

На правах рукописи



005008627

ИВАНОВ Андрей Витальевич

**Виолончельные концерты К.Ю. Давыдова
в контексте развития жанра**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

19 ЯНВ 2012

Санкт-Петербург
2011

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки
ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
(академия) имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, профессор
ДЕГТЯРЕВА Наталия Ивановна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения
ШЕКАЛОВ Владимир Александрович

кандидат искусствоведения
ШАЛЬМАН Савелий Маркович

Ведущая организация:

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова

Защита состоится « » февраля 2012 года в 15 часов 15 минут на заседании Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций Д 210.018.01 при ФГОУ ВПО «Санкт-Петербургская государственная консерватория (академия) имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3, аудитория 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории (академии) имени Н. А. Римского-Корсакова.

Автореферат разослан «28» февр. 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета Д 210.018.01
доктор искусствоведения,
профессор


ЗАЙЦЕВА Татьяна Андреевна

Общая характеристика работы

Карл Юльевич Давыдов (1838-1889), глава русской виолончельной школы второй половины XIX века, вошёл в историю музыки, прежде всего, как выдающийся исполнитель, педагог, музыкально-общественный деятель.

Его виолончельное исполнительское искусство воспринималось современниками как образцовое, сочетающее в себе безупречную технику и глубокое художественное содержание. Под руководством Давыдова-дирижёра прошло немало премьер симфонических произведений русских композиторов. Важнейшими для дальнейшей судьбы первой русской консерватории оказались начинания Давыдова на посту её директора. Несомненным авторитетом пользовался Давыдов и как педагог. Большинство известных виолончелистов конца XIX века с гордостью называли себя его учениками. Среди них Й. Григ, Г. Виган, Ю. Кленгель, А. Вержбилович и множество других. Судьба же композиторского наследия Давыдова сложилась не так успешно. После смерти композитора лишь несколько его виолончельных произведений задержались в концертном репертуаре; в большинстве своем они стали неотъемлемой частью только учебного процесса. Произведения же в других жанрах исчезли с концертных площадок окончательно.

В последние десятилетия XX века в различных областях искусства, в том числе и в музыке, наблюдается рост интереса к тем национальным и авторским стилям, которые в ходе истории были отодвинуты в прошлое более яркими художественными явлениями. Изучение широкого круга концертных произведений, составляющих фон и своего рода «питательную среду» для шедевров мирового искусства, позволяет приблизиться к более глубокому пониманию музыкально-исторических процессов, наметить основные этапы развития романтического смычкового концерта, выявить обширную панораму характерных для него межжанровых и стилистических взаимодействий. Следует к тому же отметить, что многие полузабытые произведения концертной литературы обладают несомненными художественными достоинствами, и обращение к ним в исследовательском аспекте может способствовать их возвращению в современную исполнительскую практику. Сказанное в полной мере относится к виолончельным концертам К.Ю. Давыдова, отличающимся глубиной и яркостью авторского замысла. Этим определяется **актуальность темы диссертации**.

Разносторонние связи концертов Давыдова с европейской и русской традицией жанра требуют при их анализе комплексного подхода. При этом выявляются два основных ракурса исследования.

Первый ракурс предполагает подробное изучение музыкального материала концертных сочинений К.Ю. Давыдова, анализ их тематизма и формы, направленный на выявление типологических и индивидуальных особенностей трактовки жанра и способствующий пониманию эволюции виолончельного концерта в творчестве композитора.

Второй ракурс затрагивает историко-культурный контекст, широкий спектр традиций, с которыми взаимодействует наследие русского композитора. Непосредственное влияние на концерты Давыдова оказало творчество композиторов-виртуозов первой половины XIX века, достижения композиторов «лейп-

цигской» школы, творческие поиски русских современников. Эволюция концерта в творчестве Давыдова словно бы воспроизводит в сжатом виде основные этапы развития романтического смычкового концерта.

В связи с этим специальное внимание в диссертации уделяется истории концертного жанра. Привлечение большого объема практически неисследованного музыкального материала (с той или иной степенью подробности в работе дается характеристика более пятидесяти смычковых концертов разных авторов) потребовало выработки принципов классификации и соответствующей им терминологии.

В основу классификации положены стилистические признаки, характеризующие смычковый концерт XIX века на разных этапах его эволюции и закрепленные в особенностях тематизма и тематического развития, принципах формообразования и композиционных структурах.

Автор диссертации, опираясь на сложившиеся характеристики, предлагает следующие определения основных разновидностей смычкового концерта XIX века: *виртуозный тип* концерта, *переходный* (или *промежуточный*) *тип* концерта, *виртуозно-симфонический тип* концерта. Указанные модификации жанровой модели концерта изучаются в диссертации как в хронологическом, так и в типологическом аспектах.

Виртуозный концерт рассматривается в работе, прежде всего, как феномен виртуозного стиля – классико-романтического направления в музыкальном искусстве конца XVIII–первой половины XIX века. Вместе с тем, как устойчивый образец жанра он сохраняет свое значение и за пределами указанного периода. На его основе в творчестве Й. Раффа, Р. Фолькмана и ряда других композиторов в середине XIX века формируется новый тип концерта, названный нами *переходным*. В произведениях этого типа сквозь облик виртуозного концерта проступают отдельные черты романтического симфонизма. И если в стилистическом отношении эти сочинения можно отнести к зрелому романтизму, то в истории смычкового концерта XIX века они занимают *промежуточное* положение между виртуозным и виртуозно-симфоническими типами жанра. *Виртуозно-симфонический* тип концерта сложился на почве обогащения концертного жанра принципами симфонической драматургии уже в творчестве венских классиков, но ведущее значение в истории смычкового искусства приобрел на значительно более поздних этапах развития (начиная со второй половины XIX века). Основные особенности этого жанрового типа рассматриваются в диссертации на примере Четвертого виолончельного концерта Давыдова.

В качестве **объекта исследования** выступает эволюция струнно-смычкового концерта в Западной Европе и России на протяжении столетия (1790-1880 годы), его связи с развитием других инструментальных жанров и, как следствие – обогащение образно-тематического содержания концерта.

Предметом исследования являются четыре виолончельных концерта, а также Концертное аллегро для виолончели с оркестром К.Ю. Давыдова, написанные композитором в период с 1860 по 1879 годы.

Цели и задачи исследования. Основной *целью* исследования является изучение виолончельных концертных произведений К.Ю. Давыдова в контексте подробной картины истории струнного концерта в XIX веке, затрагивающей все наиболее важные тенденции его развития.

Исходя из заявленной цели, решаются следующие задачи:

- 1) освещение основных этапов развития смычкового концерта в Западной Европе и России XIX века;
- 2) выявление внутрияжанровой типологии смычкового концерта;
- 3) восстановление исторической справедливости и восполнение информационного пробела в отношении творчества выдающегося русского композитора Карла Юльевича Давыдова

Степень научной разработанности проблемы. Число исследований, посвящённых истории концерта значительно. Среди них большую группу образуют работы общетеоретической направленности, выявляющие базисные принципы эволюции жанра. Однако большая часть работ включает в себя анализ общепризнанных шедевров, при этом основное внимание уделено фортепианному концерту.

В фундаментальных западноевропейских монографиях, принадлежащих А. Шерингу, Г. Энгелю, даётся широкая историческая панорама коммуникаций концерта с другими жанрами, прослеживается доля его участия в эволюции музыкального стиля. В диссертациях Е. Антоновой, Н. Ахмедходжаевой, работах М. Тараканова раскрываются основы социального функционирования жанра, прослеживаются закономерности его взаимодействия с культурным контекстом. Проблематика исследований Л. Лоранси, Г. фон Лёша, Л. Гинзбурга, М. Друскина, И. Ямпольского, Л. Ракова, Я. Торгана, В. Солнцева, И. Гребневой и др. связана с историей концертов для отдельных инструментов, развитием исполнительского искусства, эволюцией жанра в творчестве одного композитора. В этих работах содержатся ценные наблюдения за связью между выразительными особенностями инструмента и образно-тематическим содержанием предназначенного для него репертуара. В исследованиях А. Ритмюллера, Н. Брагинской, Е. Самойленко и др. специальное внимание уделяется проблеме виртуозности, а также воздействию на содержание концерта игрового принципа.

В последней из названных работ определение «виртуозный концерт» является надвременной характеристикой произведения. Однако в большинстве работ исследователей XX века оно привязывается к определённой исторической эпохе, а именно первой половине XIX века, выступая то как «виртуозный романтический концерт», то как «блестящий романтический концерт». Стоит отметить, что и здесь, как и в трактовке самого термина, возникают некие противоречия, так как одними исследователями временной отсчёт существования виртуозного типа ведётся, начиная с конца XVIII века (Г. Энгель), а другими (Л. Раабен и др.) почти исключительная заслуга его создания (по крайней мере, в области смычкового концерта) приписывается Н. Паганини.

Ещё менее затрагивается в литературе о концерте период его трансформации из внешне эффектного, «демонстративного» виртуозного типа в произведение с глубоким, насыщенным разнообразными музыкальными идеями содержанием. Слабо изучено творчество представителей «новой лейпцигской» школы (Р. Фолькмана, К. Рейнеке и др.), в недрах которых креп тип концерта, тесно взаимодействующий с симфонией. Однако проникновение симфонического мышления наблюдается и в творчестве некоторых сочиняющих виртуозов, о чём,

к примеру, свидетельствует монография Л. Гинзбурга, посвящённая А. Вьетану. В целом же эволюция концерта из виртуозного типа в тип, который наиболее верно было бы назвать виртуозно-симфоническим, прослеживается как в зарубежных, так и в отечественных исследованиях достаточно фрагментарно.

Анализ русских смычковых концертов XIX века отличается беглостью (за исключением скрипичного концерта П. Чайковского), так как преимущественно находится в исследованиях по истории исполнительского искусства и нацелен на разбор инструментальной специфики произведений.

Главный предмет исследования – виолончельные концерты К. Давыдова – также по большей части отнесён исследователями в область истории *исполнительского* искусства. Список литературы о К. Давыдове исчерпывается несколькими работами, и ни в одной из них нет полноценного анализа его виолончельных произведений. Труды С. Гинзбурга¹, В. Гутора² касаются, прежде всего, его педагогической, исполнительской и музыкально-общественной деятельности; в большой главе в монументальной монографии Л. Гинзбурга³, посвящённой истории виолончельного искусства, основное внимание также уделено инструментальной специфике виолончельных произведений К. Давыдова. Относительно свежий взгляд на Давыдова-человека даёт исследование истории семьи Давыдовых его потомками Л. Давыдовой и О. Давыдовым⁴. Характеристика творческого почерка композитора, данная преимущественно на примерах камерных произведений, содержится в работе Л. Раабена⁵ и некрологе Г. Лароша⁶. Однако концертное наследие К. Давыдова у указанных авторов практически не упоминается.

Широкий круг упоминаемых в диссертации произведений делает необходимым применение разных **методов исследования**. Для освещения различных этапов развития смычкового концерта взят за основу сравнительно-исторический и культурологический анализ, выявляющий причины расцвета и постепенного угасания виртуозного концерта. Отправной теоретической базой здесь явились труды Г. Аберта, Г. Энгеля, А. Шеринга, а также Г. Вебера, Г. фон Лёша и К. Кюстера. Обоснование типологии смычкового концерта основывается на музыкальном анализе, при котором в качестве основных инструментов использованы теоретические положения из работ Б. Асафьева, Е. Ручьевской, Т. Бершадской, Е. Титовой и др. В качестве источника сведений

¹ Гинзбург С. К.Ю. Давыдов. Глава из истории музыкальной культуры и методической мысли. – Л.: Музгиз, 1936.

² Гутор В. К.Ю. Давыдов как основатель русской виолончельной школы / ред. и прим. Л. Гинзбурга. – М., 1950.

³ Гинзбург Л. История виолончельного искусства: кн. 1-4. Кн.1. – М.: Музгиз, 1950. Кн. 2. – М., 1957. Кн. 3. – М.: Музыка, 1965. Кн. 4 – М., 1978.

⁴ Давыдова Л., Давыдов О. Страницы истории (Биографическая хроника семьи Давыдовых). – Варшава, 2000.

⁵ Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. – М.: Музыка, 1961.

⁶ Ларош Г. К.Ю. Давыдов // Избранные статьи: в 5-и выпусках. Вып. 5: Музыка и литература. – Л.: Музыка, 1978.

о К. Давыдове и его творчестве, кроме указанных работ, была также привлечена в широком объеме музыкальная критика 60-х – 80-х годов XIX века.

Научная новизна работы заключается в создании первой в отечественном музыковедении *подробной характеристики* основных типологических моделей смычкового концерта XIX века. Признавая некоторую условность внутреннего деления жанра на виртуозный, переходный и виртуозно-симфонический типы, мы прибегаем к нему как к средству, необходимому для создания наиболее широкой и в тоже время четкой панорамы развития смычкового концерта в XIX веке. Разбор каждого типа подкреплён многочисленными примерами, позволяющими самостоятельно убедиться в объективности подобного деления. Новой страницей в истории изучения отечественной музыки нам видится анализ виолончельных концертов русских авторов (прежде всего Н. Афанасьева и А. Рубинштейна), содержащих множество интересных страниц и представляющих специфический «русский» подход к жанру.

Также впервые даётся характеристика виолончельных концертов Давыдова в ракурсе композиционных приёмов, а не исполнительских задач. Подчеркивается уникальность этих произведений, тонкая рефлексия композитора на основные тенденции развития жанра, последовательно претворившиеся в виртуозном (Первый концерт), переходном (Концертное аллегро, Второй и большей частью Третий концерт) и виртуозно-симфоническом типе (Четвёртый концерт).

Основные положения, выносимые на защиту:

- своеобразие тематизма смычковых, в первую очередь, скрипичных концертов конца XVIII начала XIX века позволяет выделить их в особую типологическую группу *виртуозных концертов*, составивших вместе с другими аналогичными произведениями особое *виртуозное* стилистическое направление;

- бурное развитие нового симфонического мышления и его проникновение во все жанры способствовало, начиная уже с конца 1830-х годов постепенной трансформации концерта, в результате чего возникали произведения с новыми симфоническими принципами тематического развития с одной стороны, и с традиционными для виртуозного концерта приёмами демонстрации технической оснащённости солиста с другой. Такие промежуточные формы отнесены нами к условной группе концертов *переходного типа*;

- именно как концерты переходного типа можно охарактеризовать произведения русских композиторов Н. Афанасьева, А. Рубинштейна. Подготовленные чередой разнообразных вариаций на русские темы зарубежных и отечественных виртуозов, эти концерты представляют собой уже самостоятельную трактовку жанра в русле национальных музыкальных традиций;

- основательное музыкальное образование К. Давыдова, его широчайший кругозор позволили ему достичь в виолончельных концертах гармоничного сочетания глубины художественного содержания и виртуозного показа выразительных возможностей инструмента;

- лирическая основа дарования композитора проявилась в преобладании лирико-драматической образной сферы, в большей степени отвечающей выразительным возможностям виолончели.

- Эволюция концерта в творчестве К. Давыдова направлена на достижение единства и целостности художественной концепции. Последовательно от

концерта к концерту композитор преодолевает груз традиций виртуозного концерта, выходя в последнем Четвёртом концерте на новый для русской истории жанра уровень образно-тематического обобщения.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в постановке проблем периодизации процесса эволюции смычкового концерта в XIX веке, его типологизации на каждом из этапов развития, а также в привлечении исследовательского внимания к малоизученным образцам виртуозного и переходного типов концерта. Анализ концертов Н. Афанасьева, А. Рубинштейна и, разумеется, К. Давыдова, помогает установить степень влияния западной музыкальной культуры, специфику образного мышления русских авторов. Материалы исследования способны расширить представления о путях развития инструментальной музыки в целом, о тесном взаимодействии различных по своей природе жанров. Практическую пользу способен принести материал диссертации, который может быть использован в курсах по истории исполнительского искусства и истории музыки.

Апробация полученных результатов. Основные положения работы представлены в докладах на международных конференциях (Санкт-Петербург 2007; 2008), опубликованы в статьях (перечень статей приводится в конце автореферата). Результаты исследований используются в курсе «История исполнительского искусства», читаемом в колледже при Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова 8 ноября 2011 года (протокол № 3) и была рекомендована к защите.

Структура работы: диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, приложения, содержащего перечень упоминаемых в исследовании концертов, списка литературы (156 наименований, из них 26 на иностранных языках). Работа снабжена нотными примерами (51). Общий объём работы – 186 с.

Основное содержание работы

Во **Введении** формулируется тема исследования, обосновываются ее актуальность и новизна. Определяются предмет и объект исследования, методология, цель и задачи, теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава посвящена характеристике раннего виртуозного стиля, формированию виртуозного концерта (1790 – 1820) и его развитию на более поздних этапах (1820 – 1840). Особое внимание уделяется источникам тематизма и формы концертов, принципам тематической организации и роли общих форм движения в формообразовании и музыкальном материале произведений.

Основными признаками, характеризующими смычковый концерт виртуозного типа, оказываются *театральная выпуклость основных тем, особая рельефность общих форм движения (преимущественно в развёрнутых моторных разделах), преобладание экспонируемого материала над развиваемым.*

Эта характеристика, с одной стороны, охватывает огромный пласт концертной литературы, созданной в период с 1790 по 1840 год, с другой стороны,

позволяет сравнить варианты развития виртуозного концерта в разные годы и в разных странах. На основе этого сравнения становится возможным создание примерной периодизации эпохи наиболее широкого распространения виртуозного концерта, в которой намечаются два основных этапа.

1790 – 1820-е годы.

Подступы к формированию нового инструментального стиля намечаются в концертах П. Гавинье и круга его учеников, начавших публиковаться в Париже с 60-х годов XVIII века. Однако присущий многим страницам этих произведений виртуозный блеск не несёт того драматического или помпезного оттенка, который характерен для виртуозного стиля в целом, и остаётся в рамках *галантной эстетики*.

Дж. Б. Виотти в своих ранних концертах продолжает развивать характерные черты галантного стиля, однако поздние концерты туринского мастера, появившиеся в период с 1792 по 1805, написаны в совершенно новой «драматической» и «монументальной» манере, которая получила развитие в творчестве его учеников (П. Роде, Р. Крейцер) и последователей (Л. Шпор, Н. Паганини).

1820 – 1840-е годы.

От школы Виотти отпочковывается франко-бельгийская скрипичная школа, представленная на раннем этапе развития именами Ж. Плателя, А.Ф. Сервэ, а на более позднем – А. Вьетана, Ш. Берио и др.

В Германии и Австрии сильные традиции Гайдна, Моцарта, Бетховена полностью сохраняются в виртуозных концертах А. и Н. Крафтов, И. Плейеля, В. Хоффмайстера и др. В поздних виртуозных концертах, принадлежащих, в частности, перу Л. Шпора и написанных после 1820 года, образная сфера уже полностью пропитана романтической музыкальной эстетикой.

В Италии своё исключительно полное развитие виртуозный стиль получает в творчестве Н. Паганини, чьи произведения относятся уже к позднему этапу развития стиля, так как отражают характерные черты музыкальной эстетики итальянской романтической оперы (Россини, Доницетти, Беллини, Меркванте и др.)

Начиная с 40-х годов XIX века, романтические тенденции в музыке столь сильно влияют на виртуозный концерт, что различия между ним и виртуозно-симфоническим концертом начинают постепенно исчезать. Соприкосновение с тенденциями современной симфонической музыки приводит к тому, что к 1840-50 гг. виртуозно-симфонический тип концерта закрепляется в качестве основного. Однако, как в этот период, так и некоторое время после него (вплоть до 70-х гг. XIX века) возникают промежуточные формы, в дальнейшем именуемые *переходным типом концерта*.

В центральном разделе главы рассматриваются особенности **тематизма** и **формы** виртуозных концертов. Будучи, по сути, явлением общеевропейской музыкальной культуры, виртуозный концерт объединил в себе характерные тенденции итальянского, французского, мангеймского и австро-немецкого инструментальных стилей.

Специфической чертой **тематизма** первых частей становится опора на маршевые интонации в главных темах и ариозно-песенные в побочных. Одним из важнейших последствий развития маршевого тематизма в виртуозных концертах явилось появление целой группы сочинений, имеющих программный

подзаголовок «Военный».⁷ Связь же рельефного тематизма виртуозных концертов с вокальной культурой стала их характерной чертой на протяжении всего периода существования. Кроме оперы, в формировании специфического напевного тематизма концертов участвовали и многочисленные вокальные миниатюры: романсы, песни, серенады.

Лирико-драматические образы проникают в первые части поздних виртуозных концертов со страниц французских и итальянских комических опер, поздних опер Моцарта, инструментальных сочинений Ф.Э. Баха. Значительную роль при этом играет минорная тональность, всё чаще появляющаяся в качестве основной по мере проникновения в материал концертов романтических образов. Патетический оттенок минорным главным темам виртуозных концертов придаёт, скорее всего, влияние сравнительно нового для того времени жанра траурного марша. Впоследствии именно такой модус высказывания станет наиболее распространённым в концертах переходного и виртуозно-симфонического типа.

Темп и характер вторых частей в подавляющем большинстве примеров обозначен термином *Adagio*. Интонационная основа темы носит преимущественно вокальный характер. Наиболее ощутима связь с мелодикой романсов из французских комических опер, салонными вокальными миниатюрами. Смена настроений внутри средних частей очень мягкая, тонко намекающая на драматический контраст. Вторая тема, если она имеет место, только расширяет образную сферу первой, не меняя её образной сути.

Изредка во вторых частях классических виртуозных концертов прослеживается связь с патетическими ариями из классических опер-*seria*, а также опер Глюка. Этот тематизм будет изредка появляться и на более поздних этапах развития жанра.

Подавляющее большинство финалов виртуозных концертов написано в форме рондо. Специфика характера части раскрывается уже в наиболее частом образно-темповом указании – *Allegretto*. Тематической основой являются, как правило, песенно-танцевальные элементы, ближе всего стоящие по своему происхождению к песенкам, куплетам, жанровым сценкам французских комических опер. Большая часть финалов написана в двудольном размере, в отличие от большинства мангеймских симфонических и концертных финалов, написанных в размерах 6/8, 3/8 или 3/4. В некоторых рефренах имитируется игра народных исполнителей на струнно-смычковых инструментах, в других преобладает утончённый, немного мистический характер, так называемый «*style net et claire*»⁸, в третьих в качестве жанровой основы выступают «модные» жанры (полонез, мазурка, вальс или лендлер).

Характер центрального эпизода заключительной части может напоминать о кантиленных темах из первой или второй части. Такое стремление к единству

⁷ Такой подзаголовок носит ряд концертов Дж. Виотти, Б. Ромберга, К. Липиньского, А.Ф. Серва и др.

⁸ «Стиль тонкий и ясный». См.: Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма/ пер. с нем. В. Микошко; ред. М. Иванова-Борецкого. – М.: ГМИ, 1934. С. 254

тематического развития цикла будет впоследствии развито в концертах переходного и виртуозно-симфонического типа.

В становлении как **формы** всего цикла, так и отдельных частей виртуозного концерта решающую роль сыграли принципы инструментального развития, ведущие происхождение от мангеймской, а также итальянской инструментальных школ. От них виртуозный концерт унаследовал классическое соотношение музыкальных характеров трёхчастного цикла и чередование соло-тутти (итальянцы), а также форму отдельных частей – сонатную в первой, простую или сложную трёхчастную во второй и рондо в третьей (мангеймцы).

Сонатную форму первых частей виртуозных концертов сближает с концертами мангеймцев обилие экспонируемого тематического материала при незначительном удельном весе его развития. Так, например, сольные экспозиции и разработки виртуозных концертов нередко содержат новые темы. За изложением каждой из рельефных тем в партии солиста следует, как правило, моторный фигурационный эпизод. В свою очередь, сольные эпизоды чередуются с оркестровыми.

В тех случаях, когда основную смысловую нагрузку несут крайние части, назначение второй части концерта сводится к интермедии. Такая трактовка наиболее характерна для виртуозных концертных циклов. Однако среди них встречаются и такие, в которых вторая часть по образной целостности и интенсивности развития лишь немного уступает крайним. Форма вторых частей ориентирована на трёхчастную модель. Некоторые представляют собой сложную трёхчастную форму, иногда с контрастной серединой.

Важнейшей особенностью рондо-финалов в виртуозном концерте является обилие моторных разделов, основанных на общих формах движения. Они встречаются в изложении материала эпизодов и коды – развернутой, отличающейся особым блеском и устремлённостью к заключительному кадансу. Если представить наиболее характерное развитие событий в финале в виде схемы, то она будет выглядеть примерно следующим образом:

R – A-f-B-f – R – C-f – R-coda, или R – A-f-B-f – R – C-f- A¹ (B¹) – R-coda.⁹

История образования в концертной форме крупных самостоятельных *моторных разделов* складывается из нескольких этапов. Фигурационные разделы в концертах Вивальди достаточно условно связаны с основными рельефными темами в интонационном отношении. Однако в этих сочинениях показан потенциал развития, «продления» фигурационной фактуры, её индивидуальные выразительные возможности. В предклассических и классических смычковых концертах постепенно определяются те фазы формы, в которых фигуративный тематизм со временем получит основное развитие (связующие и заключительные части, эпизоды в разработке первой части и эпизоды в рондо, коды). Процесс увеличения числа и масштаба моторных разделов в виртуозных концертах связан с открытием новых выразительных возможностей, лежащих в сфере артикуляции, интонирования, темброво-колористических средств, что в определённом смысле повлияло на статус их репрезентирующей функции.

⁹ R-рефрены, ABC – эпизоды, f – фигурационные разделы внутри эпизодов.

Изменения в конструкции смычка оказали решающее значение для появления таких приёмов как *staccato*, *spiccato*, и, в первую очередь, *detache*. В обиход скрипачей и виолончелистов, благодаря некоторым вспомогательным изменениям в строении инструментов (подбородник, скамеечка-подставка и др) постепенно входят также и искусственные флажолеты, игра двойными нотами разложенными аккордами. Таким образом, число выразительных средств, придающих фигуре относительную рельефность, увеличивается ещё и благодаря темброво-штриховому разнообразию.

Значительные изменения затронули и интонационный состав фигурационных разделов. В него проникают секундовые и хроматические обороты в качестве задержаний, вспомогательных вводных тонов. Они наделяют общее движение выразительными акцентами, создают интонационное напряжение. Появление более или менее ярких, запоминающихся оборотов сближает фигуративный синтаксис (фигуры и их комбинации) с синтаксисом рельефной темы: в общем потоке мелких нот начинают прослушиваться отношения основные синтаксических элементов – мотивов, фраз, а в некоторых случаях предложений и даже периодов.

Таким образом, фигурационные эпизоды в виртуозных концертах, благодаря трём основным новшествам – 1) интонационной напряжённости, 2) выпуклой артикуляции, 3) продолжительному самостоятельному развитию – приобретают рельефные очертания, приближающие их к репрезентативности основных тем.

Функция оркестра в виртуозном концерте сводится к развитию и обобщению основных тематических образов. Пульсация и блестящая моторика поручена, как правило, струнной группе. На долю духовых остаются краткие выразительные восклицания, подхватывающие реплики солиста, развивающие их посредством имитаций или служащие фоном в виде рельефного контрапункта в фигурационных разделах.

Тремоло, пиццикато, рикошет, флажолеты и другие выразительные приёмы и новые штрихи проникают в партитуры концертов сравнительно поздно. На более ранних этапах авторы ограничиваются традиционными средствами музыкальной «жанровости» – валторновыми «золотыми» ходами, фанфарами и «волыночными» басами.

Оркестровка медленных частей более прозрачна, в ней часто используется неполный состав оркестра, как правило, струнная группа без басов, что заставляет вспомнить о средних разделах итальянской оперной симфонии, в которой традиционно использовался трио-состав.

Вторая глава посвящена анализу тех изменений, которые происходили в середине – второй половине XIX века со смычковым виртуозным концертом в Западной Европе и в России. Особенное внимание уделяется сочинениям К. Шуберта, Н. Афанасьева и А. Рубинштейна – непосредственных предшественников и современников К. Давыдова, оставивших образцы виолончельного концерта.

Ряд характерных черт, обнаруживающихся при сопоставлении концертных произведений разных авторов, позволяет говорить о существовании между 1840–70-ми годами некоего общего, промежуточного типа концерта, названно-

го нами *переходным*. Он характеризуется большей глубиной художественного замысла, но, одновременно, и тесной связью с виртуозными традициями.

Общей характерной чертой **тематизма концертов переходного типа** является *индивидуализация* основного материала, создающая более выпуклый и пластичный образ, имеющий большой потенциал развития. Одним из последствий этого стало сокращение числа экспонируемых тем и перенос центра тяжести с экспонирования на развитие. Основные темы первых частей представляют собой яркий пример того, как под воздействием новых эстетических веяний образ традиционного для виртуозного концерта «лирико-драматического шествия» преобразуется в «лирико-драматическое повествование». Особую роль в этой трансформации играет использование выразительных возможностей инструментального речитатива.

Интермедийность, характерная для вторых частей виртуозных концертов, сменяется в концертах переходного типа импровизационным лирико-драматическим высказыванием, так или иначе связанным с образно-тематической сферой всего цикла. Партия оркестра наделяется самостоятельными, относительно масштабными разделами, предварающими или завершающими сольные. Можно говорить и о более высокой степени насыщенности фактуры, в том числе имитационным развитием.

Образная сфера главных тем медленных частей испытывает на себе воздействие тематизма медленных частей симфонического цикла, особенно в средних разделах части, которые в концертах переходного типа представляют собой лирико-драматическое отступление, ведущее, как правило, к одной из кульминационных зон части. В его основе может быть как абсолютно новый материал, так и интенсивное развитие первоначальной темы.

Характер главных тем (рефрены) финалов по-прежнему имеет песенно-танцевальные истоки. Однако в концертах нового типа главные темы больше связаны с новыми танцевальными жанрами, с бытовой музыкой первой половины – середины XIX века, национальными истоками. Всё чаще в финалах концертов переходного типа общая праздничная атмосфера нарушается лирическим отступлением, в некоторых случаях напоминающем о драматических событиях первой части. Открытое цитирование материала предыдущих частей встречается, как правило, непосредственно перед кодой или составляет её часть (Рафф, Рубинштейн, Афанасьев, Бьетан и др.).

Ведущей тенденцией в области **формы** концертов переходного типа становится стремление к образно-тематическому обобщению. В рамках этой тенденции возникают такие явления, как интенсивное взаимодействие между солистом и оркестром, взаимопроникновение элементов различных тем, интонационные связи между частями.

Сонатная идея ощущалась авторами струнно-смычковых концертов середины XIX века как наиболее динамичная и универсальная. Поэтому между темами медленных частей нередко возникает динамическое сопряжение в духе сонатной экспозиции. Та же тенденция становится характерной и для финалов.

Изменения коснулись и формы всего цикла. Кроме редких попыток перенести в концерт структуру симфонического цикла (Бьетан), необходимо отметить такое распространённое явление как присутствие музыкальных переходов

от части к части, при этом в большом числе подобных примеров первая часть представляет собой развёрнутую двойную – оркестровую и сольную – экспозицию, после заключительного раздела которой следует переход ко второй части. Финал, таким образом, оказывается на месте предполагаемой репризы. Источниками подобной формы вероятнее всего были программные увертюры и симфонические поэмы.

Второй раздел главы посвящён русскому виолончельному концерту середины XIX века. В первую очередь рассматриваются причины, тормозившие создание инструментальных концертов в России (деятельность иностранных виртуозов, увлечение русских композиторов оперным и симфоническим творчеством, долгое формирование исполнительской школы и пр.).

Из виолончельных концертов иностранных музыкантов, проработавших в России большую часть жизни, следует выделить два концерта *К. Шуберта* (h-moll, g-moll, конец 1840-х – начало 1850-х годов), которые были, по всей видимости, хорошо известны его лучшему ученику – Карлу Давыдову. Несмотря на то, что в них гораздо легче обнаружить черты виртуозного стиля, глубина и в которых тем, попытка их сквозного развития, важная роль оркестра указывают на близость автору современных тенденций в жанрах симфонии и концерта.

Виолончельный концерт *Н.Афанасьева* (C-dur, конец 1840-х гг.), изданный впервые лишь в 1948 году, представляет собой одну из первых попыток объединить в инструментальном цикле новейшие принципы развития (однотемная контрастно-составная форма, многообразные связи между разделами и т.д.) и своеобразие русской народной музыкальной интонации. Тематизм произведения представляет собой сложный комплекс, сочетающий в себе темы, характерные для виртуозного стиля (главная тема, моторные разделы крайних частей) и темы, стилизованные в русском духе (побочная, тема средней части первого эпизода в финале), что в целом позволяет отнести сочинение к переходному типу жанра. Композитор усиливает национальный колорит концерта, цитируя во втором эпизоде рондо протяжно-лирическую тему второй части.

Два виолончельных концерта *А. Рубинштейна* содержат большое число оригинальных решений как в области тематизма, так и в области формы. Первая часть Первого концерта (a-moll, 1864 г.) представляет собой лирико-драматическое повествование, в котором значительное место отводится сольным высказываниям виолончели. Вторая часть написана в традиционном жанре инструментального романса. Несмотря на то, что она отделена от первой части паузой, оркестровое вступление к ней, тематически близкое вступлению к первой части, связывает между собой основные темы концерта. В финальном рондо намечается тенденция к образно-тематическому обобщению, выраженная как в лирико-драматическом настроении первого эпизода, напоминающем о событиях первой части, так и в конкретных интонационных связях с ней в речитативе и коде.

Сходные тенденции к объединению цикла наблюдаются и во Втором концерте (d-moll, 1874). Заглавная тема его первой части является сквозной для всего цикла – на её интонационном материале построены каденции солиста перед второй частью и перед кодой финала. Концерт стоит в ряду тех сочинений

усских авторов, основной идеей которых является раскрытие самобытных черт русской музыки. Практически весь основной его тематизм выдержан в характере русских народных песен. С традициями виртуозного стиля и характерными чертами концертов переходного типа это сочинение связывает наличие амостоятельных пространных фигурационных разделов, музыкальные связи-переходы между частями, традиционные принципы формообразования, хотя и здесь встречаются весьма оригинальные решения (как, например, вариационная юрма рефрена в финале). В целом Второй концерт А. Рубинштейна продолжает намеченные в концерте Н. Афанасьева пути сближения русских и западноевропейских музыкальных традиций.

В сольных смычковых концертах переходного типа наметилась основные перспективы дальнейшего развития жанра, связанные с обращением к самым заметным тенденциям современной симфонической и камерной инструментальной музыки. Интенсивное тематическое развитие, дополняемое ярким виртуозным показом, становится ведущей чертой жанра, а виртуозно-симфонический концерт – самым распространённым типом инструментального концерта в течение нескольких последующих десятилетий.

Постепенная трансформация концерта переходного типа в концерт с ярко выраженной виртуозно-симфонической концепцией происходит и в произведениях К.Ю. Давыдова, которым посвящена **третья глава** диссертации.

В ее первом разделе предлагается общая характеристика наследия К.Ю. Давыдова, а также краткий обзор некоторых эстетико-стилевых тенденций творчества тех авторов, чьи художественные принципы оказали непосредственное влияние на формирование композиторской индивидуальности русского музыканта (Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, П. Чайковский и др.). Предлагаемая периодизация отражает этапы процесса поиска образной одержательности, которым отмечено всё творчество Давыдова.

Первый этап, (1859 – 1863), начинается с написания Первого виолончельного концерта (ор.5, h-moll). К этому периоду относятся также «Фантазия а русские темы» (ор.7, 1863), ряд салонных миниатюр для виолончели и фортепиано, среди которых выделяются «Воспоминание о Царицыне», «Одиночество», Ноктюрн, «Звуки Родины» и др. Наиболее значительным сочинением, завершающим этот период творчества, является «Концертное аллегро» для виолончели с оркестром (ор.11, a-moll).

Второй этап, (1863 – 1878), представлен такими крупными сочинениями как Второй виолончельный концерт (ор.14, a-moll), Третий виолончельный онцерт (ор.18, A-dur), симфоническая картина «Дары Терека» (ор. 21, 1873), аллада для виолончели и фортепиано (ор.25, 1875), неоконченная опера «Мазепа» (1875-76), ряд романсов для голоса с фортепиано (ор.28), виолончельные миниатюры (среди которых необходимо отметить пьесы «Прощай», «У фонтана», «Юмореска», Три салонные пьесы ор.30 и др.).

Третий этап, (1879 – 1887), ознаменован появлением Четвёртого виолончельного концерта (ор.31, e-moll), большого числа камерно-инструментальных произведений, в частности струнного секстета (ор.35, E-dur), струнного квартета (ор.38, A-dur), фортепианного квинтета (ор.40, g-moll), а также Сюиты для

оркестра (ор.38). В этот же период создан ряд сочинений для голоса с форпиано (ор.33) и цикл «Силуэты» для виолончели и фортепиано (4 пьесы, ор.41).

Сравнительный анализ концертных опусов Давыдова позволяет обнаружить несколько ведущих тенденций в области тематизма и формообразования, которые во многом определяют как трактовку жанра, так и характер его эволюции в творчестве композитора. Среди них необходимо выделить стремление певучести, вокальной сопряжённости тематических элементов, а также безусловное движение в сторону объединения трёхчастного концертного цикла общим музыкально-драматургическим планом.

Первый концерт (h-moll, 1859 – 1860) связан рядом признаков с произведениями позднего виртуозного стиля, составлявшими основу репертуара молодого виолончелиста. С виртуозными концертами сочинение роднит наличие развёрнутых и самостоятельных в тематическом отношении фигуративных разделов, театральность некоторых тем. Структурные особенности цикла, такие как использование в качестве первой части двойной сонатной экспозиции, непрерывное следование одной части за другой, отражают *переходные* тенденции в истории жанра. Индивидуальность давыдовского почерка проявляется уже в Первом концерте, прежде всего, в лирических кантиленах (побочные крайних частях, вторая часть), не уступающих по числу и масштабу раздела традиционно предназначенным для демонстрации беглости. В дальнейшем цельность и законченность кантиленных эпизодов закрепится в качестве одной из характерных черт творческого почерка К.Давыдова. В Первом концерте намечаются и такие характерные особенности формообразования поздних концертных сочинений, как сквозное тематическое развитие, подготовка побочного тематизма в рамках экспозиции главной темы, интонационные связи между основными темами всего цикла.

Если в Первом концерте образно-тематическое единство цикла осуществляется прежде всего на уровне основного рельефного тематизма, то уже в Концертном аллегро (1862) Давыдов впервые наделяет фигуративный материал той же полнотой интонационного развития, что и рельефный. Помимо своей прежней «виртуозной» функции, заключающейся в предоставлении возможности исполнителю продемонстрировать весь свой технический потенциал, становится носителем конкретного образа, органично влияющего на развитие основного тематизма.

В первой части Второго концерта (a-moll, 1863) в числе ранее не встречавшихся в сочинениях Давыдова тематических и композиционных особенностей следует упомянуть наличие двух побочных тем, а также каденции, являющейся активным продолжением общего музыкально-драматического развития. Намечившаяся в Первом концерте и Концертном аллегро идея интонационной подготовки побочной темы и тесно связанного с общим музыкально-драматургическим содержанием фигуративного материала, раскрывается в экспозиции первой части Второго концерта наиболее последовательно.

Во второй части (Andante) обращает на себя внимание наличие различных лирических тем, развитие которых приводит к лирико-драматической кульминации в центральном эпизоде.

Финал Второго, как и финал Первого концерта, представляет собой сонатную форму с ясно очерченными функциональными отношениями: динамич-

кое сопряжение главной и побочной тем, разработочный раздел, динамизированная реприза. Однако внутри основных разделов формообразующие связи более свободны, благодаря игровому характеру взаимодействия основных тематических элементов.

Практически весь образно-смысловой ряд Третьего концерта (D-dur, 1868) вырастает из благородной, мужественной, но в то же время необыкновенно лирической главной темы первой части, обладающей своим неповторимым тембром, благодаря использованию низких регистров различных групп инструментов. Интонационный строй всех прочих тем концерта в той или иной степени ерекликается с оборотами главной темы. Своеобразным итогом данного взаимодействия становится её возвращение в коде финала. К основным лирико-драматическим кульминациям концерта следует отнести каденцию в первой части и средний раздел второй части. Интересно отметить, что в обоих случаях напряжение создаётся не посредством тематического сопоставления, а путём азвития драматического потенциала изначально светлых лирических тем. Финал концерта отличается от заключительных частей предыдущих концертов Давыдова иной жанровой основой: трехдольный размер здесь сменяется двудольным, а сама главная тема построена на непрерывной моторике, интонационно напоминающей знаменитую пьесу Давыдова «У фонтана».

Четвёртый концерт (e-moll, 1879) вобрал в себя все наиболее характерные тенденции, намеченные Давыдовым в предыдущих сочинениях для виолончели оркестром. Концертный цикл представляет собой единую концепцию. Об этом свидетельствуют глубокие тематические связи между частями (в особенности между первой и последней), а также подчинение образной сферы каждой из них общему развитию. Материал концерта отличает преобладание тем драматического, элегического и меланхолического характера.

Импульсивный пунктирный затактовый оборот, открывающий концерт, становится наиболее узнаваемым тематическим элементом всей первой части, благодаря остигнанию развитию в связующей части, в разработке и в коде. Остаточному характеру вступления противопоставлена трогательная лирика главной и побочной тем. Каденция солиста в начале репризы, подготовленная интенсивным разработочным развитием, становится одной из важнейших музыкально-драматургических кульминаций. В ней Давыдов достигает особой оригинальности взаимодействия с контекстом.

В первой части Четвёртого концерта обращает на себя внимание изысканный гармонический язык (неожиданные задержания, однотерцовые тональные соотношения и др.), подчеркивающий узловые моменты развития.

Вторая часть занимает центральное положение не только в форме, но и в музыкальной драматургии цикла, соединяя образные сферы первой и последней частей. Так, например, интонационные обороты лирико-драматического среднего раздела, в известной мере предвосхищают главную и связующую темы финала.

С большей настойчивостью лирико-драматические образы, характерные для первой части концерта, вторгаются в праздничную атмосферу музыки последней части. Поначалу в оркестровой партии появляется резкое сопоставление тональностей третьей степени родства (gis-e-fis-d), уже знакомое по разработке и коде первой части. Затем, в партии скрипок возникает тема, в которой

угадываются интонационные обороты главной темы первой части, сочленённые с оборотами побочной финыла.

Завершающая стадия развития тематизма первой части в рамках все цикла приходится на коду финыла. Большое динамическое нарастание к кон раздела происходит благодаря последовательному подключению оркестровы групп, в каждой из которых звучит свой интонационный вариант первого об рота главной темы первой части. В заключительной же кульминации прорыв ется мотив вступления I части, многократным повторением которого в мажор ном ладу и завершается произведение.

В создании стройной музыкальной драматургии Четвёртого концерта а тивно участвует оркестр. В связи с этим необходимо отметить особое значен тембра валторны при создании и развитии образной сферы темы вступлен первой части (в том числе и при её появлении в финыле) и темы вступлен Lento (II часть).

Виолончельные концерты Давыдова – уникальное в своём роде явление русской инструментальной музыке второй половины XIX века. Цельнос творческого облика обеспечила непрерывность стремления композитора к св им художественным идеалам. Ярче всего этот путь прослеживается в произв дениях для виолончели с оркестром. Утверждающиеся в них образы благород ной, светлой лирики почти полностью вытесняют внешний блеск виртуозно эстетике. Глубокое содержание концертных циклов охвачено единством, пр являющимся в ходе эволюции творчества композитора на все более глубоки уровнях организации материала. Микроинтонационные тематические свя: между частями в ранних сочинениях для виолончели с оркестром в Третьем особенно Четвёртом концертах переходят на уровень масштабных образн тематических обобщений. Та же тенденция характерна практически для все инструментальных произведений последнего периода творчества Карла Юль вича Давыдова.

Основные выводы и перспективы исследования даны в **Заключении** диссертации:

- выявлена преимущественно лирико-драматическая трактовка концерт обогашение содержания и укрупнение масштабов концепции жанра;
- рассмотрена эволюция концерта в творчестве композитора, направлен на достижение образно-тематического единства произведения;
- проанализированы такие специфические черты концертов, как интенсификация тематического развития, сквозная музыкальная драматургия, улубление диалога между солистом и оркестром.

Выявленные особенности могут стать отправной точкой в новых исследов аниях, посвящённых взаимодействию концертов с камерной, симфонической вокальной музыкой К.Ю. Давыдова и шире – с музыкой его современников, та как творчество композитора отражает основные темы русской музыкально мысли второй половины XIX века.

Автор надеется, что данная работа вызовет исследовательский интерес н только к творчеству К.Ю. Давыдова, но и к истории инструментального кон церта в России XIX века.

Основное содержание работы отражено в следующих публикациях по теме диссертации.

публикации в рецензируемых журналах, утвержденных ВАК РФ:

1. *Иванов А. Виолончельные концерты Бернгарда Ромберга // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах Российской академии театрального искусства (ГИТИС) – М., 2010, №4. – С. 154–163. 0,45 п.л.*
2. *Иванов А. Виртуозный концерт в репертуаре виолончелиста // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета: научный журнал. – Киров, 2010, № 3 (2). – С. 191–193. 0,3 п.л.*

ругие публикации:

3. *Иванов А. Некоторые особенности тематизма в концертах К.Ю. Давыдова (К вопросу о воспитании чувства стиля в процессе обучения виолончелиста) // Современное музыкальное образование – 2007–2008: Материалы международной научно-практической конференции / ред. И.Б. Горбунова. – СПб.: «Синтез Бук», 2008. – С. 136–140. 0,2 п.л.*

Подписано в печать 21.12.2011.

Формат 60×84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Объем 1,2 печ. л. Тираж 100 экз. Заказ № 158.

Отпечатано в типографии «Олимп»

190068, Санкт-Петербург, Никольская пл., д. 1А