

САМУИЛ ФЕЙНБЕРГ, АЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНИН, АЛЕКСАНДР МОСОЛОВ:
ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА

М. Rechenko

SAMUIL FEINBERG, ALEXANDER CHEREPNIN, AND ALEXANDER MOSOLOV:
FROM THE HISTORY OF RUSSIAN INSTRUMENTAL CONCERTO

Объектом статьи стал отечественный инструментальный концерт 20–30 годов XX века. Автор рассматривает этапы становления жанра и более подробно останавливается на сочинениях А. Черепнина, С. Фейнберга и А. Мосолова, на примере которых прослеживает линии развития жанра: романтическая модель с опорой на отечественную традицию, концерт, фиксирующий индивидуальный исполнительский стиль, авангардный и национально-ориентальный концерт.

Ключевые слова: инструментальные концерты, отечественная музыка XX века, А. Черепнин, С. Фейнберг, А. Мосолов, Д. Шостакович.

The object of the article is Russian instrumental concerto of the second and the third decades of the XX century. The author examines the stages of the genre formation. He considers S. Feinberg, A. Cherepnin, and A. Mosolov's works in details. He traces the lines of genre development namely romantic pattern based on Russian tradition, concerto featuring individual performing style, avant-garde and national-oriental concerto by the example of their compositions.

Key words: instrumental concertos, XX century Russian music, A. Cherepnin, S. Feinberg, A. Mosolov, D. Shostakovich.

Музыкальная культура России первой трети XX века характеризуется различными творческими течениями, противоречивыми по идейной и художественно-эстетической направленности. Они нашли свое отражение и в трактовке музыкальных жанров. С этой точки зрения особый интерес представляет инструментальный концерт, который уже в 20–30-е годы превращается в один из центральных жанров музыкального искусства.

Между тем, еще совсем недавно значение ранних образцов отечественного концерта этого периода недооценивали. Так, Л. Раабен, считает, что в 20-е годы он практически не развивался, и хотя в это время работали такие исполнители как пианисты К. Игумнов, С. Фейнберг, Г. Нейгауз, В. Софроницкий, скрипачи – Л. Цейтлин, Д. Цыганов, ни один из композиторов не написал для них концерта [4, 33]. Исследователь объясняет данный факт тем, что в 20-е годы акцент делался, прежде всего, на развитии коллективных жанров, следствием чего была недооценка сольного исполнительства и жанров, с ним связанных.

Тем не менее, в это время создаются концерты для фортепиано (Н. Рославец, Б. Александров, Д. Кабалевский, Ю. Шапорин, Ю. Крейн, С. Фейнберг, Б. Зейдман, Т. Хренников, И. Держинский, А. Черепнин, А. Мосолов), для струнных инструментов (А. Житомирский, К. Корчмарев, М. Старокадомский, И. Финкельштейн, Н. Мясковский, С. Разоренов, В. Шебалин), для народных инструментов (Ф. Рубцов, Т. Сотников, Б. Асафьев). Появляются концерты для духовых инструментов – трубы (В. Щелоков, 1928), валторны (В. Шебалин.

Концертино, 1930), т. е. для тех инструментов, которым в дореволюционной России сочинения данного жанра не посвящались. То же можно сказать и об органном концерте А. Гедике. А. Маневичу принадлежит заслуга создания первого советского виолончельного концерта, а Р. Глиэру – концерта для голоса с оркестром.

В 20–30-е годы поражает размах и разнообразие созданного. Инструментальный концерт тех лет неоднократно становился предметом изучения. Так, А. Алексеев рассматривает концерт в аспекте отечественного исполнительства [1], М. Тараканов исследует особенности симфонизации жанра [5], Е. Долинская анализирует специфику трактовки фортепианного концерта, иногда затрагивая сочинения для струнных инструментов [3]. Опираясь на исследования указанных авторов, можно выявить три основных линии развития жанра концерта. Первая из них связана с опорой на традиции русской музыки конца XIX – начала XX века; вторая, напротив, в стилевом и драматургическом отношении близка уже к авангарду; третья опирается на традиции отечественного исполнительства.

Отсюда и выбор тех достойнейших фигур Александра Черепнина, Самуила Фейнберга и Александра Мосолова, инструментальные концерты которых представляют важное звено в сложной цепи эволюции жанра на протяжении XX столетия. Каждый из этих композиторов прокладывает пути внутреннего преобразования и обновления жанра концерта, весьма перспективные для последующего периода.

Создавая свои фортепианные концерты, А. Черепнин прошел значительный путь стилевой

эволюции. Так, была намечена тенденция модулирования из аромантической пианистической традиции, что характерно для первых четырех концертов, в сторону романтической трактовки жанра в Пятом и Шестом концертах. Сплетение различных стилевых тенденций можно увидеть как в отдельном произведении, так и в жанре в целом. Так, во Второй фортепианный концерт А. Черепнин, не отказываясь от отечественных традиций, привносит черты барочной концертности. Они проявляются не столько в моделировании барочного стиля, сколько в использовании различных фактурных приемов, что ведет к обновлению музыкального языка.

Своеобразную модель жанра предложил С. Фейнберг. Самуил Фейнберг – выдающийся пианист, создатель собственной педагогической концепции, которую он обобщил в книге «Пианизм как искусство». Он хорошо известен циклами концертов из произведений Баха, Бетховена, Скрябина. Более того, Фейнберг ввел в практику исполнения полифонических произведений разграничение исполнения темы и противосложения с помощью различных штрихов, что было яркой новацией. Помимо того, его творчество отличается философской концептуальностью в трактовке сонат Бетховена, особой изысканностью стиля в исполнении произведений Скрябина. Опираясь на традиции фортепианного стиля эпохи (первая половина XX века) и собственные новации, он создал три концерта для фортепиано с оркестром, которые стали одними из лучших советских образцов этого жанра.

Именно в своих фортепианных концертах Фейнберг-композитор выступил как продолжатель традиций отечественной музыки. В концепции, образном строе, композиции намечаются точки пересечения с пианистическими традициями Скрябина и Метнера, особенно в Первом фортепианном концерте. Концерт представляет развернутую, разросшуюся до значительных масштабов композицию, построенную в форме моноцикла (в этом обнаруживаются связи с концертами Листа). «Это было произведение, – пишет Л. Раабен, – большого музыканта и поэта, но смотрящее не вперед, а назад – в прошлое, не отвечая запросам современности» [4, 38]. С данным утверждением мы не можем согласиться, так как композитор опирается на 12-ступенную тональность, его виртуозные приемы близки пианизму Равеля, Рахманинова (периода Рапсодии на тему Паганини), а не только стилю Скрябина.

Второй фортепианный концерт Фейнберга представляет собой четырехчастный симфонический цикл. По сравнению с Первым концертом, Второй отличается большей цельностью развития. Особенно выделяется в этом отношении третья часть, *Allegro marcato* – род скерцо, с тематизмом агрессивного характера, пронизанного волевым чеканным ритмом. Значительные изменения претерпевает к этому времени и фортепианное

письмо Фейнберга. Концепция концерта связана с размышлениями художника и его трагическими переживаниями. По жанру – это концерт-трагедия, во многом близкий поздним концертам Дмитрия Шостаковича.

Композитором, с первых своих сочинений порывающим с традициями прошлого, представит Александр Мосолов. Уже в 20-е годы он был признанным новатором, открывшим новые пути музыкального искусства. Окончив в 1925 году Московскую консерваторию, Мосолов быстро выдвигается в лидеры Новой русской музыки. В сентябре того же года он становится членом только что организованной Ассоциации современной музыки (АСМ). Свои задачи в те годы он видел в том, чтобы «справиться с потоком новых музыкальных впечатлений, с „бумом“ новой техники» [2, 66]. На рубеже 20–30-х годов Мосолов был автором двух концертов для фортепиано (1928 и 1932). Каждый из них является уникальным образцом жанра и по формообразующим принципам, и по принципам работы с тематизмом.

Повышенный интерес Мосолова к новинкам в области композиторского письма органически вписывался в общую картину искусства тех лет, и прежде всего это относится к Первому фортепианному концерту, который был «открыт», по сути, уже в 70-х годах. Это произведение представляет собой один из ярких образцов русского авангарда; как его симфонический эпизод «Завод», концерт способствовал утверждению музыкального конструктивизма. «Характер его музыки суровый и жесткий, – пишет И. Барсова. – В ней нет „ни звуков сладких, ни молитв“, она антипсихологична, вся земная и материальная, иногда пронизана машинными ритмами. Мосолов – музыкальный конструктивист» [2, 67].

В концерте необычна трактовка камерного оркестра, в котором деревянные и медные представлены только солирующими инструментами, что придает сочинению характер *concerto grosso*. Партия фортепиано утрачивает главенствующую роль, становится равным партнером среди других солистов.

В конструктивном замысле концерта композитор объединяет как новаторские, так и традиционные черты. К последним относится трехчастная структура, где первая часть представляет собой сонатную форму с зеркальной репризой, вторая – цикл вариаций, третья – токкату. В каждой части композитор словно экспериментирует, играет с жанровым первоисточником. Наиболее остроумна и содержательна в концерте средняя часть. Сам тип вариаций не традиционен. Это, скорее, ближе к импровизации на тему, причем сама тема излагается после вариаций, которые, по определению И. Барсовой, «представляют собой не тему, а интервальный материал к ней» [2, 73]. Можно отметить, что во второй и восьмой вариациях партии отдельных инструментов оркестра построены как импровизации на тот или иной интервал (секун-

да, септима). Мелодические элементы опираются на серийные комплексы (особенно тема из одиннадцати неповторяющихся тонов). Здесь можно обнаружить и пародийные намеки на стиль письма Стравинского, Хиндемита, Казеллы.

Необычность вариаций не только в построении цикла, в работе с тематизмом, но также и в стремительной череде жанров танцевальной и маршевой музыки в каждой из девяти вариаций. Причем для каждого жанра избирается соответствующий инструмент, а диалогический принцип реализуется не только в виде диалога отдельного инструмента с оркестром как с единым целым, но и в виде диалога инструментов друг с другом, что отчетливо будет представлено в Концерте для оркестра Б. Бартока.

Токкатность изложения, превалирование диссонантной гармонии, конструктивная четкость ритма создают оригинальный звуковой образ партитуры. «Введенный культ остинатного ритма позволяет говорить о некоторой примитивности тематизма, что освобождает концерт от субъективности эмоций, свойственной послескриabinскому пианизму» [2, 67]. В числе основных характеристик сочинения – обновление гармонической вертикали (переход от классического мажора и минора к атонализму), ценность каждого мотива и фразы, и даже отдельного звука. Это был *первый антиромантический концерт* в русской музыке XX века, появившийся за шесть лет до Концерта № 1 для фортепиано Д. Д. Шостаковича (1933)!

В начале 30-х годов композитор порывает с прежней манерой письма, намечается новый стилевой поворот. Перелом в творчестве был связан с культурно-исторической обстановкой тех лет. Различные ассоциации создавались и видоизменялись. РАМП резко критиковал АСМ, куда с 1925 года входил Мосолов, за поддержку модернизма и призывал к возврату к народным истокам. Так, в 1928–1937 гг. Мосолов активно осваивает среднеазиатский фольклор, изучая его во время своих поездок, а также обращаясь к известному сборнику В. Успенского и В. Беляева «Туркменская музыка».

В тематизме и в принципах формообразования трехчастного Концерта для фортепиано № 2 (1932) отчетливо намечается новая манера письма, он стал *первым в советской музыке национальный фортепианный концерт на среднеазиатские народные темы*. За основу композиции Мосолов берет программный сюитный цикл, в котором название каждой из частей определяет их жанровый облик: Дифирамб, Серенада, Шествие. Части образуют свободные жанровые вариации на первую тему. Пентатонная основа фольклорных тем, используемых в концерте, определила особенности его интонационного склада, а также качество монотематизма.

Начальная тема концерта воспринимается как его эпиграф, мотив которого объединяет темы всех частей. Многие связывают этосочинение с Первым фортепианным концертом: эмоционально-приподнятое настроение музыки, элементы композиторской техники – полиостинато, острые сонорные приемы – кластеры (третья часть), политональные звукокомплексы. В трактовке формы автор опирается не только на законы сонатно-симфонического цикла, но и использует приемы развития, характерные для среднеазиатских макамов (ритмическое варьирование повторяющегося мотива).

Краткий обзор раннего периода творчества А. Черепнина, С. Фейнберга и А. Мосолова позволил проследить линии развития жанра концерта:

- традиционная линия (романтическая концепция с опорой на отечественный концерт);
- концерт «глазами исполнителя» с фиксацией авторского исполнительского стиля;
- авангардный и национально-ориентальный концерт.

Все эти ветви, соединяющие традиции и новаторство, синтезируются в инструментальных концертах Д. Шостаковича. Так, традиционная линия присутствует в Первом виолончельном концерте; исполнительские пристрастия представлены в Первом скрипичном концерте; черты авангардно-го концерта – во Втором виолончельном концерте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Советская фортепианная музыка (1917–1945). – М.: Музыка, 1974.
2. Барсова И. Раннее творчество А. Мосолова (двадцатые годы) // А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 44–122.
3. Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. – М.: Композитор, 2006.
4. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967.
5. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы): Пути развития. – М.: Сов. композитор, 1988.