественными средствами безграничнокосмосачеловеческого сознания, где все непредсказуемо, спонтанно, изменчиво. Так и в *Ларго* Виолончельного концерта рождается совершенно неожиданный поворот к оживленному танцевальному движению. Танец этот освещен проникающим лучом субъективного восприятия все того же лирического героя — в нем воплощены его личные впечатления о внешнем мире, смена событий которого выстраивается в нескончаемый круговорот. Герой судит тот мир, в котором действует и живет, исходя из высоких нравственных критериев.

Все сказанное характерно и для второй части Концерта — развернутого, широкомасштабного Скерцо. Казалось бы, вот место, где мог бы открыться простор для непринужденной игры, чисто концертного музицирования! И поначалу все обещает именно такой поворот музыкальных событий — звучит непритязательный бытовой мотивчик в духе образчиков «одесского» фольклора (его обычно связывают с песенкой «Купите бублики»). Но далее этот мотивчик словно бы выворачивается наизнанку, становится олицетворением торжествующей пошлости, сбрасывающей маску обманчивой

привлекательности и обнажающей свой уродливый и даже устрашающий лик. Это нечто большее, чем пародия, — вскрывается суть бездуховности через художественный анализ ее естественных, обиходных звукопроявлений.

И как часто бывает у Шостаковича, финал Концерта становится хотя бы на время своеобразной разрядкой ранее достигнутого напряжения. Легкое движение в духе музыкальной пасторали, изящно-прихотливый плясовой наигрыш, экспрессивная мелодия русского склада — все это сменяет друг друга в непринужденном движении. Но постепенно напряжение нарастает — и вот снова в полную мощь звучит знакомая тема «одесских бубликов», достигшая ярости и ожесточения. И все же это всего лишь краткая вспышка, последнее напоминание. К концу финала напряжение полностью снимается в тихом, «прощальном» завершении, где устанавливается негромкий перестук ударных (предвестие решения финала последней, Пятнадцатой симфонии).

Насколько же необычно для жанра Концерта такое глубокое и насыщенное содержательное наполнение! Концерт становится на уровень большой концепционной симфонии не по внешним приметам структуры цикла, а по остроте и масштабности в постановке и решении серьезных художественных проблем. При этом концертность с присущим ей духом состязания сохранила свое значение — Второй виолончельный концерт остался ярчайшим примером напряженного диалога (местами доходящего до яростного противоборства) двух участников соревнования — солирующей виолончели и оркестра. В последнем, однако, особенно

весомую роль обрела группа ударных, которая становится носителем идеи. Именно тембровая чужеродность ее отрывистых «стучаще-щелкающих» звучаний «кантиленой» природе виолончели открывает новые, в чем-то даже неизведанные ресурсы концертного диалога, где целостность образа проступает в соотношениях различных, не сливающихся воедино компонентов его звучания.

До сих пор речь шла о шедеврах музыки и, в частности, о классических творениях, принадлежащих перу признанных советских мастеров. Но и в прошлом и в настоящем они никогда не стояли в одиночестве, создания великих композиторов можно уподобить вершинам, возвышающимся над чередой других произведений концертного жанра, которые стали плодами усилий плеяды их современников. Сказанное в особенности справедливо по отношению к советскому музыкальному творчеству.

Развитие музыки национальных республик СССР было сопряжено с освоением крупных форм, утвердившихся в европейской музыке, — оперы, симфонии и, конечно, инструментального концерта. Более того, концерт оказался очень «удобным», по-своему даже органичным жанром в пору формирования молодых национальных культур. Претворение народных истоков, песенно-танцевального фольклора очень часто выливалось именно в формы концертного музицирования. В музыке, изначально предрасположенной к выражению игрового, жанрового начала, гораздо легче было сохранить присущую народной музыке танцевальную пластичность. В то же время в этих произведениях присутствовала и распевность, песен-

ное начало в формах, возможно более приближенных к оригинальным.

Инструментальный концерт приобрел широкую популярность среди мастеров едва ли не всех национальных республик Советского Союза. Всевозможные концерты создавались (и создаются поныне) в Прибалтике, Белоруссии, Молдавии и на Украине, в республиках Закавказья и Средней Азии, в ряде автономных республик Российской Федерации.

И разумеется, особенно много сочинений концертных жанров было написано русскими советскими композиторами. Можно напомнить о выдающемся мастере, одном из основоположников советского симфонизма Николае Яковлевиче Мясковском (1881—1950). Хотя основная сфера его творческих интересов в жанре симфонии (их было написано 27), его перу принадлежит благородный в своей строгости Скрипичный концерт. Пристальное внимание концертным жанрам уделяет Дмитрий Борисович Кабалевский — им написано четыре фортепианных концерта, а его Скрипичный концерт стал одним из популярных созданий в репертуаре ряда выдающихся солистов-виртуозов.

Значительное место инструментальный концерт занял также в творчестве видного мастера советской музыки Тихона Николаевича Хренникова. Его Первый фортепианный концерт появился еще в начале 30-х годов, но в дальнейшем композитор сосредоточил свои усилия на других жанрах музыки, прежде всего на театральной. Лишь на рубеже 50-х и 60-х годов он вновь обратился к концертному жанру, обогатив репертуар ряда музыкантов-виртуозов обя-

тельным, жизнерадостным Скрипичным концертом. С тех пор работа над сочинениями данного жанра стала для Хренникова в ряду основных. Им было написано еще два фортепианных концерта, Второй скрипичный.

Во Втором фортепианном концерте (1972) в полной мере проявились наиболее привлекательные свойства незаурядного дарования композитора — оптимистичность мироощущения, стремление к гармонии и цельности композиции, всегда устремленной к свету и красоте. Но оптимизм в Концерте не просто декларируется — он обретается в упорной борьбе.

Ведущая музыкальная мысль Концерта раскрывается на путях достижения идеала, воплощенного в совершенной, гармоничной и одновременно пластичной мелодии. Она увенчивает развитие первой части как итог напряженных раздумий, поисков идеала — она же становится конечным завершением композиции. Причем в ее обретении одинаково велика роль обоих участников концертного соревнования. Если на фортепиано падает основная нагрузка в ходе целенаправленного движения к итоговой мысли, то именно оркестр формирует ее в просветленном звучании кантилены инструментов высшего регистра. Радости, красоте и гармонии противостоят иные, оттеняющие и дополняющие музыкальные голоса. Стихия преодоления находит выход в неистово-динамичной второй части (*Allegro con fuoco*), исходный образ финала, напротив, пронизан духом веселой праздничности, карнавального кружения «музыкальных масок». Именно здесь особенно ощутима связь стиля Хренникова с бытовой, «эстрадной» интонацией, которая

одухотворяется, поэтизируется композитором.

Романтическая приподнятость, нашедшая столь рельефное выражение в музыке Хренникова, не столь характерна для многих иных созданий концертного жанра, интерес к которому возрос в 60-е и 70-е годы и сохраняется поныне. Именно в это время получили развитие также чисто концертные композиции, где во главу угла становится принцип состязания инструментов-персонажей в его наиболее четкой, наглядно проявленной форме. Дух концертности пронизывает инструментальную музыку другого крупного современного мастера — Родиона Константиновича Щедрина.

Уже Первый фортепианный концерт Щедрина (1954) привлёк внимание неординарностью решения — композитор смело обратился в нем к популярному жанру деревенской музыки, к частушке. Композитору удалось показать, как много можно извлечь из неприятельного напева, окруженного тонкой вязью гармошечных переборов.

Но с особенной яркостью и полнотой свойства простых куплетов отразились в великолепном одностанном концерте для оркестра «Озорные частушки» (1963). Здесь нет одного ведущего инструмента, противостоящего оркестру, — на роль лидера концертного соревнования претендуют самые разные участники музыкального действия. При этом метко схвачен тон частушечного звуковысказывания — нет слов, но сама интонация передает ту отчаянную браваду, которая обычно выплескивается на деревенских праздниках.

И все-таки каким же путем композитор строит концертный диа-

лог на столь с виду незамысловатой основе? По словам самого Щедрина, он сохраняет свойственную частушке предельную краткость, «квадратность» и вместе с тем объясательную асимметричность построений, нарочитую примитивность, «малонотность» мелодики, ее узкий диапазон синкопированный острый ритм, импровизационность, многократные вариантные повторы, часто меняющие лишь сильные и слабые доли такта, и, наконец, неперемное чувство юмора. Но главным остается все же броская, вызывающая манера подачи частушечных оборотов, где используются самые разные приемы звукоизвлечения, которые допускают инструменты большого симфонического оркестра. Особенно впечатляют «демонстративно нахальные» реплики в диалоге трубы и тромбона, звучащего на фоне нарочито размеренного, «гармошечного» чередования баса и аккорда.

Во втором фортепианном концерте Щедрина (1966) нашло выражение другое свойство его музыки — зримая пластичность образов, уподобляющихся персонажам театрального представления. «Диалоги», «Импровизации», «Контрасты» — уже сами названия трех частей этого сочинения заявляют об особой роли концертного состязания во взаимоотношениях солирующего фортепиано и оркестра. Дух такого состязания ощущим даже в совместном звучании голосов партнеров-противников, где возникают контрасты различных планов одновременного звучания. Еще одна особенность Концерта — острота, резкость, даже неожиданность контрастов-сопоставлений, где, к примеру, несколько суховатое, этюдобразное дви-

жение может вдруг смениться изысканной музыкой современного джаза. Словно композитор прислушивается к причудливой смене голосов современного мира и стремится схватить их неожиданные сочетания, не только не сглаживая различий, но заостряя их до предела. Такие резкие контрасты затем получают свое оправдание, ибо смысл музыкального движения как раз и заключен в установлении связей между разнородным, порой даже враждебным друг другу.

Обретение глубокого смысла, скрытого за внешней броскостью, даже парадоксальностью, достигается в ряде других концертных сочинений Щедрина. Суровая сдержанность и строгость древнерусского знаменного распева и символика звучаний русских колоколов преломились во Втором концерте для оркестра «Звоны» (1968). Но с особенной яркостью искания композитора сказались в его Третьем концерте для фортепиано с оркестром (1973).

Это сочинение вводит слушателя в гущу событий, отражающих звучания многоголосного хора жизни. Они то заявляют о себе в императивных провозглашениях, то словно прячутся в плетении звуковых узоров, набросанных уверенной рукой. Музыка Концерта полна неожиданностей, внезапных, кажущихся немотивированными поворотов, которые происходят в стремительном темпе, перебивая едва устоявшееся, едва наметившееся.

Такая резкость контрастов вновь побуждает композитора к поиску путей, к объединению несходного. И мы переживаем процесс обретения такого единства как результата напряжения ищущей

мысли. Упорные поиски цельности, единства и гармонии увенчиваются успехом лишь на конечном рубеже, где, наконец-таки, на авансцену выступает законченная музыкальная мысль, ранее раздробленная на осколки в серии вариаций. «Вариации и тема» — этот подзаголовок отражает смысл развития музыки, где, по словам Щедрина, «тема использована не как первоисточник, а как итог всей линии развития, как обобщение, вывод, основная мысль, заключающая произведение».

Последнее по времени монументальное произведение Щедрина, озаглавленное хорошо знакомыми любителю музыки словами «Музыкальное приношение» (вспоминается прежде всего вариационный цикл Баха *Die musikalische Opfer*), формально не относится к концертному жанру, хотя, конечно, по многим признакам это концерт. В своеобразном камерном ансамбле проходит состязание его участников при безраздельном господстве ведущего персонажа — органа. Это произведение, звучащее свыше двух часов подряд, выдвигает особые и, надо признать, весьма жесткие требования к воспринимавшему сознанию, заставляя его погрузиться в поток медленно разворачивающихся событий, вслушиваться в тонкую игру оттенков прозрачных, с виду бесстрастных, тянущихся звучаний, ощутить мощь и многомерную глубину плотных массивов, до предела заполняющих звуковое пространство. В соотношении органа с его партнерами — тремя флейтами, тремя фаготами и тремя тромбонами — возникает не только эффект слияния в совместном звучании, но и момент состязания, даже противоборства.

В целом разворачивается картина современного мира не в его внешних, доступных словесному описанию приметах, а в тех свойствах, которые порой скрыты в глубинах сознания. Так, от броского, бьющего неумной энергией стиля Щедрина пришел к сосредоточенно-углубленному, требующему от слушателя повышенного внимания, своего рода сотворчества...

Необыкновенно интенсивное развитие, которое получили концертные жанры в наши дни, поставило их в один ряд с симфонией. Можно даже сказать, что нет ни одного мастера, работающего в серьезных жанрах музыкального творчества, который не испробовал бы свои силы в жанре инструментального концерта. А если учесть, что общее количество профессионалов, входящих в состав ведущей творческой организации — Союза композиторов СССР, давно уже перевалило за тысячу, то можно себе представить, какое поистине необозримое море вновь создаваемой концертной музыки готово захлестнуть «неосторожного пловца», то есть любителя музыки, всерьез пожелавшего освоить такое богатство. Поэтому заранее оговорим, что дать обо всем этом хотя бы самое сжатое представление — задача заведомо невыполнимая. Укажем лишь на ведущие тенденции, которые отчетливо обнаружились во множестве создаваемых ныне инструментальных концертов.

По сути дела, речь может идти лишь о двух ведущих разновидностях (я уже говорил о них) — о концерте игровом, сугубо виртуозном, где композитор изыскивает все новые и новые возможности сочетания инструментов, соревнующихся в концертном диа-

логе, и о концерте симфонизированном, представляющем «второе издание» симфонии, раскрывающем глубоко продуманную музыкальную концепцию. И было бы глубоким заблуждением отдавать пальму первенства как «легкой», так и «тяжелой» разновидности жанра, тем более, если учесть, что между ними возникают постоянные взаимопереходы. Концерту по преимуществу виртуозному далеко не всегда можно отказать в симфоническом развитии, и, наоборот, в концертах-симфониях достаточно ярко и последовательно выражено игровое начало, проступающее в диалоге инструментов-персонажей.

Так, в Концерте для флейты, фортепиано и струнного оркестра ленинградца Бориса Ивановича Тищенко весьма ощутимы связи с творческими принципами его учителя Шостаковича (при отсутствии, однако, прямого подражания операционной манере великого мастера). Этот концерт, где нет ведущего солиста — лидера состязания, подобен своего рода инструментальной драме, в которой представлено борец ищущее сознания, поиски путей обретения цельности и гармонии в современном «разорванном» мире, насыщенном кричащими противоречиями. Но последовательное драматургическое движение осуществлено в формах концертного диалога, участники которого борются за «место под солнцем», поочередно перехватывая тематическую инициативу. Состязание это менее всего напоминает противоборство характеров, столкновение действующих лиц, где каждый обладает своей индивидуальностью. Более того, весь

Концерт можно рассматривать как гигантский монолог лирического героя, как отражение внутренних борений его разорванного сознания. А окружение, давление которого не прекращается ни на мгновение, предстает словно бы преломленным сквозь призму восприятия истинного героя, которого можно до известной степени отождествить с самим автором.

Как и многие другие работы Б. Тищенко, Концерт открывается пространным монологом солирующего инструмента (флейты). К ней посепенно присоединяются вначале вторящие, а затем соперничающие голоса инструментов струнной группы. В конце концов они оттесняют соперника, но тот берет реванш, обозначая высшую точку напряжения, достигнутого в первой части, смиряя, укрощая струнные. Флейта остается лидером состязания и во второй, «игровой» части, вступая в оживленный, но немного невеселый диалог с новым персонажем — фортепиано. Но у «спорящих» инструментов появляются влиятельные соперники — струнные, которые и перехватывают игровую инициативу. И только в конце, на спаде развития, ведущие участники концертного состязания (флейта и фортепиано) досказывают самое важное — последнее слово за ними.

Стихия соревнования инструментов-персонажей прорывает сдерживающие шлюзы в центральной, третьей части Концерта. Взамен длительных, тщательно прочерченных линий вступают в свои права короткие мотивы, бесцеремонно перебивающие друг друга. Угловато-колючая скерцозность, отсутствие распевности,

преобладание мелкого штриха — все это содействует общему впечатлению распада связей, запланированной хаотичности. Объединение же разорванного, собиравание ранее разъятого воедино падает на долю лирического монолога четвертой части, порученного одним струнным. Они выступают и как содружество самостоятельных голосов, и как компактная масса, образованная наслоением звуковых пластов. Постепенно уплотнение звукового пространства, сочетаемое с возрастанием эмоционального напряжения, сменяется (после высшей точки) сравнительно быстрым разрежением, свертыванием. А финальная, пятая часть подобна столь обычным для Б. Тищенко эпилогам-послесловиям, где развитие, скорее, уже движется по инерции. Можно сказать, что именно продуманная симфоническая драматургия составляет истинную суть Концерта Б. Тищенко, подчиняя себе и даже подминая под себя игровое начало.

В «Концерте-буфф» другого ленинградского мастера — Сергея Михайловича Слонимского, напротив, фантазия композитора направлена на изыскание своеобразных, парадоксально-неожиданных сочетаний инструментов. Наряду с привычными инструментами, давно уже завоевавшими место на европейской концертной эстраде, Слонимский обращается к звучаниям экзотическим, для чего привлекает обширную батарею ударных (среди них бонги, тартаруга, реко-реко, темпль-блоки, кабацца). Более того, даже из обычных инструментов извлекаются непривычные, несвойственные им звучания (игра непосредственно по струнам рояля, посту-

кивание по клапанам флейты без вдувания воздуха). Тем не менее и в этом сочинении, воспроизводящем пестрое мельтешение звуковых красок, подобное «движущемуся орнаменту» многоцветного ковра, есть четкий музыкальный замысел, своя драматургия. В финальном разделе своего сочинения композитор стремится собрать разбросанные им ранее «звуковые россыпи», слить ранее обособленные голоса в высшем согласии.

Если обратиться к многочисленным инструментальным концертам Эдиссона Васильевича Денисова — среди них можно назвать Камерный концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных, концерты для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром, Концерт для флейты и камерного оркестра, Концерт для флейты и гобоя с оркестром, — то уже по простому перечислению составов можно убедиться, сколь разнообразны и своеобразны конкретные решения проблемы концертного состязания у этого автора.

Так, одночастный Виолончельный концерт Э. Денисова, по сути дела, представляет своего рода концерт для оркестра, где виолончели отведена ведущая роль в ансамбле равноправных участников. Но гибкие мелодии лирического кантиленного инструмента порой становятся лишь компонентами красочного, «полихромного» звукового комплекса, где особенно велика роль звонных тембров, нередко возносящихся совместно с высокими струнными в «запредельные края» звукового диапазона. В колебаниях плотности звучаний (то компактного, то разреженного) отражаются градации экспрессии музыки от спо-

койного, переливающегося цветами радуги «звучащего пейзажа» к эмоционально напряженному высказыванию. Возможно, в этом сказалось современное преломление образов «неравнодушной природы», в изобилии представленных в свое время композиторами-романтиками.

Принципиально иное решение в также одночастном Скрипичном концерте дает Борис Александрович Чайковский. Его концерт представляет собой, по сути дела, гигантский монолог солирующего инструмента при скромной, поддерживающей роли оркестра, лишь на мгновения отваживающегося подать голос. В Концерте Б. Чайковского нет развернутых, четко очерченных музыкальных тем — протяженные линии солирующей скрипки складываются из последования многочисленных вариантов сравнительно-сжатых мотивов извилистого рисунка. А оркестр отмечает узловые моменты развития, на мгновение перебивая солиста, чтобы затем вновь удалиться в тень. Ведущую же роль обретает смена типов движения, где долго звучащие протяженные тона чередуются с пассажами равномерного ритма. Гигантское нарастание достигает вершины огромного накала, после чего наступает естественное закругление, успокоение. В этом Скрипичный концерт Б. Чайковского близок уже не симфонии, а скорее, жанру симфонической поэмы, где именно скрипка становится главным героем.

В Концерте для оркестра с солирующей трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом Андрея Яковлевича Эшпая оживают традиции старинного *Concerto grosso* (такой подзаголовок при-

дан Концерту самим композитором). И в этом одночастном сочинении основной массе большого симфонического оркестра противостоит группа концертино, но с одной вполне современной и весьма примечательной особенностью: вибрафон, труба, фортепиано и контрабас (на нем играют приемом *pizzicato*, то есть щипком) образуют джазовый ансамбль с типичной для него манерой игры. Старая традиция вступает в неразрывную связь с современной — прошлое преломляется с позиций настоящего. Вместе с тем Концерт А. Эшля насквозь пронизан логикой игрового развертывания. При этом роли инструментов-персонажей оказываются порой весьма неоднозначными, изменчивыми, и те из них, которые ранее никак не обращали на себя внимания и даже отсутствовали вовсе, вдруг бесцеремонно, подобно цирковым коверным, вылезают на передний план.

Так, по началу развертывается оживленный диалог группы концертино (в нем особенно выделяется «нахальная» труба) с гигантской массой большого симфонического оркестра. Не желая уступать своих позиций, труба заявляет о себе в полный голос, пробиваясь сквозь подчеркнуто-ритмичную пульсацию аккордов. Она получает неожиданную поддержку в стане «врага», где ее провозглашения подхватывают родственники — трубы основного оркестра, перетягивающие на свою сторону всех остальных участников медной духовой группы. Солирующей трубе поручен и протяженный лирический монолог на фоне мягких, насыщенных созвучий струнных — своего рода реакция на только что отзывавшее бесно-

вание оркестра. Труба выступает уже не только в роли фанфарно-провозглашающего инструмента либо подвижно-игрового — она становится носителем кантиленного начала.

Однако особенно впечатляют игровые метаморфозы солирующего контрабаса. Как и во всяком джазовом ансамбле, на нем играют сначала приемом *pizzicato* (щипком), и он создает лишь ритмически-аккомпанирующий фон. Но внезапно он выходит на авансцену, оттесняя всех своих конкурентов, а солист переходит на игру смычком (*arco*), пропевая истинные бесконечно длящаяся мелодию. Снова вторгается группа концертино, предваряющая развернутую фугу, основанную на чисто ритмическом мотиве и порученную мощной батарее одних ударных инструментов. Постепенно подключаются остальные участники состязания, и аккорды большого оркестра знаменуют собой подведение итогов, торжество коллективной силы, совместного звучания массы.

Одно из наиболее ярких сочинений, где овеществлена живая связь времен, *Concerto grosso* № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного рояля и струнных Альфреда Гарриевича Шнитке. Построение этого сочинения по внешним признакам полностью соответствует нормам старинного жанра, представленного в творениях Баха, Генделя, Корелли и Вивальди. И тут возникают резкие контрасты образов-состояний, простиупающие в последовании шести основных частей — Прелюдии, Токкате, Речитативе, Каденции, Рондо и Постлюдии. Строгая, хорального склада тема Прелюдии, порученная роялю, противостоит

оживленному движению Токкаты с чередованием выступлений двух солирующих скрипок с репликами струнного оркестра и оттеняющими звучаниями клавишина. Напряженный монолог Речитатива напоминает о средних частях старинного концерта, но обостренная экспрессия этой музыки придает ей явно романтическое звучание, которое особенно ощутимо и в следующем далее финальном Рондо, предваряемом развернутой Каденцией двух солирующих скрипок. Но в одном из эпизодов основная тема Рондо неожиданно подается в характере знойно-чувствительного танго. Такая внезапная «стилистическая модуляция» в целом получает свое оправдание, представляя собой «голос улицы», звучащий намек на гигантский массив современного музыкального быта.

Музыкальный тематизм *Concerto grosso* Шнитке вбирает в себя разные временные измерения. Старое здесь не просто деформировано, а коренным образом переосмыслено средствами самого музыкального интонирования в духе новой, даже новейшей музыки. Старое сквозь призму современного взгляда на мир — вот смысл тех преобразований, которые осуществлены композитором. В этом можно ощутить двойственность отношения художника к великим ценностям прошлого. Они сохраняют значение нормы, недостижимого идеала, воплощают гармоничную цельность мироощущения. Вместе с тем они подвергаются мощному воздействию мировых потрясений, порождающих сомнения в прочности, казалось бы, незыблемых установлений. Происходит осознание сложности мира, в ко-

тором мы живем и действуем. Так, резкие полистилистические контрасты обретают смысл.

Заключение

По необходимости сжатый обзор развития инструментального концерта, который был нами принят, все же явственно показывает, что этот жанр, проходя через столетия, неизменно привлекает к себе внимание мастеров музыки — композиторов и исполнителей. В то же время можно было убедиться в изменчивости концертных жанров, в сложности путей их исторического движения. При всех, достаточно ощутимых, а порой даже демонстративно выявляемых связях старого и нового конкретные решения крайне разнообразны, и ныне инструментальный концерт — даже напрямую апеллирующий к практике старинного *Concerto grosso* — крайне далек от своих истоков, поскольку воспринял и преломил весь последующий опыт развития европейской музыки.

Итак, в эволюции инструментального концерта возникает сочетание стабильного и изменчивого, коренных свойств жанра и многообразия его конкретных преломлений. При этом ничто не пропадает, более того, композиторы готовы возродить к новой жизни полузабытое, временно отошедшее в тень. Такие циклические возвраты к прежнему опыту проистекают из сложности исторического движения искусства вообще и музыки в частности. Новое в музыке не отменяет старого, а прежний опыт может послужить побудительным стимулом для современных исканий, возрож-

даясь, конечно, в иной, радикально переосмысленной форме. В области музыки, равно как и в искусстве вообще, наглядно проявляется диалектическое восхождение по спирали. Историческая жизнь прежних духовных накоплений сопряжена с их постоянным преобразованием, нахождением в прежнем ранее не распознанных глубин. Так обстоит дело при интерпретации старой музыки, еще явственнее закономерность переосмысления музыкальных стилей прошлого ощущается в историческом движении традиции, ее постоянном обновлении в произведениях последующих поколений композиторов.

Что же сообщает давней традиции инструментального концерта такую жизненность, почему композиторы вновь и вновь обращаются к старому, но вечно юному жанру? Думается, что в рамках инструментального концерта можно ответить настоятельным потребностям, которые рождает само существование музыки в человеческом обществе. Прежде всего концерт как жанр инструментальный и поныне реализует потребность человека в высказывании без слов, достигающем в своем самовыражении весьма высокого уровня обобщенности. Но при этом возникает любопытный парадокс — инструментальное звуковысказывание нам кажется тем более убедительным, способным задеть за живое, чем ближе оно к выразительности человеческого голоса, остающегося самым естественным и в то же время непревзойденным средством звукообразного общения людей. Однако отсутствие слова позволяет пению инструмента возвыситься над конкретностью словес-

ного обозначения, сосредоточить внимание на том, что скрывается за словом. Именно усилие, заключенное в реализуемом стремлении заставить бессловесный инструмент сообщать людям нечто осмысленное, и придает его игре неотразимую притягательность. Именно такое оперирование «чистыми смыслами», до конца не поддающимися словесному выражению, и составляет главное свойство инструментальной музыки.

Но это лишь самое общее свойство музыки, оно проявляется даже в непритязательном наигрыше. Специфически концертной формой был и остается поныне диалог совместно играющих инструментов, предполагающий их ансамблевое объединение. Причем речь идет не об ансамблях вообще (диалогичность возникает уже в простейшем дуэте двух инструментов — скрипки и фортепиано, к примеру), а преимущественно о диалоге-состязании, предполагающем участие в роли одной из «спорящих сторон» большого симфонического оркестра либо более скромного, но достаточно многочисленного союза участников, собравшихся для совместного музицирования. А игра такого объединения немыслима без периодического выделения из его среды лидеров-солистов, берущих на себя тематическую инициативу. В отличие от симфонии инструментальный концерт предполагает постоянное действие отдельного солирующего инструмента (либо их небольшой группы) на протяжении всей композиции, отмеченной согласием-противоборством ведущего голоса с остальной массой участников концертного состязания. И этот принцип сочетания лидирующего ин-

струмента с ансамблем его партнеров-противников, выступающих совместно, так же, по-видимому, вечен и столь же неискореним, как неискоренима сама музыка.

Особая сила воздействия концертного диалога проистекает прежде всего из того его отличительного свойства (опять-таки чуждого симфонии), что одну его сторону представляет не абстрактно-безымянный «голос из хора», а конкретный человек, конкретная личность с инструментом, бросающая вызов массе. Один против многих — в таком противостоянии заключено нечто покоряющее, неотразимое. Тем более когда перед нами личность, владеющая всеми тайнами своего искусства: Как бы ни совершенствовались средства воспроизведения звука, какие бы чудеса технического прогресса ни были взяты на вооружение, прямое, непосредственное общение с музыкой сохранило свою ничем не восполнимую притягательность. Никогда не иссякнет и потребность общения с мастером-виртуозом, способным соревноваться с оркестром «на равных».

Потому концертный диалог инструментов-персонажей, равно как и состязание мастера-виртуоза с массой музыкантов, действующих совместно, по-прежнему будет возбуждать интерес среди любителей серьезной музыки, всегда относящихся с почтением к тому, кто способен на многое. Рискну сказать, что инструментальный концерт так же вечен, как сама музыка. Однажды родившись к жизни, он останется бессмертным. Появятся иные, быть может, более совершенные инструменты, иные, ранее неслыханные звучания, а человек играющий, кото-

рого мы можем увидеть на концертной эстраде (либо на экране телевизора), всегда будет воспламенять слушателя.

Но формы, в какие выльется концертное состязание в обозримом, а тем более отдаленном будущем, сулят нам немало неожиданностей. Они проистекают из изменений эстетического мышления людей, точнее, той его части, которая находит выражение в интонируемых звуковывсказываниях. Но за всем этим должен стоять глубокий смысл. Если же смысл уходит, выветривается, то остается одна звуковая форма, за которой ничего нет, кроме нее самой. И именно в концерте особенно сильна опасность выхолощенной, бессодержательной виртуозности, которая превращается в самоцель. И эта опасность подстерегала концерт на всем пути его исторического движения. Успех же сопровождал лишь такой концертной музыке, в которой требования высшей школы технических трудностей соединялись с серьезной художественной мыслью.

Эстетические потребности аудитории — величина переменная. Очень часто музыка, в которой ранее находили глубокий смысл, перестает волновать слушателя в силу ее «заигрывания», стандартизации решений, тиражируемых исполнительскими школами. Отсюда и возникает потребность обновления интерпретаторских подходов (а настоящая музыка ничуть не сковывает инициативу исполнителя, равно как и потребность к продуцированию все новых и новых решений инструментального диалога). Для этого используются новые инструменты, а также прежние в совершенно неожиданных сочетаниях. С од-

ной стороны, возникает ранее неслыханное, а с другой — напротив, общепризнанное, хорошо, даже слишком хорошо знакомое. Снова встает во весь рост проблема синтеза, проблема органического сочетания привычного и непривычного, хорошо усвоенного и неслыханного ранее.

Но вернемся к вопросам концертного жанра. В чем улавливаются приметы и стимулы грядущего его обновления? Прежде всего можно предвидеть значительное расширение звуковых средств концертной музыки, в частности, за счет привлечения новых способов звукоизвлечения, рожденных техническим прогрессом. Несовершенства таких средств в наши дни, их несколько обездушенная механичность не должны смущать — успехи техники записи и воспроизведения звука, достигнутые в XX столетии, превосходят самые смелые фантазии, рожденные человеческим воображением. Возможно, со временем и удастся преодолеть «роковую черту» между интонированием естественным, становящимся плодом усилий «человека играющего», и интонированием искусственным, сконструированным в акустической лаборатории. Тогда синтезированный звук станет достойным соперником звука естественного, извлекаемого мастером-виртуозом из инструментов традиционных, давно утвердившихся в музыкальной практике. А это обещает также иные, пока неизвестные нам формы концертного диалога.

Но, разумеется, такие чисто внешние приметы обновления скрывают за собой глубинные сдвиги, обусловленные развитием самого мышления в звуках. Труд-

но предвидеть, какие именно звуковые средства будут художественно освоены музыкальным сознанием будущего. Ясно лишь одно — ощущение концертной композиции как законченного целого, отмеченного контрастами разных движений, останется незбылемым.

И хотя конкретные формы концертного состязания в дальнейшем существенно изменятся, прежние, освященные традицией по-прежнему будут находить своих приверженцев. В эпоху прогрессирующего умножения стилей и приемов звукообразного постижения мира ничто не способно устареть, «выйти в тираж» — все, найденное ранее, откладывается в совокупной музыкальной памяти человечества, чтобы в подходящее время возродиться обновленным. Так восстает в наши дни к новой жизни практика старинного *Concerto grosso* и в то же время отдается щедрая дань классико-романтическому сольному концерту, где артист-музыкант состязается с оркестром «на равных». Циклические, многочастные композиции сосуществуют с поэмными, одночастными, традиционные формы состязания солиста с оркестром сменяются единоборством музыкантов — участников большого либо малого ансамбля. Камерность, концертность и симфоничность сочетаются воедино, что не только не исключает, а напротив, предполагает смещение акцентов в ту либо в другую сторону.

По-видимому, вечен и спор между виртуозностью и содержательностью, в идеале призванными сочетаться в полном согласии, но на практике вступающими в противоборство, идущее с пере-

менным успехом. Концерт был и останется полем действия музыканта, демонстрирующего нам свои успехи в овладении высшей школой технических трудностей, свою способность достичь невозможного для простого любителя. В то же время и в нем по-прежнему будут ставиться и решаться серьезные художественные задачи с учетом игровой природы жанра.

И все же будущее таит в себе немало неожиданного. Не раз еще композиторы будут удивлять нас разнообразием конкретных решений в рамках традиционного цикла, построенного по ис-

пытанной схеме «быстро — медленно — быстро». Но все это во имя художественного познания духовной сущности человека в его связях с общественным и природным бытием в специфической форме концертной диалогичности. Какой облик примут концертные композиции будущего — предугадать нельзя. Одночастная или циклическая, подчеркнута игровая или углубленно созерцательная, философичная — в любом случае она запечатлеет в себе плоды усилий мастера музыки, способного сказать людям нечто новое и одновременно близкое их думам и чаяниям.

Советуем прочитать

Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. I.—И. М., 1982.—1983.

Конен В. Д. История зарубежной музыки. Вып. 3. М., 1984.

Друскин М. С. История зарубежной музыки. Вып. 4. М., 1983.

Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М., 1973.

Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л., 1977.

Нестьев И. В. Бела Барток. Жизнь и творчество. М., 1969.

Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Л., 1967.

Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980.

Михаил Евгеньевич Тараканов

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

Главный отраслевой редактор В. П. Демьянов

Редактор Л. Ю. Ильина

Мл. редактор О. А. Васильева

Оформление И. Е. Рогачевского

Худож. редактор М. А. Гусева

Техн. редактор Н. В. Лбова

Корректор И. Н. Тереховская

ИБ № 7826

Сдано в набор 24.09.85. Подписано к печати 25.11.85. А13971. Формат бумаги 60×84¹/₁₆. Бумага офс. № 2. Гарнитура журнально-рубленая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт. 6,96. Уч.-изд. л. 4,03. Тираж 60 200 экз. Заказ 2377. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 867101. Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание““.



СЕРИЯ

ИСКУССТВО