

На правах рукописи

ПАВЛОВСКИЙ Антон Николаевич

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ XX ВЕКА

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2012

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Скворцова Ирина Арнольдовна,

Официальные оппоненты: **Кривицкая Евгения Давидовна,**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная
консерватория (университет) имени
П.И. Чайковского, профессор кафедры
истории зарубежной музыки

Скурко Евгения Романовна,
доктор искусствоведения, профессор,
Уфимская государственная академия
искусств им. Загира. Исмагилова,
профессор кафедры теории музыки

Ведущая организация: Государственный музыкально-
педагогический институт
имени М.М. Ипполитова - Иванова

Защита состоится 20 декабря 2012 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Б. Никитская, д.13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Автореферат разослан

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

М.В. Переверзева

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

XX век по праву считается периодом расцвета виолончельного исполнительства. Появление в XX столетии крупнейших мастеров виолончельного искусства породило небывалый интерес к виолончели как к инструменту больших художественных возможностей и к виолончельной литературе как к интересной и самобытной сфере композиторского творчества.

В XX столетии на концертные эстрады вышло множество первоклассных виолончелистов, среди которых возвышаются две фигуры колоссального масштаба – Пабло Казальс и Мстислав Ростропович. Для исполнителей высочайшего уровня нужен был соответствующий их дарованию репертуар, формирование которого началось уже в первые десятилетия XX века. Значительную его часть составили произведения для солирующей виолончели с оркестром. Ныне массив виолончельных композиций для солиста (солистов) и оркестра чрезвычайно велик, но недостаточно известен исполнителям-виолончелистам.

В настоящий момент целесообразно как можно шире представить для современного виолончелиста репертуарные возможности, накопленные на протяжении прошедшего столетия. С этим связана *актуальность темы* настоящей диссертации. Ныне назрела необходимость в рамках единого исследования собрать максимальное количество сведений о виолончельной литературе концертного жанра XX века, восполнив имеющиеся информационные бреши.

Современная ситуация такова: с одной стороны, среди виолончельных концертов есть сравнительно немного сочинений, которые признаны шедеврами, с другой – за прошедшее столетие создана масса произведений, многие из которых обладают несомненными художественными достоинствами, но незаслуженно забыты. Современные музыканты испытывают потребность в определенных исходных ориентирах для

обновления собственного репертуара, в осмыслении многообразного музыкального материала, а также его систематизации. В связи с этим, собрание сведений о виолончельном концерте XX века в рамках одной работы представляется весьма своевременным.

Предметом исследования в настоящей диссертации является жанр виолончельного концерта XX века. Виолончельный концерт рассматривается с разных точек зрения: прослеживается его история, дифференцируются жанровые разновидности, структурные версии, индивидуальные стилистические решения, возможности исполнительского воплощения.

В качестве основного **объекта исследования** выступают текстовые и звуковые версии виолончельных концертов, созданных композиторами (и исполнителями) всего мира в течение прошлого (XX) века. В работе привлекаются следующие материалы: нотные издания, аудио- и видеозаписи, аннотации к концертным программам, электронные базы данных музыкальных издательств, архивов и библиотек, персональные Интернет-страницы ныне работающих композиторов.

Цель настоящей работы — помочь современным музыкантам разобраться в разнородной концертной виолончельной литературе, созданной на протяжении XX века. Для достижения поставленной цели необходимо решить несколько главных **задач**, как то: максимально полно собрать информацию о виолончельных концертах, написанных в XX веке; наметить пути систематизации имеющегося материала с точки зрения различных критериев: хронологии, географии, исполнительского состава, структуры, музыкального языка; проследить основные тенденции развития виолончельного концерта; определить принадлежность конкретных (наиболее значимых) произведений к тому или иному типу концертной композиции и стилистическому направлению.

В отношении **методологии исследования** автор ориентируется на методологические приоритеты, выработанные в области музыкально-исторической науки и истории исполнительства и отраженные в трудах

Л.Н.Гинзбурга¹, И.М.Ямпольского², Т.А.Гайдамович³, М.Е.Тараканова⁴, Е.Б.Долинской⁵, а также других представителей научной школы Московской консерватории.

Положения выносимые на защиту:

1. В XX веке было создано свыше тысячи сочинений концертного жанра для виолончели с оркестром. Лишь немногие из них постоянно востребованы в исполнительской и педагогической практике. Между тем, многие концертирующие виолончелисты испытывают потребность в обновлении и расширении своего репертуара. Среди множества произведений, написанных в прошедшем столетии, бесспорно, найдется немало таких, которые заинтересуют современных исполнителей. Для этого необходимо представить музыкантам максимально полную картину виолончельно-концертного жанра в музыке XX века.

2. Виолончель относится к числу инструментов, чьи художественные и виртуозные возможности были в полной мере оценены сравнительно поздно: композиторский интерес к ней возник на исходе романтической эпохи и в дальнейшем неуклонно нарастал. Этому способствовал расцвет исполнительского мастерства выдающихся виолончелистов, прежде всего, Пабло Казальса и Мстислава Ростроповича.

3. Концерты для виолончели с оркестром создавались на протяжении всего XX века. В первые десятилетия к этому жанру, как правило, обращались приверженцы романтической традиции. В середине столетия виолончель интенсивно использовалась в концертных сочинениях неоклассического плана; впоследствии этот инструмент занял важное место также в авангардных композициях.

¹ Гинзбург Л. История виолончельного искусства. В 4 т. М.: Музыка, 1950–1980.

² Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. Т. 1. М.–Л., 1951.

³ Гайдамович Т. История виолончельного искусства. М., 2006.

⁴ Тараканов Е. Симфония и инструментальный концерт в русской музыке (60–70-е годы). Пути развития. М., 1988.

⁵ Долинская Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М., 2006.

4. В первые десятилетия XX века жанр виолончельного концерта занимал важное место в творчестве западноевропейских композиторов и представителей молодых европейских национальных школ. Начиная с 1930-х годов, к этому жанру обращаются азиатские и латиноамериканские музыканты. Интонационная сфера виолончельного концерта обогащается разнноациональными музыкальными идиомами.

5. Литература, созданная в XX веке, богата жанровыми разновидностями концертных сочинений. Помимо виолончельных концертов классического направления, в ней множество произведений типа *Concerto grosso*, а в последней трети столетия – концертных сочинений для виолончели и инструментального ансамбля, написанных по индивидуальному проекту

6. Виолончельный концерт занял важное место в русской музыке XX столетия, в особенности его второй половины. Это во многом было связано с исполнительской и просветительской деятельностью М.Л.Ростроповича, а позже его учеников.

Научная новизна исследования обусловлена, в первую очередь, тем, что в нем собрана вся доступная на данный момент информация о произведениях для солирующей виолончели с оркестром, созданных в течение XX века. Подобное обобщение сведений осуществляется на русском языке впервые. Кроме того, научная новизна сопряжена с использованием современных носителей информации – электронных баз данных и интернет-ресурсов, что позволяет автору привлекать малодоступные и неизвестные ранее материалы. Изучаемый массив музыки дифференцируется в соответствии с различными критериями (хронологическим, географическим, стилистическим и др.), что также делается в отечественной науке впервые. Диссертация имеет междисциплинарный характер: история виолончельного концерта рассматривается в ней во взаимосвязи с развитием виолончельного исполнительства в XX веке.

Практическая ценность работы определяется ее междисциплинарной спецификой. Материалы диссертации (как текстовая часть, так и Приложение) могут быть использованы музыкантами-исполнителями при выборе репертуара; собранные в работе сведения целесообразно привлекать в курсах истории виолончельного искусства, истории зарубежной и отечественной музыки XX века, теории современной композиции. Работа также может представлять интерес для композиторов, создающих сочинения для виолончели.

Структура работы такова: текстовая часть состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка литературы, насчитывающего 251 позицию. Каждая из глав охватывает виолончельные концерты различных композиторов, появившиеся, соответственно, в первой трети, середине и последних десятилетиях XX века.

Текстовую часть работы дополняет специальный том, в котором в качестве Приложения фигурируют Хронологический указатель произведений виолончельно-концертного жанра XX века, Алфавитный указатель композиторов и Аудиозаписи 10-ти виолончельных концертов XX века.

Апробация диссертации и автореферата состоялась на заседании кафедры истории русской музыки 13 марта 2012 года. Диссертация была рекомендована к защите.

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** аргументируется актуальность темы исследования; определяется круг проблем, связанных с развитием исполнительских школ и созданием виолончельных композиций в XX веке; формулируются цели и задачи работы, предпринимается обзор имеющихся источников.

В настоящий момент степень научной разработанности проблемы эволюции современного виолончельного концерта в отечественном музыкознании крайне невелика. Выделяется весомый труд Л.С.Гинзбурга, посвященный виолончельному исполнительству и репертуару – «История виолончельного искусства», четыре тома которого издавались на протяжении

тридцати лет, начиная с 1950 года. Под тем же названием в 2006 году опубликованы материалы лекционного курса, который на протяжении многих лет читала Т.А.Гайдамович: в этом издании история виолончельного искусства освещается вплоть до событий начала 3-го тысячелетия.

Методически ценными представляются труды, посвященные истории концертного жанра в целом, а также – истории скрипичного и фортепианного концертов⁶. Кроме того, заслуживают внимания сведения о виолончельных концертах, имеющиеся в работах монографического плана⁷.

В первой главе – «Виолончельный концерт первой трети XX века» – предпринимается краткий экскурс в историю концертного жанра в целом и виолончельного концерта в частности; рассматриваются несколько стилистических тенденций, нашедших отражение в виолончельно-концертном творчестве композиторов первой трети XX века, дается более подробная аннотация наиболее значимых сочинений этого периода.

Принцип концертирования широко использовался в эпоху барокко; в частности, автором первых виолончельных концертов считается виолончелист капеллы базилики Сан-Петронио в Болонье Дж.М.Яккони (1663–1727). Вплоть до второй половины XIX века виолончель сравнительно редко привлекалась в качестве солирующего тембра; интерес композиторов к этому инструменту возрос в эпоху позднего романтизма. Кульминационным в эволюции жанра виолончельного концерта стал XX век.

Большинство виолончельных концертов, созданных в начале XX столетия, находилось в русле *романтической* традиции. Таковы сочинения Д.Поппера (1900), К.Сен-Санса (1902), Ю.Кленгеля (1901), Ю.Рёнтгена

⁶ В этой связи надо, частности, упомянуть труды Б.В.Асафьева (Инструментальный концерт // Русская музыка XIX – начала XX века. М., 1978. С. 201–210), А.А.Соловцова (Концерт. М., 1963), П.М.Йанга (*Young P.M. Concerto*. London, 1957; *Young P.M. The concert tradition*. London, 1965), Р.Клойбера (*Kloiber R. Handbuch des Instrumentalkonzerts*. Wiesbaden, 1972), Е.В.Дукова (Концерт в истории западноевропейской культуры. М., 2003).

⁷ Например: Лобанова М. Концертные принципы Д.Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985. С. 110–129. Кравец Н. Инструментальные концерты С.С.Прокофьева. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. Самойленко Е. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А.Эшпая. Дис. ... канд. искусствоведения. В 2-х тт. М., 2003.

(1909), Я.Сибелиуса (1915), Ф.Тъерио (1914, 1915, 1916, 1917) и многих других авторов. Среди приверженцев романтического направления было немало композиторов-виолончелистов (в их числе Л.В. и М.Л.Ростроповичи).

Интенсивное развитие многочисленных национальных композиторских школ в начале XX столетия вывело на академическую концертную эстраду разнообразные *фольклорные* темы, которые проникли и в виолончельные концерты. Мексиканские мелодии использованы в Виолончельном концерте Р.Кастро (1902); бразильский фольклор нашел отражение в Большом концерте для виолончели Э.Вила-Лобоса (1915); сходные по духу испанские мотивы слышны в Виолончельном концерте Г.Кассадо (1926); позже появились Ирландское концертно для скрипки и виолончели Ч.Стэнфорда (1918). Восточные темы в еврейской модификации получили свое развитие в рапсодии «Шеломо» (1916) швейцарского композитора Э.Блоха и английского автора Г.Бэнтока, создавшего виолончельно-оркестровую поэму «Hamabdil» (1919). В одночастном Виолончельном концерте C-dur А.Онеггера (1929) используются ритмы и интонации индийских напевов.

Помимо концертов для одной виолончели с оркестром, в этот период создаются концертные сочинения для *нескольких солирующих инструментов*: для двух виолончелей с оркестром (Ю.Кленгель: 1907, 1908-1912), для скрипки и виолончели с оркестром (Ф.Тъерио, 1912), для скрипки, альты и виолончели со струнным оркестром (Ю.Рёнтген, 1922), для струнного квартета с оркестром (Ю.Рёнтген, 1930).

В первой трети XX века сочинения для солирующей виолончели с оркестром приобретают *различный жанровый облик*: помимо традиционных концертных циклов, создаются одночастные композиции поэмного плана, часто – с программным подтекстом. В этой связи можно назвать такие сочинения как Серенада ор. 72 С.Кистлера (1903), Средневековая серенада Р.Дзандонаи (1912), Две торжественные мелодии ор. 77 Я.Сибелиуса (1915), «Эпифания» А.Капле (1922), поэмы для скрипки и виолончели с оркестром К.Сен-Санса («Муза и поэт», 1909) и Э.Изаи («Ноктюрн», 1927).

Уже в первой трети XX века начались опыты с разным составом солистов. Так, оригинальное решение предложил мексиканский композитор Х.Карильо: его трехчастное Концертино, написанное в 1926 году, предназначено для исполнения скрипкой, виолончелью, гитарой, октавиной (octavina), валторной и арфой с оркестром.

В первые десятилетия XX века наибольшую активность в создании виолончельно-концертных опусов проявили голландец Ю.Рёнтген, венгр Э.Моор, англичанин Г.Бэнтон, бельгиец Э.Изаи. Бэнтон, Моор и Изаи отдавали предпочтение одночастным поэчным композициям, Рёнтген придерживался крупных циклических форм.

В XX веке продолжился процесс взаимопроникновения жанров концерта и симфонии, начавшийся еще в XVIII столетии в творчестве Й.Гайдна, В.А.Моцарта, К.Стамица, К.Диттерсдорфа. Композиторы классической эпохи использовали сочетания разных солирующих тембров, в XIX веке предпочтение отдавалось какому-либо одному солисту (известный пример – симфония «Гарольд в Италии» Г.Берлиоза). Эта же традиция удержалась и в XX веке, когда были созданы симфонии с разными солирующими инструментами – органом, фортепиано, гобоем, баяном и др.

Виолончель избрана в качестве солирующего тембра в *Концертной симфонии Дж.Энеску* (1901). Это масштабная одночастная композиция, в которой, однако, можно выделить неторопливую интродукцию, более оживленный раздел, напоминающий скерцо, и величественный финал. В отличие от других оркестровых произведений, написанных композитором в тот же период времени и основанных на фольклорном материале (таких как «Румынская поэма», 1898, и две Румынские рапсодии, 1901 и 1902), в Концертной симфонии нет прямого цитирования, но в обеих ее темах просматриваются национальные элементы, проступающие в ритмике и ладовых особенностях.

Постепенное тематическое развитие, ведущее к трансформации исходных контрастных образов, а также их итоговое соединение в

обобщающей теме *Majestueux* — все это свидетельствует о высокой степени симфонизации жанра концерта, в котором, кстати, даже нет сольной каденции, хотя лидирующее положение виолончели не подвергается сомнению.

После окончания Первой мировой войны в музыкальной композиции усиливаются *неоклассические и необарочные тенденции*. Им отдали дань многие, в том числе выдающиеся, композиторы, среди которых были выходец из России И.Ф.Стравинский, немец П.Хиндемит, австриец Э.Тох, чех Б.Мартину, голландец Х.Бадингс, швейцарец Р.Мозер, французы Ж.Ибер, А.Онеггер и многие другие.

Необарочные черты яснее всего проявились в тех концертно-виолончельных произведениях, которые были ориентированы на жанры *сюиты* и *concerto grosso*. Сюитность проникла во многие концерты для виолончели, написанные после Первой мировой войны. В отдельных случаях композиторы проявляли интерес к танцевальным жанрам прошлого в рамках классического концерта. Так, например, поступают П.Хиндемит и Ж.Ибер в своих Концертах для виолончели (1915 и 1925 соответственно). В других случаях авторы декларировали свою приверженность к сюите, вынося название жанра в заголовок. Так появились Сюиты Дж.Т.Стронга⁸ (1923) и Р.Мозера (1926).

В 1920-е годы все чаще в различных партитурах встречается камерный (малый или, в отдельных случаях, струнный) оркестр. Так, австрийские композиторы Э.Тох и П.Гренер в своих Концертах (1924 и 1927) соединили виолончель именно с камерным оркестром.

Одним из интереснейших неоклассических сочинений стал *Концерт для виолончели и камерного оркестра Э.Тоха* op. 35 (1924), посвященный голландскому исполнителю-виртуозу Морицу Франку и вскоре опубликованный в издательстве Schott (1925). Ясно выраженный

⁸ Интересной особенностью цикла этого американского композитора была первая медленная (!) часть Сюиты, написанная в жанре Сарабанды.

неоклассический стиль недвусмысленно сближает это произведение с музыкой П.Хиндемита.

К солирующей виолончели Тох добавил всего 11 исполнителей-оркестрантов, в число которых включил фортепиано. Необычно в партитуре чрезвычайно богатое использование ударных инструментов. Напрашивается сравнение концерта Тоха с *Камерной музыкой № 3 Хиндемита* (1925), которая написана практически для того же состава — солирующей виолончели и камерного ансамбля из 10 человек.

Оба сочинения представляют собой сходные по своему строению и последованию темпов четырехчастные циклы.

Тох выстраивает следующую цепочку:

Allegro assai moderato – Agitato – Adagio – Allegro vivace

У Хиндемита фигурирует аналогичная последовательность:

Majestätisch and stark – Lebhaft und lustig – Sehr ruhige – Mässig bewegte Halbe.

Камерная музыка № 3 Хиндемита составляет центр целого инструментального цикла, в который вошли восемь концертов, написанных композитором на протяжении нескольких лет (1921–1927). Основу произведения — типичного *Concerto grosso* XX столетия — составляет традиционный для данного жанра принцип чередования *solo* и *tutti*. К тому же, в данном цикле отсутствуют сонатные формы. Доминирующий в концерте принцип солирования влечет за собой полифонизацию всей фактуры сочинения. При этом Хиндемит в равной степени использует различные виды и методы полифонической работы.

Количество неоклассических и необарочных произведений, написанных для виолончели с оркестром, достаточно велико. Многие из них представляют интерес для музыкантов и способны украсить собой любую концертную программу.

Вторая глава – «Виолончельный концерт второй трети XX века» – делится на два крупных раздела: один из них посвящен общему обзору виолончельно-концертных композиций середины столетия, второй

представляет собой аналитический очерк о нескольких сочинениях Б.Мартину с участием солирующей виолончели.

Второй этап пополнения виолончельно-концертного репертуара формально ограничивается следующими тремя десятилетиями прошлого века (1930–1960). Этот исторический период событийно сопоставим с тем, что происходило в мире в начале столетия: в центре его также возвышается грозный силуэт мировой войны, события которой на протяжении многих лет осмысливались большинством художников в разных странах мира. Концепционная глубина, конфликтная драматургия и стилистические искания в большой мере свойственны многочисленным виолончельно-концертным композициям этого периода.

Во второй трети XX века продолжала развиваться *романтическая линия*, которая заметна, например, в Виолончельном концерте шведа Г.Бенгтссона (1932). Французский композитор А.Лавань декларирует свою приверженность романтизму, написав на титульном листе партитуры *Concerto romantique* (1942). Австриец Э.В.Корнгольд, завершивший свои дни в США, в одночастном Виолончельном концерте, основанном на музыке к кинофильму «Обман» (1946), остается в рамках позднего романтизма, который был характерен для музыкального Голливуда того времени в целом. Японец Х.Отака, одним из первых создавший в своей стране Виолончельный концерт (1944), также явно ориентируется на романтический стиль.

Фольклорная ориентация также играет заметную роль в виолончельных концертах, появившихся во второй трети XX века. «География» композиторов, обратившихся к национальным интонационным истокам, отличается значительной широтой. Композиторы охотно используют яркий испанский фольклор: итальянец Р.Дзандонаи является автором «Андалузского концерта» для виолончели (1934/1937). В этом произведении в испанские тона окрашен не только тематизм, но и оркестровка. Французский композитор Ф.Буске в Виолончельном концерте *d-moll* (1937) использовал иберийский фольклор.

Чаще всего, однако, музыканты обращаются к сокровищнице собственных народных интонаций. Так, испанец Х.Родриго создал «Десять рыцарских пьес» для виолончели с оркестром (1945) на основе родных для него народных мотивов; француз Д.Мийо в Сизальпинской сюите для виолончели с оркестром ор. 332 (1954) увековечил мелодии пьемонтских песен. С.Голестан из Румынии в 1936 году написал Виолончельный концерт, основанный на румынском фольклоре. Венгр М.Рожа (Rózsa) привнес мажарские народно-песенные интонации в Двойной концерт (Sinfonia Concertante) для скрипки и виолончели с оркестром ор. 29 (1958). Щедрый на творческие находки Э.Вила-Лобос в Фантазии для виолончели с оркестром (1945) не прошел мимо богатств бразильского фольклора. Ж.Сикейра поразил современников в высшей степени жизнерадостным Виолончельным концертом № 1 (1952), в финале которого звучит fuga, основанная на народном бразильском танце «Коко».

Во второй трети XX века все настойчивее начинают заявлять о себе авторы, чьи виолончельно-концертные произведения явно тяготеют к новым, *авангардным* формам выражения. Начиная с 1930-х годов, *12-тоновые* композиции для виолончели с оркестром создают ученики А.Шёнберга и А.Веберна. В частности, немец В.Циллиг в Концерте для виолончели и духового оркестра (1934) и американец Г.Шуллер (Шаллер, Schuller) в своем Виолончельном концерте (1945) использовали 12-тоновое письмо. Немецкий композитор Б.А.Циммерман в одночастном Концерте для виолончели с камерным оркестром (1953) прибегает к серийности, стараясь сохранить при этом лирическую трактовку партии солиста. К указанным авторам необходимо добавить итальянца Л.Даллапикколу, создавшего в 1959 году 12-тоновые «Диалоги» для виолончели с оркестром, в которых весьма широко представлена группа ударных инструментов.

В период между двумя мировыми войнами продолжается дальнейшее развитие *неоклассического* направления. Число композиторов неоклассической ориентации и создававших произведения для виолончели с

оркестром, после 1930 года пополняется за счет австрийца О.Зигля, чеха П.Боржковца, поляка А.Тансмана, итальянцев В.Риети, И.Пицетти и Г.Петрасси, французов Д.Мийо и Ж.Франсе, испанца Х.Родриго, португальца Ф.Г. де Фрейташа, датчанина В.Хольмбё и других. Многие из указанных композиторов апеллируют к жанровым приоритетам эпохи барокко — сюите и *concerto grosso*.

Поиски оптимального состава исполнителей занимают композиторов второй трети XX века ничуть не меньше, чем их предшественников. Основные эксперименты с составом наблюдаются в двойных, тройных, а также «квартетных» вариантах. Кроме того, нередко возникают принципиально оригинальные тембровые решения. Так, «Бразильская бахиана» № 5 Вила-Лобоса написана для голоса, виолончели соло и ансамбля виолончелей (1938/1945). В 1950 году английский композитор К.Лейтон пишет сочинение *Veris Gratia*⁹ для гобоя, виолончели и струнных ор. 9.

Композиторы середины XX века не отказались и от идеи солирования виолончельного дуэта, которая уже развивалась в творчестве их предшественников, встречается и сочетание однородных солирующих тембров – альты и виолончели.

Многие авторы неоклассического направления сохраняют традиционное обозначение жанра и пишут Концерты для виолончели с оркестром. Такие сочинения появляются как до войны, так и после нее, например, у В.Риети (№ 1 для виолончели и 12 инструментов, 1934, и № 2, 1955), Пицетти и Мийо (оба 1934), а также в творчестве ученика М.Регера швейцарца О.Шёка (со струнным оркестром, ор. 61, 1947). В этом же ряду стоит Двойной концерт для скрипки, виолончели и камерного оркестра (или *Chamber concerto* № 4, 1942) датского композитора В.Хольмбё. Такого же рода концертные композиции в немалом количестве встречаются в творческом багаже чеха Б.Мартину.

⁹ Как ор. 6 в творческом наследии Лейтона значится одноименная кантата (1950).

Чешский композитор *Богуслав Мартину* является одним из тех авторов, которые на протяжении всей жизни тяготели к инструментальным жанрам. Особое место в его наследии занимают концерты, написанные композитором для самых различных составов, в том числе с участием солирующей виолончели.

Все произведения Мартину концертного жанра условно делятся на две группы. В первую попадают сочинения, которые с некоторыми оговорками могут быть причислены к разновидности «Concerto grosso». Другая группа концертов Мартину может быть соотнесена с классико-романтическими образцами этого жанра.

Композитор в разные периоды своего творческого пути обращался к композициям с участием солирующей виолончели. Таких произведений в его наследии девять. Каждое из этих сочинений индивидуально по тем или иным параметрам, будь то состав участников, тип цикла или жанровая разновидность. Виолончель солирует в сопровождении симфонического оркестра, камерного оркестра; участвует в составе группы солистов (струнного квартета, фортепианного трио, индивидуализированных тембровых сочетаний).

Виолончельное *Концертино* Мартину (1924) является камерным одночастным произведением, что сближает его с романтическими композициями поэзного плана. Однако экономное наполнение партитуры *Концертино* вызывает ассоциации с сочинениями эпохи барокко, в которых группа солирующих инструментов (в отдельных случаях весьма многочисленная) называлась «concertino». Композитор умело оперирует в *Концертино* сходными мотивами, окрашивая их в различные «образные тона» — императивные, действенные, лирические, скерцозно-игривые и т. д. Принцип интонационного варьирования в соединении с контрапунктическими методами развития в дальнейшем станет для Мартину приоритетным.

Виолончельный концерт № 1 Мартину (1930) можно отнести к сочинениям, опирающимся на классико-романтические традиции. Это проявляется в целом ряде внешних признаков, в частности, концерт полностью соответствует традиционной структуре трехчастного цикла, основанной на типичном темповом контрасте: быстро – медленно – быстро.

Интонационный словарь Концерта сопоставим с тематизмом Концертино: Мартину в обоих сочинениях акцентирует свое внимание на простейших диатонических секундово-терцовых мотивах, которые укладываются в кварто-квинтовую рамку. Из этого строительного материала рождается тематизм всего цикла.

Спаянности цикла в единое целое способствует также тональный план произведения. Кварто-квинтовое соотношение тональностей трех частей (D–G–C) воспринимается как единый каденционный оборот, который цементирует произведение (каждая последующая тональность становится тоникой, перед которой звучит тяготеющая в нее доминанта).

Важнейшей отличительной чертой Концерта является расположение каденций солиста: одна из них находится в медленной части, другая – в финале.

Концерт Мартину для струнного квартета и оркестра (1931) также называют «струнным квартетом с оркестром». Во второй трети XX века сочинения для аналогичного состава исполнителей писали итальянец Ф.Мортари (1938), киприот А.Фулейхан (1940), австриец П.Ангерер (1955). Среди названных «квартетных» концертов сочинение Б.Мартину является самым «барочным», стоящим ближе всего к жанру Concerto grosso. Партии concertino у Мартину нельзя назвать более виртуозными, чем партии участников группы tutti: технически сложные пассажи и фигурации передаются от одного инструмента к другому, пронизывая разнотембровыми имитационными переключками всю музыкальную ткань.

Sonata da camera для виолончели с малым оркестром (1940) – единственное сочинение, которое автор озаглавил таким образом: судя по

жанровому определению, композитор, пусть опосредованно, ориентировался на барочные образцы. Произведение представляет собой трехчастный цикл с типичными темповыми соотношениями между частями (Poco allegro – Andante poco moderato – Allegro), но с сугубо индивидуальным тональным планом (h – e/C – C/e).

Sinfonia concertante № 2 B-dur для скрипки, виолончели, гобоя и фагота с оркестром (1949) продолжает линию концертно-симфонического жанра, основанную на традициях венской классики. Прообразом этого сочинения послужила «Концертная симфония» Гайдна, которую композитор услышал в Париже в 1935 году. Манера инструментального письма, как и центральная идея сочинения, являются своеобразным приношением Гайдну. Это одно из последних неоклассических произведений Мартину; оно в некотором роде близко сочинениям концертного плана 1930-х годов, но стиль его обогащен композиторским опытом, полученным в работе над пятью симфониями, созданными за короткий промежуток времени между 1942 и 1946 годами.

Виолончельно-концертное творчество Б.Мартину представляет несомненный интерес для исполнителей самого высокого уровня. Произведения этого композитора с участием солирующей виолончели выдвигают его в число центральных для XX столетия фигур, внесших заметный вклад в развитие виолончельного концерта.

Третья глава – «Бурный финал: жанр Виолончельного концерта в 60-х – 90-х годах XX века». В ее начальном разделе предпринимается обзор сочинений для виолончели с оркестром, созданных зарубежными композиторами в последние десятилетия XX века. Последующие разделы посвящены, главным образом, виолончельному концерту в творчестве российских композиторов. Также рассматривается пласт музыки (как отечественной, так и зарубежной), созданной при непосредственном содействии М.Л.Ростроповича либо посвященной ему.

Поколения композиторов, заявившие о себе после 1960 года, не утратили своего интереса к жанру виолончельного концерта. Произведения, написанные ими для солирующей виолончели с оркестром, вобрали в себя всю широту стилевого диапазона, которая в полной мере характеризует музыкальное искусство конца XX века в целом.

Многие авторы тяготели к *традиционности*, к опоре на мажорно-минорную тональность и рельефный тематизм. Среди них: финн А.Саллинен – автор Вариаций для виолончели с оркестром ор. 44 (1961); англичанин У.Джозефс (Josephs, 1927–1997), написавший Виолончельный концерт ор. 34 (1968), названный Cantus natalis (Рождественская песнь); немецкий композитор Ф.Гайсслер, болгарин Л.Пипков; американцы У.Шумен, У.Пистон.

В конце столетия не прекращало своего развития *фольклорное направление*, которое захватило все уголки мира от Японии до Бразилии. Этого направления придерживаются, в частности, японец Ю.Тояма, бразилец К.Гуарньери, иранский композитор Б.Ранджбаран, норвежец Л.Торесен.

Уверенно заявляли о себе в последней трети XX века и композиторы *неоклассического направления*. В этих традициях написаны виолончельные концерты шведа Б.Линде, американца немецкого происхождения Б.Хайдена (ученика Хиндемита), итальянца Ф.Маннино, датчанина В.Хольмбё, чешского композитора В.Нелгибела, польского музыканта К.Мейера.

Последние десятилетия XX века были отмечены появлением достаточно большого количества произведений с участием солирующей виолончели, написанных в жанре Concerto grosso. Такие произведения есть у словака Ю.Гатрика, австрийца Т.Х.Давида, чеха Й.Калача, датчанина П.Гудмундсен-Хольмгрена, македонца Д.Бузаровского.

Композиторы, приверженные неоклассицизму, создавали также сюиты, партиты, дивертисменты (в том числе с участием солирующей виолончели), отдавая дань барочной системе жанров.

В конце прошлого столетия активно работала группа композиторов-новаторов, создававших собственные музыкальные лексемы. *Авангардные техники композиции* проникают и в сочинения для солирующей виолончели с оркестром. Одним из ярких представителей Второго авангарда был немец Б.А.Циммерман, чья тяга к новому языку заметна в Концерте для виолончели с оркестром «Pas de trois» (1965–1966). Атональная манера письма, отмеченная влиянием А.Шёнберга и О.Мессиана, отличает Виолончельный концерт английского композитора Х.Вуда, написанный в 1965–1969 годах.

Элементы *сонорики и пуантилизма* присутствуют в Виолончельном концерте венгерского композитора Д.Лигети, созданном в 1966 году. Сонорная техника используется и в Виолончельном концерте японца М.Мамийа. *Алеаторика* с ее вариативностью длительностей, разделов формы, различных темпов и типов фактуры близка немцу Л.Фоссу.

Склонность к *12-тоновой технике* прослеживается в виолончельных сочинениях американского композитора Р.Сешнса, в Концерте польского автора Т.Бэрда для арфы и виолончели с оркестром (1977/1978), Виолончельном концерте немецкого музыканта Й.Г.Фрича.

Современная практика показывает, что авторы виолончельно-оркестровых композиций, тяготеющие к обновленному музыкальному языку, как правило, стремятся уйти от традиционных жанровых определений, давая своим сочинениям оригинальные названия. В последние десятилетия XX века было создано огромное количество таких произведений. Однако в опусах подобного рода сохраняются исконные для концертного жанра принципы: разделение музыкантов (и тембровое, и функциональное) на сольных и ансамблевых исполнителей.

Развитие *виолончельного концерта в России* на протяжении XX века представляет собой отдельное направление, в котором, безусловно, можно отметить черты, присутствующие в общей картине эволюции этого жанра. Однако в нем есть свои особые моменты и неповторимые вершины.

Подъем уровня виолончельного исполнительского мастерства в России во 2-й половине XIX века, связанный, в том числе, с открытием первых консерваторий, привлек внимание отечественных композиторов к жанру виолончельного концерта. Сочинения виолончелиста К.Ю.Давыдова (автора 4-х концертов) и П.И.Чайковского, создавшего Вариации на тему рококо (1877), положили начало развитию самостоятельной области виолончельных композиций в нашей стране.

В начале XX века число русских виолончельных концертов было невелико. В 20-х годах сочинения этого жанра создавали, главным образом, *композиторы русского зарубежья*: С.Э.Борткевич (в Австрии), П.Ф.Юон (в Германии), А.Н.Черепнин (во Франции), В.А.Дукельский (в США). Во Франции состоялась премьера Концерта-баллады для виолончели с оркестром op. 108 (1931) А.К.Глазунова. Среди более молодых выходцев из России был, в частности, Н.Н.Набоков (кузен известного писателя), создавший в 1953 году виолончельный концерт с подзаголовком «Les Hommages» («Подношение»).

В Советской России интерес композиторов к виолончельным концертам оживился лишь к 1930 году. В этот период авторами сочинений в этом жанре стали: Л.В.Ростропович (его перу принадлежат три концерта, написанных до 1928 года), А.Маневич (1929), Ш.М.Тактакишвили (1932), А.М.Дзегеленок (1934), М.Я.Феркельман (1935), А.В.Мосолов (1935, утрачен), ученик В.Я.Шебалина эстонец В.Р.Энке (1938), П.Т.Глушков (Россия–Украина, 1938) и другие авторы. В это же время (1938) появился Виолончельный концерт № 1 op. 58 вернувшегося в Россию С.С.Прокофьева.

В годы войны к виолончельному концерту обращались авторы разных поколений. На общем фоне, безусловно, выделяется Виолончельный концерт c-moll op. 66 (1944) Н.Я.Мяковского. Кроме того, надо упомянуть концерты ученика Римского-Корсакова В.А.Золотарева (1943), С.Н.Василенко (1944); юный М.Л.Ростропович также пробовал свои композиторские силы в этом жанре.

Среди первых послевоенных сочинений выделяется романтический по манере письма и традиционный по структуре Виолончельный концерт Р.М.Глиэра (1946).

После войны значительно активизировалась творческая деятельность композиторов союзных республик, закончивших к этому моменту свои сочинения с участием солирующей виолончели. В их числе были представители Армении, Грузии и Азербайджана: Хачатурян (1946), О.В.Тактакишвили (1947), С.Ф.Цинцадзе (1947), С.Э.Алескеров (1947).

Исключительно плодотворным в отношении виолончельно-концертных композиций оказался период конца 40-х и первой половины 50-х годов XX века. Каждый год появлялось по несколько виолончельных концертов, а именно: 1949 – Д.Б.Кабалевский, Б.И.Зейдман, Г.Фельдман; 1950 – А.Маневич, И.Иордан, Р.К.Габичвадзе; 1951 – М.Меркулов, Н.П.Червинский; 1952 – Г.В.Киркор, Л.И.Мальтер, Л.К.Книппер, В.А.Ходяшев (двойной); 1953 – Б.И.Антюфеев, С.И.Насидзе, Я.М.Кепитис и т.д. Многие из сочинений этого периода содержали в себе трагические мотивы, связанные с памятью о прошедшей войне (таковы, например, Виолончельные концерты Кабалевского, Вайнберга).

Из множества сочинений для солирующей виолончели с оркестром, созданных после войны, в «золотой фонд» отечественной музыки вошли Виолончельные концерты трех крупнейших композиторов – *Прокофьева, Мясковского и Шостаковича.*

Виолончельный концерт *Прокофьева* ожидала непростая судьба. Через 14 лет после его написания композитор предпринял радикальную переделку концерта, в результате которой появилось сочинение ор. 125, получившее название Второго виолончельного концерта (1952). От концерта 1938 года – при общности тематизма – его отличала более масштабная форма. Прокофьев (прислушиваясь к советам Ростроповича) также значительно расширил «рабочий» диапазон виолончели, насытив крайние ее регистры (особенно верхний) важным тематическим материалом.

Однако на этом этапе работа Прокофьева над Концертом не завершилась. После премьеры Второго виолончельного концерта (18 февраля 1952 года) автор решился на еще одну доработку. Так, в течение 1952 года появилось сочинение под названием Симфония-концерт (без изменения опуса, присвоенного Второму виолончельному концерту – op. 125). В Симфонии-концерте композитор сделал еще один шаг к укрупнению общего замысла. При этом первая часть цикла превратилась у него в многотемную сонатную форму. К драматическому скерцо было добавлено развернутое вступление, его основной раздел *allegro* также пополнился новым тематизмом. Премьера этого сочинения состоялась уже после смерти Прокофьева, 9 декабря 1954 в Копенгагене, при участии Ростроповича.

Виолончельный концерт *Мяковского*, который по глубине и мастерству не уступает его симфониям, отличается необычным строением. В нем всего две части, идущие без перерыва: медленная (*Lento, ma non troppo*) и подвижная (*Allegro vivace*), в конце которой возвращается и неторопливый темп (*Lento come prima*), и начальный тематический материал. Не случайно композитор задумывал это сочинение как «Концерт-поэму».

Мяковский старается как можно ярче выявить кантитенную сущность виолончели, наделяя мелодику Концерта «широким дыханием» не только в традиционном среднем регистре, но интенсивно используя периферию (в частности, достаточно редко встречающееся «пение на басовых струнах»): это решение обусловлено общением композитора с С.Н.Кнушевицким – мастером романтического виолончельного «*bel canto*».

Одной из вершин отечественной музыки является Виолончельный концерт № 1 *Es-dur* op. 107 (1959) *Шостаковича*. Острая конфликтность образов этого сочинения свидетельствует о безусловной тяге композитора к симфонизации концертного жанра, к единству музыкального развития на протяжении всего цикла (чему способствует интонационное родство музыкальных тем Концерта). Серьезность замысла обусловила уход от

виртуозно-концертной состязательности в трактовке партий солиста и оркестра.

В сочинении невероятно разнообразно представлена партия виолончели. Композитор поручает солисту исключительно драматичную и виртуозную партию, рассчитывая на безграничные возможности первого исполнителя, Ростроповича. Однако виртуозность полностью подчинена симфонической драматургии.

Продемонстрировать свое мастерство солисту помогает оркестр, который Шостакович использует весьма экономно. В партитуре практически отсутствует медная группа. Валторны, единственные представители медных духовых, наделяются функциями дополнительного солирующего тембра, который ведет напряженный диалог с виолончелью.

Концерт является четырехчастным циклом, в котором преобладают средние темпы. Другой отличительной особенностью сочинения является выделение сольной каденции в самостоятельную структурную единицу. Каденция у Шостаковича становится важнейшим этапом драматургического замысла:

I. Allegretto (Сонатная форма)

II. Moderato (переходит в Каденцию без перерыва)

III. Cadenza (переходит в финал без перерыва)

IV. Allegro con moto (Рондо).

Виолончельный концерт № 2 G-dur op. 126, посвященный, опять же, Ростроповичу, Шостакович написал спустя 7 лет (1966). Второй виолончельный концерт предельно симфонизирован, партия солиста развивается в нем по законам именно симфонической, а не концертной драматургии. Трехчастный цикл целиком выдержан в медленных и умеренных темпах.

Появление столь весомых по своей значимости Виолончельных концертов Прокофьева, Мясковского и Шостаковича, тяготеющих к жанру симфонии, подтолкнуло и других отечественных композиторов к созданию

аналогичных композиций. Так, в 1972 году была создана Симфония для виолончели и камерного оркестра «Медитация» А.С.Караманова. Следом, в 1974 году, Концертную симфонию «Дуэли» для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных написал Н.Н.Сидельников, а еще через два года (1976) Симфонию № 1 (Concerto-Symphony) для *альта и виолончели* с оркестром создал А.И.Головин.

Целый пласт виолончельной музыки второй половины XX века был создан благодаря *Ростроповичу*: этот выдающийся музыкант проявлял колоссальную активность в деле продвижения новых виолончельных сочинений на концертную эстраду. Чрезвычайно результативно оказалось его общение с Шостаковичем, который привлек многих своих учеников и единомышленников к сочинению виолончельных концертов. Ростропович говорил: «Сначала я играл сочинения своих учителей, людей старшего композиторского поколения: Мясковского, Прокофьева, Шостаковича. У них я учился, им я целиком обязан своим отношением к музыке, вкусом. Затем я исполнял композиторов своего поколения, учеников моих учителей — Б.Чайковского, М.Вайнберга, А.Бабаджаняна, Ю.Левитина... А теперь я уже сыграл произведения молодых — Б.Тищенко, Г.Банщикова. Это для меня важный шаг, новая веха, ответственное задание»¹⁰.

Виолончельные концерты, написанные для Ростроповича, создавались на протяжении полувека, таких сочинений около шести десятков. Среди авторов, писавших концерты для Ростроповича, встречаются представители многих национальных культур; большинство крупных композиторов современности вдохновлялись искусством великого российского музыканта. Упомянем некоторые имена и годы создания концертных сочинений: Л.Пипков (Болгария, 1960), А.Сориано (Уругвай, 1961), Б.Бриттен (Англия, 1963), А.Жоливе (Франция, 1966), Ю.Тояма (Япония, 1966), Л.Фосс (Германия, 1967), В.Лютославский (Польша, 1970), Л.Берио (Италия, 1977), Л.Бернстайн (США, 1977), А.Пордхайм (Норвегия, 1982), Н.Море

¹⁰ *Гайдамович Т.* Мстислав Ростропович. М.: СК, 1969. С. 119.

(Швейцария, 1984), К.Хальфтер (Испания, 1985) и т.д. Если добавить к этому большой ряд отечественных авторов, от Прокофьева до А.Г.Шнитке, то панорама стилей будет весьма впечатляющей.

Безусловно, вторая половина XX века с точки зрения развития виолончельного исполнительства и концертного репертуара проходила под знаком Ростроповича. Однако с его уходом «эра Ростроповича» не закончилась, поскольку этот мастер оставил после себя многочисленных учеников. Среди них – блистательная виолончелистка и выдающийся педагог *Н.Н.Шаховская*, чей талант также вдохновил многих композиторов на создание специально для нее предназначенных сочинений виолончельно-концертного жанра.

Произведения для солирующей виолончели с оркестром занимают значительное место в наследии Л.К.Книппера, одно из которых (Концерт-поэма для виолончели, струнных и ударных инструментов, 1969) посвящено Шаховской.

В 1970 году С.А.Губайдулина написала (по просьбе Шаховской) одночастное сочинение, получившее название «Detto-II» для виолончели и ансамбля инструментов (1972). В дальнейшем солирующая виолончель использовалась Губайдулиной в нескольких крупных сочинениях, выполненных в современных техниках композиции, как то: «Семь слов» для виолончели, баяна и струнных, Кантата на стихи Рильке «Из Часослова» для виолончели, мужского хора, оркестра и чтицы (1991), одночастный Виолончельный концерт № 2 «И: празднество в разгаре» по мотивам стихотворения Г.Н. Айги (1993), многочастный Виолончельный концерт № 3 «Солнечное песнопение» (Sonnengesang) с хором и оркестром (1997/1998).

Специально для Шаховской был написан 2-й Виолончельный концерт С.С.Беринского (1986) – сочинение романтического плана, в котором усложненное тональное письмо сочетается с новыми техниками композициями, в частности, с микрохроматикой.

Современные отечественные композиторы посвящали свои сочинения и другим выдающимся представителям школы Ростроповича. Так, например, Первый виолончельный концерт Шнитке (1986) посвящен *Н.Г.Гутман*, Вариации для виолончели с оркестром на тему Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» (1982) Э.В.Денисова посвящены *И.А.Монигетти*.

В последние десятилетия XX века отечественными композиторами создан целый ряд сочинений, связанных с духовной тематикой. Это: «*Dona Nobis Pacem*» («Даруй нам мир») для виолончели с оркестром (1985) Г.П.Дмитриева, «*Revelations*» («Откровения») для виолончели, фортепиано, хора и оркестра (1990) В.Г.Кикты, «*Miserere*» для альты и виолончели с оркестром (1992) А.М.Раскатова и несколько других, близких по замыслу, композиций.

В *Заключении* подводятся итоги проведенного исследования, пунктирно прочерчиваются основные направления эволюции жанра виолончельного концерта в отечественной и зарубежной музыке XX века, подчеркиваются художественные и виртуозно-технические достоинства современного виолончельно-концертного репертуара, пока еще не достаточно освоенного исполнителями.

Основное содержание диссертации отражено в публикациях:

1. Павловский А. Русский виолончельный концерт XX века // *Музыковедение*. – 2012. – № 5. - С. 41-46.

Издание рекомендовано ВАК [0,5 п.л.]

2. Павловский А. Наталье Шаховской посвящается... // *Проблемы музыкальной науки*. - 2011. - №2(9). – С. 189-191.

Издание рекомендовано ВАК [0,7 п.л.]

3. Павловский А. Концертно-виолончельное творчество Богуслава Мартину // *Проблемы музыкальной науки*. – 2012. - № 1(10).- С.231-235.

Издание рекомендовано ВАК [0,6 п.л.]

4. Павловский А. Виолончельные концерты, посвященные М.Ростроповичу // *Музыкальная жизнь*. – 2012. - № 2. - С.92-94.

Издание рекомендовано ВАК [0,6 п.л.]

Подписано в печать: 16.11.2012
Объем: 1,0 п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 686
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 39
(495) 363-78-90; www.reglet.ru