

Первый концерт для виолончели с оркестром К. Ю. Давыдова

В статье рассматриваются музыкально-исторические предпосылки основных общеевропейских тенденций в развитии жанра, отразившиеся в форме и образном содержании Первого концерта К. Ю. Давыдова; раскрываются специфические черты музыкального языка.

Ключевые слова: виолончельный концерт, К. Ю. Давыдов, Санкт-Петербургская консерватория, виртуоз, контрастно-составная форма.

Заслуги Карла Юльевича Давыдова (1838–1889) как преподавателя и директора Санкт-Петербургской консерватории (1876–1887), а также его дирижерская деятельность освещены достаточно широко¹. Он заложил основы отечественной виолончельной школы². Достаточно вспомнить только одну из профессиональных ветвей преемственности: Давыдов – Вержбилович – Козолупов – Ростропович.

О Давыдове как о человеке сохранилось немало воспоминаний, но целостный портрет музыканта еще только предстоит собрать³. Композиторское наследие Давыдова долгое время оставалось почти забытым. Те, кому удастся сегодня услышать редкие исполнения его сочинений, признают замечательное дарование их автора, однако мало что из его музыки издано.

¹ Гинзбург Л. История виолончельного искусства: В 4 кн. Кн. 3. М.: Музыка, 1965; 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.: Музгиз, 1950.

³ Давыдова Л., Давыдов О. Страницы истории (Биографическая хроника семьи Давыдовых). Варшава, 2000; Витол Я. Воспоминания, статьи, письма. Л.: Музыка, 1969; Ларош Г. А. К. Ю. Давыдов // Ларош Г. А. Избранные статьи: В 5 выпусках. Вып. 5: Музыка и литература. Л.: Музыка, 1978.

Тем не менее интерес к творчеству Давыдова медленно, но неуклонно растет. Этому способствуют исполнительские инициативы (как профессиональные, так и студенческие), а также ежегодный конкурс имени Давыдова на его родине, в латвийском городе Кулдига.

В обязательной программе состязания значится Первый концерт Давыдова. Структура концерта уникальна для творчества композитора. В ней отразился переломный момент в истории концертного жанра.

Первый концерт (op. 5, h-moll, 1859–1860, Лейпциг) — произведение, открывшее Давыдова-исполнителя и Давыдова-композитора музыкальной общественности. Сочинение написано в контрастно-составной форме. Выбор данной формы был обусловлен общей тенденцией к экспериментированию с традиционным трехчастным циклом, усилившейся с конца 1840-х годов. Новый, наиболее решительный шаг в направлении «сращивания» частей сделал Ф. Лист (Первый концерт — 1849, издан в 1855).

Однако истоки процесса реформирования концерта путем объединения нескольких частей в одну контрастно-составную форму можно обнаружить и в смежных жанрах концертштюка и концертино, появившихся задолго до реформаторских опусов Листа (например, в творчестве К. М. Вебера между 1806 и 1821 годами).

Но в концертштюке и концертино связи с классическими формами и функциями частей цикла являются скорее организующим фактором. Развитие, движение здесь обусловлено активным взаимодействием с новыми жанрами программной музыки. Из их числа выделяются увертюры, симфонические поэмы и другие произведения, связанные с конкретным сюжетом. Но наибольшее влияние на процесс обновления жанра, с моей точки зрения, оказали фантазии (каприччо, вариации) на оперные темы для солирующих инструментов с сопровождением и для камерных ансамблей.

Среди концертов, в которых воздействие формообразующих принципов оперного спектакля наиболее очевидно, нужно назвать в первую очередь новаторские концерты Л. Шпора (№ 8, 12, 13, с 1816 по 1835). Отклонения от классических канонов инструментального концерта (они наблюдаются и в одночастном Втором концерте Ш.-В. Алькана для фортепиано соло, изданном в 1832 году) подготовили почву для дальнейшего экспериментирования с жанром, указали на гибкость его характерных признаков.

На стыке классического инструментального концертного цикла и новейшей романтической программной музыки проявляются новые принципы тематической работы в жанре. Особую роль в этом процессе играет

развитие определенной музыкальной идеи, зачастую приобретающей значение лейтмотива.

Что касается формы, то главной тенденцией следует признать сращивание частей традиционного концертного цикла. Здесь возможны следующие варианты:

- три законченные по форме части, связанные оркестровыми переходами, следуют друг за другом без перерыва (Скрипичный концерт Ф. Мендельсона, Виолончельный концерт Р. Шумана, Второй виолончельный концерт А. Рубинштейна);
- первая часть разомкнута по форме, вливаясь во вторую (Первый виолончельный концерт Давыдова, Виолончельный концерт Свендсена, Четвертый виолончельный концерт Э. Гольтермана);
- форма всего концерта представляет собой развернутую сонатную форму, в которой эпизод в разработке функционально подобен второй части концертного цикла (Второй виолончельный концерт Э. Гольтермана, Второй виолончельный концерт В. Фитценхагена).

Иногда встречаются одночастные произведения, написанные в сонатной форме и названные авторами «концертами», видимо из-за масштабности развития сонатной формы (Первый скрипичный концерт И. Иоахима, Виолончельный концерт Р. Фолькмана). И, разумеется, уникальное явление — оба фортепианных концерта Ф. Листа.

Первый концерт Давыдова относится ко второму из этих вариантов: первая часть непосредственно вливается во вторую. Происходит это за счет того, что сонатная форма сокращена до двойной экспозиции. В западном музыковедении подобная форма получила название «полусоната» (нем. «Halbe-Sonata» или «бифункциональная форма» (англ. «double-function-form»)).

Отсутствие разработки в концерте Давыдова компенсируется более интенсивным развитием в обоих разделах экспозиции. Причем происходит это благодаря развитию не только начального мотива концерта, претендующего на роль лейтмотива, но и общих форм движения. Их самобытная репрезентативность досталась композитору в наследство от эпохи великих виртуозов — Виотти, Крейцера, Паганини, — к моменту создания Давыдовым первого концерта подходившей к своему завершению.

К числу ярких представителей поколения виртуозов относился и один из наставников Давыдова по виолончели — К. Б. Шуберт (1811–1863), передавший ученику исполнительские и композиционные приметы стиля. Любопытно, как на характере тематизма (по крайней мере, первой части) сказалась романтическая семантика основной тональности произведения.

По всем признакам, образцами Давыдову, чья творческая индивидуальность на тот момент еще недостаточно окрепла, послужили си-минорные концерты Б. Ромберга (№ 9), Ф. Сервэ (№ 1) и самого К. Шуберта (№ 1); нетрудно найти и вполне очевидные интонационные параллели.

В последующих сочинениях для виолончели с оркестром Давыдов отходит от виртуозной эстетики, предпочитая рельефный, «повествовательный» тематизм. Моторный, фигуративный материал включается в общий музыкально-драматургический замысел. Однако в Первом концерте виртуозные эпизоды еще полны самостоятельного блеска, затмевающего порой оркестровое развитие основных тем.

Пожалуй, самое интересное в этом концерте — пространные кантиленные эпизоды, ставшие своеобразной визитной карточкой всего виолончельного наследия К. Давыдова. Усвоив опыт своих виртуозных предшественников (Ромберга, Сервэ, Шуберта, Грюцмахера) Давыдов пошел путем, конечной целью которого было не сравниться со скрипкой или превзойти ее, но подчеркнуть возвышенную или задушевную лирику виолончельной кантилены.

Уже в Первом концерте масштаб певучих главной и побочной тем полностью подтверждает намерение композитора закрепить за виолончелью ее собственные средства выразительности. Об этом свидетельствует и название, данное Давыдовым второй части концерта, — «Кантилена». Три проведения основной темы, как три волны, одна сильнее другой, отделены друг от друга развитием интонационных оборотов темы, создающим напряженное ожидание.

Охарактеризовать данную форму правильнее было бы как рондальную, но с рядом оговорок. И хотя в целом образный ряд второй части связан с традиционным для концертов второй половины XVIII и первой половины XIX веков жанром инструментального романса, характерные для него интимные переживания выведены на уровень лирического обобщения.

Если первые части концертов первой половины XIX века в большинстве своем посвящены музыкальному выражению общечеловеческого, вторые части — выражению личного, то в финалах, по традиции, сложившейся еще в XVIII веке, ярче всего проступает жанрово-фольклорное начало. В наиболее известных виртуозных концертах, принадлежащих преимущественно школе Дж. Б. Виотти, материалом рефренов в финалах служили куплеты, песни и танцевальные жанры времен французской революции и наполеоновских войн.

Как и в концертах французской школы, национальный характер в сочинениях немецких, итальянских и русских композиторов проявлялся именно в заключительных частях. Таким образом, в Первом концерте

Давыдова рефреном финальной части стал вальс-мазурка, близкий по характеру Вальсу-фантазии и балетным номерам опер М. Глинки и, конечно же, произведениям Ф. Шопена. Творчество этих композиторов оказало большее влияние на третью часть давыдовского концерта, нежели музыка Керубини, Мегюля и Монсиньи, определившая интонационный строй рондо композиторов парижской школы начала XIX века.

Фольклорное начало ни в этом, ни в последующих произведениях Давыдова для виолончели не проявилось (за исключением написанной вслед за Первым концертом Фантазии на русские темы, в которой преобладает «бриллиантовый» стиль). Совместить новейшие тенденции в развитии жанра с национальным колоритом удалось выдающимся современникам Давыдова. Речь идет о Н. Я. Афанасьеве и А. Г. Рубинштейне (Второй виолончельный концерт).

Тяга композитора к лирическому высказыванию отчасти предопределила сонатную форму финальных частей не только Первого, но и трех остальных концертов. Во всех центром притяжения становится напевная побочная тема, развитие которой (как в партии виолончели, так и в партии оркестра) занимает не менее половины всего музыкального материала части.

Первый виолончельный концерт Давыдова продемонстрировал многогранный талант его автора и стал едва ли не первым из виолончельных концертов русских композиторов. В дальнейшем Давыдов не обращался к подобной форме цикла — вероятно, потому, что он достаточно быстро потерял интерес к обновлению отмирающего виртуозного концерта, и посвятил себя возрождению виртуозно-симфонического концерта. Большую роль здесь сыграло знакомство с творчеством И. Брамса и П. Чайковского.

Литература

1. *Витол Я.* Воспоминания, статьи, письма. Л.: Музыка, 1969. 364 с.
2. *Гинзбург Л.* История виолончельного искусства: В 4 кн. Кн. 3. М.: Музыка, 1965. 617 с.
3. *Гинзбург С. К. Ю.* Давыдов. Глава из истории музыкальной культуры и методической мысли. Л.: Музгиз, 1936. 211 с.
4. *Гутор В. К. Ю.* Давыдов как основатель русской виолончельной школы / Ред. и прим. Л. Гинзбурга. М.: Музгиз, 1950. 44 с.
5. *Давыдова Л., Давыдов О.* Страницы истории (Биографическая хроника семьи Давыдовых). Варшава, 2000. 238 с.
6. *Ларош Г. А. К. Ю.* Давыдов // Ларош Г. А. Избранные статьи: В 5 вып. Вып. 5: Музыка и литература. Л.: Музыка, 1978. С. 136–140.