

А. В. АНИСИМОВ

Оренбургский государственный институт искусств
им. М. и А. РостроповичейУДК
787.1:781.5СИМФОНИЯ ВИРТУОЗА:
О ЧЕТВЕРТОМ СКРИПИЧНОМ КОНЦЕРТЕ
А. ВЬЕТАНА

Скрипичный концерт был и остается одним из самых «прославленных» жанров инструментальной музыки. На протяжении почти четырех веков своего существования (первые образцы созданы в конце XVII века) он не утратил своей значимости. Основная причина подобной популярности заключается в главенствующем принципе жанра, где яркая соревновательность солирующего инструмента с оркестром составляет сущность концертной игры. Этот определяющий фактор позволил концерту с момента его рождения до сегодняшнего дня оставаться одним из самых востребованных слушателем.

Основополагающие традиции жанра, заложенные его основателем Антонио Вивальди, неизменно сохранялись вплоть до середины XIX века (трехчастность цикла, чередование частей по принципу «быстро — медленно — быстро», сопоставление солиста и оркестра и т.д.). Тем не менее концерт как жанр оказался довольно гибким в отношении эволюционных изменений внутри частей цикла. Ритуральная форма первой части в творчестве Моцарта и Бетховена сменилась сонатной с обязательным наличием каденции-импровизации. В композицию второй части новое внесли Бах и Бетховен¹. Последний включил в Концерт *D dur* в качестве второй части оркестровые вариации, тем самым раздвинув рамки концертного формопостроения. Эволюционные изменения произошли с финалом — ритурнель сменился формой рондо, либо рондо-сонаты. До 1860 года ни один композитор не посягал на трехчастность цикла. Первым и единственным среди романтиков, кто осмелился на столь дерзкое новшество, стал бельгийский скрипач и композитор Анри Вьетан. Его Четвертый концерт (*d moll*, оп. 31) явился примером расширения цикла до симфонических масштабов. Произведение уникально как *единственный* четырехчастный скрипичный концерт романтического направления.

Несмотря на важность деятельности А. Вьетана в развитии скрипичной музыки, его заслуги в данной области до сих пор не признаны в полной мере. В частности, абсолютно новый подход к формообразованию концертного цикла и строению его частей. Чтобы понять революционное значение произведений Вьетана для жанра скрипичного концерта, необходимо вспомнить особенности, присущие музыкальному искусству этого исторического периода. Как писал Л. Раабен, «романтическое искусство первой половины XIX века выработало особый тип красочно-декоративной виртуозности. В эту эпоху эффекты инструментальной техники были исключительно популярны. Виртуозность приобрела, так сказать, принципиальное значение, превратившись буквально в некое стилевое качество целой линии романтизма, которую можно назвать «виртуозно-романтической» [8, с. 6].

Первая половина XIX века в Европе представляла собой время расцвета виртуозного исполнительства. Слушателей увлекали различного рода инструментальные эффекты, техника игры. Тембровая красочность, яркость, блестящая виртуозность становятся неперенным качеством скрипичного искусства. Соответствовала этому и стилистика произведений, создаваемых в жанре концерта. Значительно возросли масштабы цикла, расширился оркестровый состав. Но главная отличительная черта состояла в том, что возник новый тип концерта, так называемый «Большой скрипичный концерт» — доминантно-сольный, с полным преобладанием солирующего инструмента над оркестром. Основополагающим для жанра стало одно из высказываний Н. Паганини: «В концерте скрипка должна проявить всю свою мощь; рожденная, чтобы господствовать, она царствует здесь неограниченно и говорит властно». Соответственно этому упростилась структура формообразования: из сонатной формы исчезла разработка, ее сменил центральный эпизод. Форма второй части вновь при-

обрела черты оперной арии с доминантой солиста и аккомпанирующей ролью оркестра, который отодвинулся на второй план, превратившись из полноправного участника действия в некую «аккомпанирующую единицу». Музыкально-драматическое начало уступило место виртуозному концертному; драматургия по существу приобрела «дивертисментный» характер. Во имя виртуозности последователи Паганини стали игнорировать музыкально-тематическую составляющую ради блеска сольной партии². Многие произведения композиторов-инструменталистов этого периода были принесены в жертву самодовлеющей виртуозной направленности в ущерб содержанию и глубине музыки.

Первым нарушил стереотип романтического концерта Мендельсон. Его Скрипичный концерт представил органичный сплав виртуозности скрипичной партии и симфонического развития. Композитор совместил основополагающие принципы двух типов концертов: виртуозного и симфонизированного. Но Мендельсон-композитор являлся прежде всего симфонистом и профессионально не владел инструментом. Поэтому скрипичная виртуозность в его Концерте не достигает своих трансцендентных высот.

Для Вьетана — композитора-скрипача — было весьма рискованным создавать произведение симфонической концептуальности. Но в данном случае важную роль сыграла общая направленность его исполнительского и композиторского творчества. В отличие от «романтизма в истинном виде», определившего стиль Паганини, Вьетан, по словам Одоевского, есть «действительно, счастливая середина между классицизмом и романтизмом музыки и соединяет в себе достоинства обоих родов» [6, с. 170]. В. Солнцев в своей работе «Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса» пишет о Четвертом концерте Вьетана следующее: «Первый четырехчастный скрипичный концерт лишь намекнул на перспективы такой трактовки формы, но не дал образца убедительного решения задачи, подобно созданным ранее фортепианным «Симфоническим концертам» А. Литольфа. Достижение же листовского и брамсовского уровня симфонизации в данной жанровой разновидности оставалось пока в мире должного» [9, с. 126]. Возникает вопрос: правомерен ли столь принципиальный подход к композиторскому творчеству Вьетана, являющегося изначально не симфонистом, а скрипачом-виртуозом? Для жанра скрипичного концерта это был подлинный прорыв в область так называемой скрипичной симфонии не только по количеству

частей, но и по концептуальности цикла, синтезу симфонического и виртуозного начал.

СТРУКТУРА ЦИКЛА

Концепция цикла, с одной стороны, выявляет искания автора в симфоническом жанре, с другой, — становится образцом виртуозно-романтической линии в её крайнем проявлении⁴. Подобная бивалентность структуризации породила дисбаланс соотношения частей, но одновременно позволила сочетать виртуозно-романтическую линию с принципами симфонического концерта. Четырехчастность цикла может быть воспринята двояко: и как попытка симфонизации цикла в преломлении через призму мышления скрипача-романтика, и как образец исканий композитора в области новых форм и средств выражения концептуальности идей.

Первая часть необычна уже своим темпом — *Andante*. Ее форма соединяет черты оперной увертюры (оркестровое вступление), речитатива и арии (с момента вступления скрипки соло), а также сольной каденции разработочного (симфонизированного) типа. Все эти составляющие позволяют определить её структуру как большую оперную сцену. Э. Изаи характеризовал оркестровое вступление как великолепное вступительное *tutti*, торжественность которого покоряет, «многие вещи выявляются в скрипичном концерте впервые: разнообразие тембров, природа *crescendo*, — короче, все выходит за пределы установленного традициями. Превосходное начало излагается в форме поэмы и подготавливает драму. Все мрачно и угрожающе. Эта симфоническая страница, которую можно было бы слушать отдельно, так как она сама по себе значительна и чарующа. Автор мог бы придать своей концепции еще более широкий размах, если бы не хотел сосредоточиться исключительно на своем инструменте» [4, с. 234].

Отдельного внимания заслуживает каденция, являющаяся автономным, самодостаточным эпизодом части, что вполне оправдано логикой её построения (пример № 1). Начинается она с экспонирования новой темы, исполняемой аккордами, которая в дальнейшем подвергается развитию — композитор сочетает в каденции виртуозность и разработочность. Излагаемая аккордами тема начальных тактов каденции станет основной темой финала (в одноименном мажоре). Эта не раз встречающаяся у Вьетана особенность письма («арка») способствует утверждению элемента монотематизма, а тем самым — цельности своеобразного концертного цикла [2, с. 132].

Пример № 1



Вторая часть — *Adagio religioso* — представляет разительный контраст с первой. Столь явное сопоставление характеров смежных частей, некое столкновение двух стихий — вполне типичный для романтиков прием в построении цикла⁵. К тому же обращает на себя внимание бифункциональность тематизма. Пульсация духовых, несущая в первом разделе части тематическую нагрузку, становится аккомпанементом к новой теме, излагаемой солистом.

Третья часть (скерцо) наиболее симфонизирована из всех четырех. Написанная в трехчастной форме, она является своеобразным «реверансом» Вьетана в сторону Бетховена. Идентичность звучания крайних разделов формы (третий раздел полностью повторяет первый без каких-либо изменений как в партии солиста, так и в оркестре) позволяет провести параллель с композиторами-классиками и формой построения части *da capo*. Короткая интерлюдия (*Andante*) между третьей частью и финалом протягивает реминисцентную арку к первой части Концерта. Она представляет в сжатом виде и более насыщенной инструментовке тематизм её оркестрового вступления.

Четвертая часть Концерта — *Finale marziale* — является своеобразным итогом цикла, его полновесным симфоническим завершением. Об этом свидетельствуют два фактора. Первый — форма части (сонатная, в отличие от рондо или рондо-сонаты). Второй — постоянные тематические реминисценции (как явные, так и завуалированные). Свидетельством симфонизации финала может служить структура коды. В ней в оркестре композитор применяет скрытую цитату из концерта Бетховена *D dur* — остинатные удары литавр, служащие лейтмотивом первой части.

ОБ ОРКЕСТРОВОМ ПИСЬМЕ ВЬЕТАНА

Эмоционально-психологический тонус романтической музыки отличается сложной и переменчи-

вой гаммой оттенков, обостренной экспрессией, неповторимой яркостью каждого переживаемого мгновения. Это находит воплощение в расширении и индивидуализации интонационной сферы романтической мелодики, в обострении красочных и выразительных функций гармонии. Неисчерпаемы открытия романтиков в области оркестра, инструментальных тембров (см.: [5, с. 25]).

Подобно Паганини, в какой-то мере находившегося под влиянием Россини, что отразилось на его принципах инструментовки, Вьетан испытал воздействие композиторов французской оперной школы, особенно Мейербера. Когда Вьетан создал свой Первый концерт для скрипки с оркестром *E dur*, ор. 10, Париж находился под впечатлением, произведенным постановками опер «Гугеноты» и «Пророк» Мейербера. Молодой Вьетан не избежал воздействия оперного стиля Мейербера. Он оркестровал свои сочинения, используя приемы помпезной мейерберовской инструментовки, применяя трубы, корнеты, тубы, литавры, тарелки. Л. Ауэр писал: «В то время это было неслыханным для оркестрового аккомпанемента к сольным инструментальным концертам, особенно в Париже, городе, который в музыкальном отношении был ультраконсервативным. Генрик Венявский рассказывал мне, что когда Вьетан впервые играл этот концерт в зале Парижской консерватории и оркестр закончил исполнение помпезной интродукции (она кончается генеральной паузой перед вступлением солиста), то публика и музыканты устроили Вьетану овацию. Это было величайшей данью Вьетану-композитору! Позднее он выражал свое удовлетворение таким восторженным приемом, добавляя, что считает это высшей похвалой, которая когда-либо была воздана ему за всю его карьеру виртуоза» [1, с. 183]. В партитурах своих концертных пьес Вьетан «стремился поднять существовавший в то время низкий уровень оркестрового сопровождения и придать ему музыкально интересную форму, основанную на творческом, тематическом развитии» (там же).

Оркестровая палитра Вьетана не может быть подвержена четкой «систематизации» принципов инструментовки⁶. Связано это прежде всего с двойственностью подхода к жанру концерта, сплотившего в творчестве композитора принципы классической (симфонической) и романтической (виртуозной) стилистики оркестрового письма. Композитор сумел блестяще сочетать устоявшиеся симфонические принципы (развитие материала в оркестре, широкое использование духовой группы на уровне проведения тем) со стилем романтического концер-

та, где ведущая роль принадлежит солисту. Одно из доказательств тому — реприза второй части Четвертого концерта. Главная тема написана в характере хора. Её инструментовка претерпевает постоянные изменения на протяжении части. В среднем разделе второй элемент темы (остинатная пульсация гобоев: пример № 2) трансформируется в аккомпанемент к новой теме скрипки solo (симфоническая бифункциональность тематизма).

Пример № 2

Adagio religioso

В репризе композитор полностью исключает из темы «хоральную составляющую», оставляя только мелодию, первоначально звучавшую у солиста. Её проводят виолончели на фоне фигураций аккомпанемента струнной группы (*pizzicato*), аккордов деревянных (флейты и кларнетов) и широких арпеджио арфы (солист параллельно с темой виолончелей ведет свою «контрмелодию» в высоком регистре) (пример № 3). Гобои с их специфической «вязкостью» тембра композитор использует во второй половине темы, на мелодических подголосках.

Пример № 3

Adagio religioso

Наиболее симфонизированная часть цикла — *Скерцо*. Довольно большая по объему, она сложна прежде всего для оркестра — партия солиста не является трансцендентной по своей трудности. Э. Изаи в этой связи писал: «Маэстро рассказывал мне, что *Скерцо* проходило с такими трудностями, что он близок был к решению изъять его. Тогда не понимали, что сопровождение инструментального концерта может потребовать не одной репетиции. Вьетан, несомненно, полагал, что по этой причине его Четвертый концерт не сохранится в репертуаре. Поэтому при его издании он пометил на первой странице, что при желании *Скерцо* может быть опущено; в наше же время трудности его исполнения возникают только при неумелом дирижере. Вьетану не хватило смелости, и, без сомнения, он повредил своему произведению. Поскольку *Скерцо* было объявлено частью, которой можно пожертвовать, то ею и пожертвовали» [4, с. 233]. К сожалению, слова Э. Изаи оказались пророческими: Концерт часто исполняют без третьей части и по сей день, что серьезным образом нарушает его симфоническую концепцию и с точки зрения выстроенности цикла является совершенно неприемлемым. Как уже отмечалось выше, *Скерцо* является своеобразной «данью уважения» Бетховену. Это прослеживается как в интонациях тематизма части, так и в некоторых приемах инструментовки. Особенности вертикального компонента фактуры позволяют провести некую параллель с бетховенской оркестровкой.

СОЛИСТ И ОРКЕСТР:
АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Если в Концерте Бетховена скрипичная партия носила несколько «подчиненный» общему симфоническому развитию характер, в концертах Паганини являлась образцом блестяще-виртуозного стиля, полностью доминируя над оркестром, то в Четвертом концерте Вьетана обе линии выступают во взаимодействии. Композитор сумел, не затмевая блеска сольной партии, сделать её органичным участником общего развития масштабной музыкальной идеи. Этот фактор является основополагающим в оценке творчества Вьетана как композитора. Создать полноценные симфонические полотна и при этом не затмить яркую виртуозность солиста, основанную на «звучащих» приемах скрипичной техники, оказалось под силу только Вьетану. И речь идет не о потере симфонизма во имя виртуозности, рав-

но как и наоборот — именно сочетание двух этих составляющих определяет манеру оркестрового творчества композитора.

Взаимодействие солиста и оркестра в каждой из частей Четвертого концерта разворачивается в различных плоскостях. Но необходимо отметить, что так или иначе в сольных эпизодах скрипка остается инструментом лидирующим. Этот факт явился прямым последствием мышления Вьетана-скрипача. Солирующий инструмент ни в одном из эпизодов не преподносится композитором как оркестровый, дублирующий партии отдельных групп или исполняющий темы параллельно с ними в вариативном виде. Единственное исключение — переход к репризе в Скерцо, где солист дублирует партию первых скрипок. Но этот пример единичен и не может быть преподнесен как характеристика общей направленности подхода композитора к трактовке взаимодействия солирующего инструмента и оркестра.

Новаторством композитора стало привнесение в концертный жанр свойств оперной драматургии. Вьетан был не первым из композиторов, обращавшихся к подобной модели построения соревновательности (достаточно вспомнить Восьмой концерт Шпора, носящий название «Вокальная сцена», либо речитативный эпизод в I части Первого концерта Паганини). Но Вьетан идет дальше: он превосходит Концерт Шпора драматической и виртуозной составляющими, а Паганини — масштабом⁷.

Соревновательность в первой части проходит на уровне больших эпизодов. После масштабного вступления оркестр уходит на второй план и в течение всей части ограничивается аккомпанементом оперного типа (тремолирующее сопровождение речитативных фраз скрипки соло; мерная пульсация виолончелей на фоне педальных нот духовой группы; короткие реплики-переклички, связанные более с оперной речитативностью). Во второй части проявляются черты соревновательности на уровне тематизма (в частности, применения полимелодики). В репризе главная тема части звучит у виолончелей, солист параллельно ведет свою «контрмелодию» в высоком регистре.

В третьей части солист и оркестр соприкасаются намного тесней. Для этой части характерны постоянные мотивные переклички оркестровых групп как с солистом, так и между собой. Несмотря на инструментовку, более свойственную композиторам-классикам, плотность и частота обмена репликами могут

быть отнесены к чертам романтического скерцо (для классиков столь частые темброво-инструментальные переклички — явление не типичное). Средний раздел отмечен соревновательностью на уровне тематических (а не мотивных) перекличек, а также «виртуозностью» изложения оркестрового аккомпанемента.

Наибольшей симфоничностью отличается, как это не парадоксально, четвертая часть Концерта. По всем законам финалы романтических концертных циклов должны являть собой жанровые части с явно выраженным превашированием сольной партии (Паганини, Венявский). И солирующая скрипка в финале Четвертого концерта безусловно лидирует. По словам Э. Изаи, «интересная инструментовка не мешает виртуозу с блеском господствовать в произведении» [4, с. 235]. Но структура изложения тематизма, его развитие у солиста и оркестра позволяют сделать выводы о четвертой части именно как о полномесном симфоническом финале цикла. Об этом свидетельствует ряд факторов:

1. Маршеобразный характер тематизма, в отличие от традиционного виртуозно-танцевального. Главная партия следует принципу темообразования так называемой «мангеймской стрелы»: фразы выстроены по звукам восходящего арпе-

Пример № 4

Allegro

Violino Solo
Violini I
Violini II
Violo
Cello
Fl.
Ob.
S.Vln.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vcl.
Cb.

джио, и на каждой фразе солист словно «взлетает» на третью октаву.

Связующая партия (она появляется в части однократно) представляет собой аккордовую тему солиста, в которой слышны интонации как главной, так и побочной (пример № 4). Аккомпанемент оркестра лапидарен⁸.

2. Тематические реминисценции. Заключительная тема (она звучит в оркестре на фоне арпеджио солиста) является ничем иным, как трансформированным вариантом мотива из заключительных тактов крайних разделов скерцо, основанного на нисходящем движении по полутонам.

В коде части звучат мотивные реминисценции из концертов других композиторов, что является небывалым новшеством. Они настолько тщательно завуалированы автором, что не производят впечатления таковых, но при внимательном рассмотрении их можно обнаружить. Кода части начинается проведением темы оркестрового вступления у валторн и деревянных духовых на фоне остигатной трели виолончелей (пример № 5). Первая скрытая цитата: фразы солиста, исполняемые дубль-штрихом — аналогия с кодой из финала концерта Мендельсона очевидна. Вторая цитата: на фоне развивающейся темы солиста в оркестре звучат остигатные удары литавр — лейтмотив первой части концерта Бетховена.

Пример № 5

3. Трансформация тематизма и инструментовки. В разработочном эпизоде части звучит тема оркестрового вступления. Из кратких фраз, прерываемых паузами, она модифицируется в широкую мелодию солиста на фоне мерной пульсации струнной группы.

В репризе, при повторном проведении побочной темы кардинальным образом меняется инструментовка. Пульсация восьмыми звучит в партиях флейты, гобоя, кларнета и валторны. Изменения

Пример № 6

оркестровки влекут за собой смену характера темы. Она исполняется солистом в лирическом ключе (вместо *staccato* фразы звучат *legato*).

4. Изменение роли сольной партии на протяжении разделов, смена функций солиста и оркестра в изложении тематизма.

В заключительной теме⁹ солист берет на себя роль гармонического заполнения фактуры (пример № 6). Налицо сочетание симфоничности с виртуозностью: пассажи солиста, сложные для исполнения и звучащие в ярком регистре, не становятся целью для показа технических возможностей исполнителя, но служат общей идее, заложенной композитором в финале.

После авторского исполнения Четвертого концерта Серов писал: «Качество, которое преимущественно отличает Вьетана от его соперников, — значительный талант его композиторский. Концерт, исполненный им ... чрезвычайно интересная пьеса, это не просто — искусное сочетание мастерски

преодоленных виртуозных трудностей, а музыка, хорошая музыка, со взмахами кисти чисто симфоническими, с превосходными оркестровыми сочетаниями, с теплотой и серьезностью внутреннего направления. Тут есть, одним словом, музыкальность истинная, которой зачастую и следов не оказывается в том, что играют и пишут (!) гг. пресловутые виртуозы» (цит. по: [2, с. 134]).

Четвертый концерт Вьетана явился уникальным в своем роде примером глобализации виртуозно-концертного цикла. Масштаб произведения, четырехчастное симфоническое построение, намного возросшая в жанре «Большого концерта» роль оркестра — все эти факторы позволили произведению стать одним из самых заметных в жанре скрипичного концерта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В Концерте И.-С. Баха *E dur* вторая часть написана в сложной трехчастной форме, но её главное отличие — характер и внутреннее содержание. Как считают В. Гинзбург и В. Григорьев, «это — уникальный в скрипичной литературе траурный марш» [3, с. 165].

² Этого ни в коем случае нельзя сказать о самом Паганини, чей тематизм отличается мелодизмом и яркостью.

³ Концерт написан в России. Авторское исполнение состоялось в Петербурге в 1860 году.

⁴ Первая часть Концерта написана в характере оперной сцены, вторая — арии, третья — симфонического скерцо, четвертая представляет собой героико-романтический маршеобразный финал.

⁵ Здесь следует привести в качестве примера части симфонической поэмы Ф. Листа под названием «Ад» и «Рай».

⁶ Состав оркестра Четвертого концерта следующий: 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 4 валторны, 2 трубы, 3 тромбона, литавры, арфа, струнная группа. Вьетан первым из композиторов-скрипачей вводит арфу, которая задействована только во второй части, построенной по типу арии, что лишней раз свидетельствует не только о симфонической, но и некоторой «оперной» направленности Концерта.

⁷ В сравнении с Паганини, у Вьетана вся первая часть Концерта написана в характере оперной сцены.

⁸ Унисонные фразы струнных и оркестровые педали, поочередно исполняемые гобоями и флейтами.

⁹ Её проводят флейты, скрипки и виолончели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. — М.: Музыка, 1965.

2. Гинзбург Л. Анри Вьетан: монография. — М.: Музыка, 1983.

3. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства. — М.: Музыка, 1990. — Вып. 1.

4. Изаи Э. Анри Вьетан — мой учитель // Музыкальное исполнительство. — М.: Музыка, 1973. — Вып. 8.

5. Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1 / под общ. ред. Т. Э. Цытович. — М.: Музыка, 1975.

6. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956.

7. Раабен Л. Скрипка. — М.: Музгиз, 1963.

8. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. — Л.: Музыка. — 1967.

9. Солнцев В. В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса: дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 1994.

10. Соловцов А. Концерт. — Изд. 3-е, доп. — М.: Музгиз, 1963.

11. Тараканов М. Инструментальный концерт. — М.: Знание. — 1986.

Анисимов Александр Владимирович

доцент кафедры оркестровых струнных инструментов, соискатель Оренбургского государственного института искусств им. М. и Л. Ростроповичей