

Молчанов Андрей Сергеевич

канд. искусствоведения, заведующий кафедрой

ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная

консерватория им. М.И. Глинки»

г. Новосибирск, Новосибирская область

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И ТЕМАТИЗМА В КОНЦЕРТНОЙ ФАНТАЗИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

***Аннотация:** в статье рассматриваются особенности структурной организации и тематизма одного из интереснейших, но менее известных широкому кругу исследователей произведения «Концертной фантазии» для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского. В ходе анализа автором статьи обнаруживаются необычные композиционные решения как на уровне формы целого (двухчастный цикл), так и внутри частей. В первой части Quasi rondo, содержащей в своей основе народно-жанровый песенно-танцевальный тематизм, отмечается сочетание принципов сонатной и сложной-трехчастной форм с характерным использованием признаков концертного жанра. Вторая часть «Контрасты» отражает уникальный синтез рассредоточенных вариаций и сонатной формы без разработки в сочетании элегической и народной, плясовой тем, а в композиционном плане объединяет признаки медленной части и быстрого финала традиционного трехчастного цикла. В результате Чайковскому удается создать очень самобытное, не похожее на другие опусы современников концертное произведение, в котором угадываются предпосылки будущего развития музыки, а в частности, признаки кадровой драматургии, усиление контрастной полифонии, полиструктурность композиции.*

***Ключевые слова:** русская фортепианная музыка, П.И. Чайковский, фортепианный концерт, оркестровая сюита, смешанные формы, полиструктурность, полижанровость.*

Концертная фантазия для фортепиано с оркестром ор.56 относится к числу редко исполняемых произведений П.И. Чайковского. Впервые прозвучавшая в Москве в феврале 1865 года в десятом симфоническом собрании Русского музыкального общества в интерпретации С.И. Танеева, впоследствии фантазия пережила довольно длинную полосу забвения, и только во второй половине XX века интерес к этому сочинению начал возрождаться. К Концертной фантазии периодически обращались такие известные пианисты как Татьяна Николаева, Игорь Жуков, Питер Донохоу, Барри Дуглас, Елизавета Леонская и др. Новую жизнь вдохнул в Фантазию Михаил Плетнев в 1990-е годы, записав ее вместе с филармоническим оркестром под управлением Владимира Федосеева. Следует также отметить большую исследовательскую и творческую работу пианиста Андрея Хотеева, записавшего все произведения Чайковского для фортепиано с оркестром в аутентичных авторских редакциях.

Несмотря на свою извилистую судьбу, это сочинение Чайковского продолжает в настоящее время сохранять устойчивый интерес к себе со стороны музыкантов, раскрываясь от исполнения к исполнению новыми гранями, которые современники в силу объективных и субъективных причин распознать не смогли. А. Хотеев отмечает: «До сих пор недостаточно осознан тот факт, что Чайковский совершил подлинную революцию в жанре русского фортепианного концерта. Суть ее заключается в создании своего рода «Симфонии-концерта», в котором фортепиано и оркестр в разворачивании формы оказываются абсолютно равноценны» [2, с. 140]. Добавим, что этот неоспоримый факт освоения в отечественной музыке XIX века принципов симфонического развития в разных жанрах, у Чайковского дополнялся еще и оригинальными композиционными решениями в построении развернутой концертной формы, а также яркостью тематического материала и новыми подходами в работе с ним, приводившим порой к ярким художественным открытиям. В данном отношении Концертная фантазия представляет собой нечто неповторимое и цельное – сочинение, в котором в вопросах композиционной организации и работы с тематизмом Чайковский продвинулся намного дальше, чем в предшествующих ей Первом и

Втором фортепианных концертах. И именно этими обстоятельствами обусловлен наш исследовательский интерес к этому сочинению сегодня.

Итак, Концертная фантазия создавалась в течение весны и лета 1884 года. Причем замысел и форма будущего сочинения были найдены не сразу и постепенно менялись, что отражено в переписке этого периода. Сначала Чайковский упоминает о пьесе под названием «Контрасты» как первой части будущей сюиты, но позднее в письме к Н.Ф. фон-Мекк от 16 июля 1884 года отмечает «... Я принялся за новое сочинение, а именно за концерт для фортепиано» [3, с. 284]. Тем самым его замысел обретает вполне определенные очертания. В письме к С.И. Танееву от 30 июня 1884 г. Чайковский пишет: «Кроме того, у меня проектируется концертная пьеса для фортепиано в двух частях. Не знаю только, успею ли летом с ней что-нибудь сделать. А хорошо было бы, если бы Вы в этом сезоне ее сыграли» [4, с. 108]. Таким образом, композитор очевидно задумывался уже и о конкретном исполнителе (солисте) произведения, намереваясь наделить будущее сочинение необходимыми качествами концертности.

С другой стороны, как раз в это время Чайковского интересовали и другие возможности построение крупной формы. Как пишет А. Альшванг: «В течение длительного периода, между окончанием фортепианной сонаты (1879) и Пятой симфонией (окончена в 1888 году) Чайковский не писал произведения в сонатной циклической форме, если не считать Второго концерта. Преобладают сюиты, встречаются рондо и произведения рапсодического склада... Проявляется... тяга к экстенсивности, к отражению эмпирической действительности в многообразии ее проявлений. Поэтому формы становятся менее крепкими в отношении связующих элементов; основным движущим принципом служит чередование» [1, с.472]. Однако Чайковский видел в этом определенный положительный момент. В своем дневнике по поводу формы сюиты композитор отмечал: «<Эта> форма с некоторых пор сделалась для меня особенно симпатичной вследствие свободы, которую она предоставляет автору не стесняться никакими традициями, условными приемами и установившимися правилами» [4, с. 108].

Отмеченные особенности во многом оказались справедливы по отношению к Концертной фантазии, имевшей в своей основе преимущественно жанровый песенно-танцевальный тематизм, тягу к рондальности и контрастным сопоставлениям материала, стремление воплотить концертно-игровое начало. Интересный факт также состоит в том, что автором была предусмотрена возможность отдельного исполнения первой части сочинения со специально описанным для этого случая окончанием. В данном смысле Фантазия оказалась близка Третьей оркестровой сюите, над которой композитор работал параллельно и неиспользованный материал которой взял для своего нового фортепианного произведения. Но за всеми этими внешними параметрами в работе с материалом и формой Чайковский не утратил коренное свойство – способность организовать и выстроить процесс симфонического развития, пронизывающий концертно-игровое начало. И в этом синтезе у него смог реализоваться интересный замысел.

Первая часть двухчастной Фантазии называется *Quasi rondo* и содержит прямой отсыл к этому жанру. В пользу рондальности говорят песенно-танцевальный характер тематизма, достаточно бодрый активный характер изложения с моментами оттеняющего, дополняющего контраста. Но композиция имеет в своей основе далеко не рондо, а сонатную форму, реализованную с наложением других формообразующих принципов. В первой части три крупных раздела. Два крайних (А и А₁) содержат соответственно сонатную экспозицию и репризу с характерным тонально направленным развитием от Т к D в первой части и с последующим тональным подчинением в репризе (Т-Т при главной тональности G-dur). А в центре оказывается не разработка или какой-то отдельный локальный эпизод, а большое развернутое каденционное соло фортепиано, которое и заключает в себе главное своеобразие этой части.

Можно сказать, что это соло является сосредоточием всех тех лучших качеств музыки, что отличает Чайковского, как в техническом, так и в выразительном плане. Первое, что поражает – это масштаб данного высказывания (11 страниц текста в клавире и в среднем около 8 минут звучания), а также те гра-

дации и краски, которые смог выявить композитор из простого нисходящего мотива по звукам мажорного трезвучия с прилегающим нижним вспомогательным полутоном.

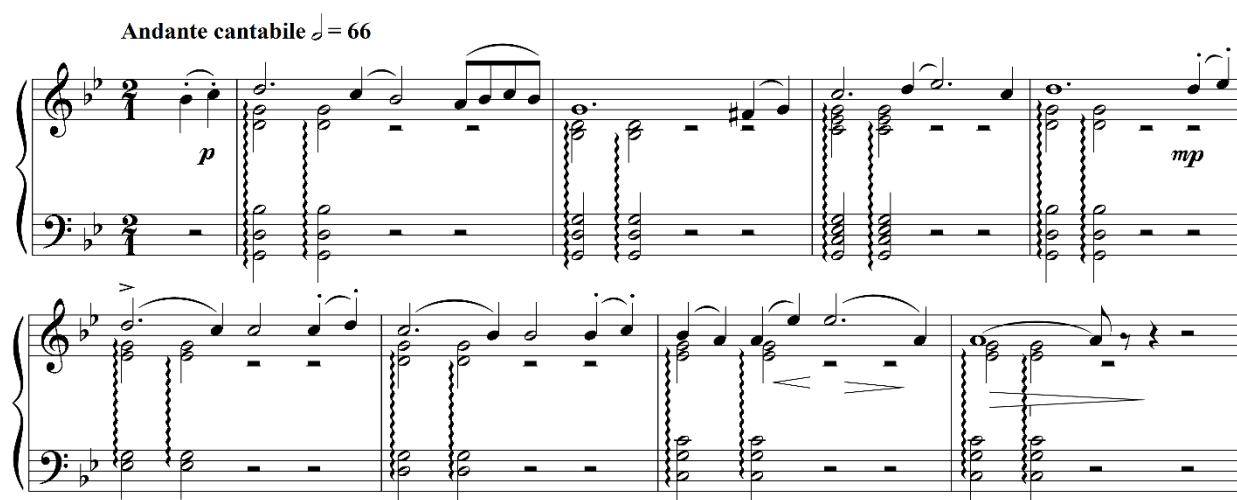
В музыке чувствуется и хрупкая лирика, и широта, и мощный практически патетический тон высказывания, доходящий к концу до драматизма, и какое-то внутреннее философское размышление, приходящее к спокойному умиротворенному просветлению в конце. Словом, «это своеобразное обращение к человечеству с требованием, просьбой, мольбой научиться любви к Богу, к Природе, к людям, к жизни» [2, с. 140]. И в этом своем обращении средствами только фортепиано композитор достигает невероятного симфонического размаха, явно превосходя ожидания в уровне развития после довольно-таки спокойной жанровой экспозиции. Таким образом, отсутствие разработки как раздела сонатной формы, компенсируется разработочностью самого материала сольной каденции, что поддерживает принципы сонатного развития, несмотря даже на то, что явный контраст этой середины по отношению к крайним частям склоняет форму к крупной трехчастности.

Что же касается технических приемов, то здесь мы можем встретить и характерные для музыки Чайковского восходящие октавные пассажи по всей клавиатуре с передачей из руки в руку, и быстрые всплески мелкими нотами, и проведение мелодической темы в левой руке на фоне фигурации мелких нот в правой, и крупную аккордовую технику, и движение с перебивкой рук, – словом все излюбленные приемы которые он уже использовал ранее и которые войдут впоследствии и в другие его фортепианные произведения.

Еще более интересной с точки зрения композиции представляет вторая часть «Контрасты», вобравшая в себя сразу и признаки медленной части, и быстрого жанрового финала. Идея контрастов для Чайковского реализуются прежде всего в образах, и в сопоставлении разноплановых тем: спокойной лирической, элегичной, и жанровой, плясовой, вакхической. Однако в части есть и другие, дополняющие эти два основных образа темы, а сам процесс развития выстроен так, что темы не просто сопоставляются друг с другом, а постепенно

взаимо-интегрируются, образуя уникальный синтез различных формообразующих процессов.

Итак, первая элегическая тема развивается по принципу вариаций на мелодию оstinato. Первое проведение (8 тактов в крупном метре 2 целых) дается только у фортепиано соло в контексте арпеджированных аккордов, со второго проведения к фортепиано добавляется солирующая виолончель, образуя дуэт, в котором явно чувствуется повышение экспрессивности звучания (Пример 1). Происходит расширение структуры. Точно в мелодии повторяются только первые 4 такта, а дальше по принципу прорастания добавляется новый восходящий мотив со скачком на тритон, сопровождающийся отклонением в субдоминанту, с продолжением восходящего движения к третьей ступени лада, которая потом перегармонизуется $DDVII_7$, после чего идет спад и плавное завершение темы на тонике.



Прим. 1. Чайковский П.И. Концертная фантазия. Первая тема второй части тт. 3-10.

Экспрессивность и насыщенность первого образа Чайковский разбавляет введением новой дополнительной темы в параллельном мажоре (B-dur тт. 25–32). Она строится на коротких покачивающихся терцовых мотивах скрипок со вспомогательным подголоском валторны и добавленной в процессе изложения флейтой в верхнюю октаву. По характеру она напоминает мягкое звучание второй побочной темы из Первого фортепианного концерта, которую Чайковский

также ввел для оттенения контраста. Изложение мажорной темы здесь приводит к быстрой прорывной модуляции в G-dur с намеком на дальнейшее приподнятое более открытое развитие этого образа. Однако в данном месте композитор не развивает эти тенденции, а переводит звучание в связку и возвращает движение в минор к первой теме.

Ее второе проведение заметно обогащено вариационностью. Мелодия и аккорды теперь переходят к оркестру. Тема излагается у деревянных духовых на фоне пиццикато струнных, а фортепиано играет восходящие гаммообразные пассажи в пределах 2-х – 3-х октав с заметной тенденцией ускорения движения к концу каждого такта, которое достигается за счет принципа диминуции.

Следующее проведение переводит мелодию к скрипкам и альтам в октаву, а фортепиано усиливает фигурационное движение шестнадцатыми по всей клавиатуре. Наступает момент прорастания, и вот здесь возникает неожиданный поворот. Восходящее движение размыкается в прерванный оборот на квартсекстаккорде As-dur: слышатся удары бубна, появляется ускоренный темпоритм и простой метр 2/4, происходит первое вторжение плясового мотива нового раздела (подобно быстрому переключению на новый план). Однако оно оказывается кратковременным (всего 4 такта), композитор опять возвращает звучание к элегической теме, начиная с той точки, с которой оно прервалось. Но несколько ее мотивов сменяет новое размыкание (на это раз в f-moll) с повторным кратковременным вторжением плясового образа. За ним следом идет возвращение к первой теме с кульминацией и переходом в G-dur (тональности нового раздела), где уже под ритм вновь появившегося бубна осуществляется окончательный переход к новому контрастному плясовому разделу (Раздел C в общей схеме см. Рисунок 1).

Он строится по принципу сонатной экспозиции и использует прием взаимного перекрещивания тематизма. Главная партия (G-dur) плясового характера организована в простой трехчастной форме с динамизированной репризой, приводящей к расширению структуры и отклонению в доминанту (16+20+25 тактов соответственно по разделам. Пример 2). Связующий раздел начинается с

нового мотива с форшлагами у фортепиано, который излагается оstinato, перемежаясь краткими вставками темы главной партии. Однако позднее его тональная принадлежность к доминантовой тональности теряется, образуя цепочку нисходящих секвенций с последующей передачи оркестру (D-C-h-a). Затем нисходящее направление мелодии этого плясового форшлагового мотива меняется на восходящее, также образуя цепь секвенций, в которую вторгается новый мелодический мотив лирического склада, строящийся на секундовом опевании в пределах терции. И он также излагается неустойчиво (секвенционно). Первый раз по тональностям C-G, второй Es-B.



Прим. 2. Чайковский П.И. Концертная фантазия. Ч.-II. Тема главной партии второго раздела тт. 89-96.

Третье проведение данного мелодического мотива приводит к прорастанию в лирическую побочную партию, строящуюся на секвенционном перемещении секундового мотива в объеме терции (H-Fis; H-A; D-A; D-A). Движение организовано постепенно, с характерными переключками солиста и оркестра, дроблением мотивов и общей гармонической направленности развития к тональности доминанты, которая утверждается в заключительной партии (Vivacissimo). Возвращается бурное стремительное движение в сопоставлении аккордового и пассажного материала по принципу мажора-минора (D-dur-B-dur) с остановкой на тонике D-dur.

Но за экспозицией, разработка не наступает. Через связку (звук «ре») в третьем крупном разделе формы вновь продолжают вариации первой темы g-moll. На этот раз проведение начинает оркестр, солирует валторна, а контра-

пункт к ней образует фигурация первых скрипок с поддержкой *pizzicato* других струнных. Новым штрихом изложения является более оживленный темп (*Allegro moderato*) и сохранившейся метр от предыдущего раздела 2/4 (а не две целых, как это было в начале части). Прояснение эти штрихи получают уже в следующем проведении темы, которое поручено деревянным духовым инструментам. Это проведение усилено контрапунктом фортепианной партии, в которой развивается минорный вариант плясовой темы главной партии из предыдущего раздела части. То есть, с этого момента плясовой образ проникает в сущность элегического, и в некоторой степени окрашивается его тонами (в частности, минорным ладом). Однако постепенно звучание все больше динамизируется и ускоряется, вновь по принципу прорастания и размыкания на доминанте G-dur.

Следом вариантно повторяется второй крупный раздел формы (C_1). Однако его проведение усечено и начинается сразу со связующей партии, очевидно в связи с тем, что тема главной партии была задействована только что до этого. В целом логика развития сонатной репризы здесь сохраняется, так как материал проходит те же этапы развития и в тех же масштабных пропорциях, меняя только тональности. Связующий раздел отталкивается от G-dur, а секвенционное движение связующей партии строится соответственно в G-F-e-s-d, лирический мотив побочной вступает сначала в паре секвенционных проведений F-C, а затем формирует полное репризное проведение темы (E-H; E-D; G-D; G-D). В заключительной партии происходит утверждение главной тональности через мажоро-минорное сопоставление трезвучий G-Es.

Однако, это еще не финал. Материал части не был бы полностью исчерпан, если бы не повторилась вторая мажорная тема (B) из первого раздела. В короткой малотерцовой связке (g-a-b) звучание как будто бы снова возвращается к соль-минору. Но далее Чайковский делает ладовую подмену на одноименный мажор и сразу дает репризу темы B в главной тональности, которая теперь звучит устойчиво и светло. Таким образом, драматургически первая элегическая тема окончательно изживает себя, герою удается преодолеть внутренние противоречия, наполниться жизненной силой, что подтверждает следующая после

Grande pause бравурная блестящая кода. Ее начало пробрасывает интонационную арку к первой части цикла, так как здесь повторяется нисходящая тирата к органному пункту «соль», которым и открывалась Фантазия. А далее пассажный активный материал стремительно набирает энергетику и приводит к утверждению устойчивого гармоничного светлого начала.

Таким образом, во второй части сочинения оказался реализован интересный синтезированный процесс объединения медленной и быстрой частей цикла, в котором чудесным образом переплелись жизненные контрасты, воплощенные на драматургическом, тематическом и структурном уровнях. Это потребовало от Чайковского неординарности композиционного решения произведения, по сути организации смешанной формы. Ее основные компоненты образованы рассредоточенными вариациями и сонатной формой без разработки, а чередование крупных разделов добавляет признаки двойной трехчастной структуры и рефренной формы, генетически связанной с рондо. Обобщенно это можно выразить в следующей схеме:

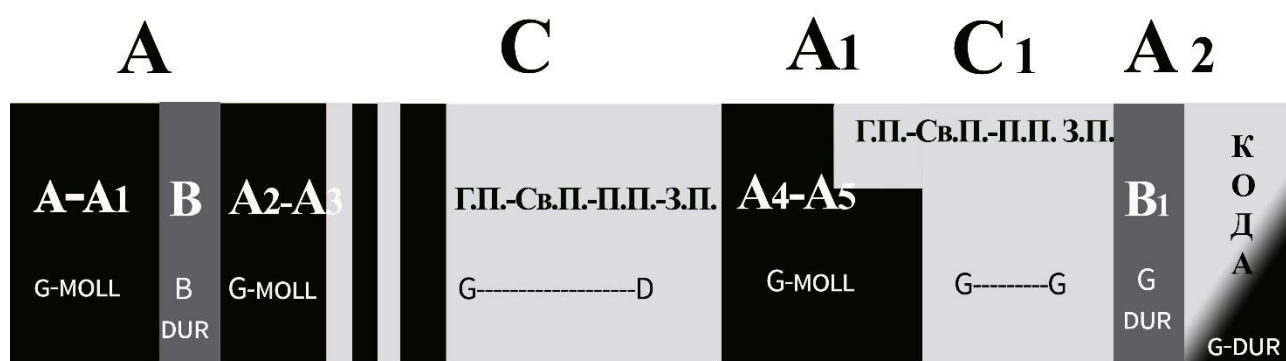


Рис. 1. Композиционная схема второй части Концертной фантазии для фортепиано с оркестром П.И. Чайковского

Контрастно соотнесенные жанровые образы и тематический материал свидетельствуют в пользу оригинальности, самобытности композиторского решения и демонстрируют уникальность трактовки этого, по сути, четвертого фортепианного концерта композитора (Концерта-фантазии), отличающегося чертами полижанровости. В нем мы также замечаем ростки будущего. Многократное сопоставление разного по характеру тематического материала на близком рас-

стоянии может расцениваться как предтеча кадровой драматургии, сочетание различных формообразующих принципов внутри каждой из частей свидетельствует в пользу принципа полиструктурности, также заслуживает внимание контрастная полифония тем. Использование в названии второй части такого образа как «Контрасты» скорее выражает присущую особенность уже для музыки будущего столетия (характерно, что так назовет III финальную часть своего Второго фортепианного концерта Родион Щедрин).

В итоге, остаётся только выразить солидарность с мнением пианиста и исследователя Андрея Хотеева, писавшего о Фантазии: «Я не могу вспомнить ни одного примера не только концерта, но даже симфонии, где таким же образом были бы сплавлены воедино медленная и быстрая части... Я лично считаю Фантазию несомненным шедевром, достойным того, чтобы он звучал и звучал по-разному. Это наиболее экспериментальное в отношении формы сочинение Чайковского в концертном жанре, в определенном смысле предсказывающее пути симфонизма в XX веке» [2. с. 141].

Список литературы

1. Альшванг А.А. П.И. Чайковский / А.А. Альшванг. – М.: Музыка, 1970. – 816 с.
2. Хотеев А.И. К истории создания фортепианных концертов Чайковского / А.И. Хотеев // Музыкальная академия. – 2003. – №3. – С. 138–145.
3. Чайковский П.И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: в 3 т. / П.И. Чайковский; редакция и примечания В.А. Жданова и Н.Т. Жегина. – М.; Ленинград: Academia. 1935–1936. – Т. 3: 1882–1890. – 1936. – 682 с.
4. Чайковский П.И. Танеева С.И. Письма / сост. и ред. В.А. Жданов. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 558 с.