

# О забытом концерте

К 140-летию А.К. ГЛАЗУНОВА

Всякий раз, начиная фиксировать музыкальные образы на бумаге, или просто пытаюсь воспроизвести их за инструментом, композитор неизбежно сталкивается с проблемой выбора идеи организации. Если верить лингвистам (а верить им стоит просто потому, что они ближе стоят к решению этой проблемы, так как пользуются для изучения слова словом), то начало создания художественного произведения — это необходимый выбор ограничений. Все знания композитора направлены на создание формы. «Искусство — это и структура, так сказать, кристалл и нарушение кристалла. Она включает в себя конкретную случайность, являющуюся зерном новой системы» (В. Шкловский). Смена формообразующей системы — это смена парадигмы.

В свете вышесказанного попытаемся ознакомить читателя с малоизвестным произведением А.К. Глазунова — Концертом-балладой для виолончели с оркестром. В исследованиях, посвященных творчеству Глазунова, упоминания об этом опусе носят поверхностный характер. Возможно, это связано с длительным отсутствием партитуры в России, поскольку согласно правилам, введенным по всей Европе почти одновременно с окончанием работы над Виолончельным концертом (1932 год), партитуры в продажу не поступали, а сдавались исключительно напрокат. Возможно, что в ряду сочинений Глазунова — это «еще одно» его сочинение. Но следует заметить, что консерватизм Глазунова отчасти кажущийся, и что устремления его и основных школ XX века во многом созвучны.

Необходимость новых, в чем-то более жестких границ, творчества остро почувствовали «нововенцы». Уже в самом названии — *Новая венская школа* — заложен диалог со старой школой, диалог о строительстве формы из минимального числа элементов, правда, элементы эти были разные. Тот же «аскетизм» заметен и в Виолончельном концерте Глазунова.

Собственно, интонационную основу Концерта-баллады составляют всего три элемента. Во-первых, это квартово-терцовые интонации, появляющиеся вслед за главной темой как некий контраргумент, получающие впоследствии свое тематическое «воплощение» в эпизоде Баллады и уже не исчезающие практически до самого конца. Их внутренние взаимоотношения просты: из лирического плетения терцовых интонаций постепенно рождается квартовая, условно символизирующая героический порыв, которая, в отличие от терцовой, всегда направлена вверх. Это незамысловатое сопоставление имеет своим итогом следующее: интонации «переплавляются» в общий тематизм (цифра 27), не отменяющий, однако, дальнейшего самостоятельного существования каждой из них.

Вторым по значимости интонационным комплексом является главная тема побочной партии, представляющая собой секвенционное движение вниз разложенных сверху вниз септаккордов. В письме М.О. Штейнбергу от 9 декабря 1932 года

Глазунов пишет об этой теме: «Конечно, побочная партия навеяна Бахом, Шуманом и Брамсом, но полагаю, что, в общем, форма вышла довольно жизненная (для 66 лет!)». Все три упомянутых в письме немецких композитора – безусловные мастера контрапункта. При этом каждый из них в свое время привнес нечто новое в эту область. И упоминание Глазунова о них в связи с побочной партией Виолончельного концерта стоит понимать не столько как стилистическую близость, но как признание общности художественных принципов, состоящих в том, что всякий тематизм включает в себе возможность развития и преобразования, в том числе контрапунктического. Именно последнюю – контрапунктическую – возможность Глазунов раскрывает сразу же после главной темы побочной партии, объединяя ее с другой темой, которая до конца произведения ни разу не появится как самостоятельная, вне этого соединения.

Наконец, третий элемент – это, собственно, главная тема, вызывающая ассоциации с церковной монодией. Но ассоциации эти носят настолько обобщенный характер, что трудно определить, к какой из традиций они апеллируют – к западноевропейской или русской (напомним, что концерт писался уже на исходе четвертого года пребывания Глазунова на Западе). Интонационный комплекс главной темы является ведущим только до начала Баллады, место которой в форме можно определить как эпизод в разработке, сообразно классической сонатной форме. В дальнейшем он проявляет себя лишь в конце второй каденции, жанрово преображается в репризе и «повисает» в оркестре в конце произведения – как намек на состоявшуюся музыкальную арку.

Единственный устойчивый тематизм оказывается «растворенным» в водовороте переполняющего концерт секвенционного развития, сдерживаемого лишь ясным тональным планом. Соотношение тональностей между экспозицией и репризой выдержано достаточно точно: *C-dur* – *e-moll/G-dur* и *F-dur* – *a-moll/C-dur* соответственно. Только эпизод в разработке (Баллада) уводит прочь от «белых» тональностей: сначала в ля-бемоль мажор и через него в интимный сумрак задержаний, уменьшенных интервалов и энгармонизмов. Но и здесь Глазунов скрепляет форму музыкальными архетипами: основная тональность – до мажор, ставшая для композиторов XX века неким труднодостижимым идеалом – противопоставляется субъективно-личному до минору (цифры 23 – 27). Теперь предстоит долгий обратный путь, захватывающий практически весь круг тональностей и уводящий окончательно в область нефункциональных мелодико-гармонических последовательностей, точно герой заблудился и заснул, устав искать обратную дорогу. Остановка – «сон» воображаемого героя – происходит ровно на ля-бемоль миноре (для удобства записанном как соль-диез минор). Таким образом, к 40-й цифре партитуры образуются две арки, обозначенные каденциями виолончели. Первая арка – упомянутое тональное движение от до мажора к до минору, вторая – движение от ля-бемоль мажора к ля-бемоль минору. Первая собирает воедино и объединяет ясные образы, вторая – образы сокровенного, отчасти сказочного характера, противопоставленные первому кругу образов. И «последнее слово» концерта остается за ними (цифра 64).

После второй каденции события таковы. Происходит возвращение формы обратно в сонатную, границы разделов которой теперь неоднозначны – так, появление устойчивого до мажора может расцениваться само по себе как начало репризы, несмотря на отсутствие главной темы. Однако скоро становится очевидным то, что мы все еще находимся во власти разработки, начавшейся в 15-й цифре. Это подтверждается и разделом *Roso tempo mosso*, полностью выдержанном на органном пункте

доминанты до мажора. Вот-вот должна начаться реприза, но неожиданный поворот в фа мажор и характер самой главной темы развеивают наши ожидания. Мало того, момент появления побочной партии напрямую ассоциируется с появлением коды, и только упомянутое тональное соотношение и порядок изложения тем убеждают нас в том, что это действительно реприза.

Вот таким многоуровневым способом организовано это необычное сочинение для виолончели, таков ряд «ограничений», заданных творческой мыслью А.К. Глазунова.

И еще одно. Сравните побочную тему Концерта-баллады и такт до 115-й цифры в Скрипичном концерте А. Берга, написанного на три года позже. Что это? Простое совпадение? цитата? или мистика творчества?

*С.В. Лаврова*

## **Структуры<sup>1</sup>**

**П**рограмма концерта 17 ноября посвящена структуре, иными словами сериализму. При том, что сочинения, которые прозвучат сегодня в концерте являются хрестоматийными в изучении техники композиции XX века, в наш слуховой опыт они еще полностью не вошли.

До сих пор продолжается спор о правомерности подобной рационализации в музыке.

Да и собственно вопрос о том, насколько рационален данный метод композиции также не однозначен: Леви-Стросс в трактате «Сырое и вареное» противопоставляет «структурное мышление» – «серийному». Первое с его точки зрения – философская позиция в гуманитарных науках, второе – музыкальная философия.

Серийное мышление пересматривает общие ментальные структуры тональной музыки. Серийность производит открытые структуры. В этом и состоит проблема коммуникации или иначе говоря контакта со слушателем. Леви-Стросс: «серийная музыка не может быть коммуникабельным языком». Поскольку серийное мышление хочет освободиться от тональной системы, воплощает общие структуры ментальности, следовательно утверждает абсолютную свободу духа и является идеалистическим мышлением.

**Вопрос для дискуссии: сериализм – «рациональное», или свобода правящего духа?**

А также дискуссионным может быть вопрос о том, почему столь революционным стал сериализм, и каким образом с уровня звуковысотной организации при помощи 12 тонов он переместился в область многопараметровости?

<sup>1</sup> Публикацией вступительного слова Лавровой к концерту 17 ноября открывается дискуссия о новой технике музыкальной композиции XX – начала XIX веков