

СТАТЬИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ ЭССЕ

И. В. Ухова

ФОРТЕПИАННЫЕ КОНЦЕРТЫ С. Е. ФЕЙНБЕРГА

На протяжении многолетней творческой деятельности С. Е. Фейнберг неоднократно обращался к жанру инструментального концерта, пытаясь и логическим, и эмпирическим путем постичь его тайны. Размышления Фейнберга над композиционными особенностями и эстетической сущностью концерта как жанра изложены в двух крупных трудах — «Судьба музыкальной формы» (1915–1917) и «Пианизм как искусство» (1960–1962). Реальное же их претворение представляют собою его Первый (С-dur), Второй (D-dur) и Третий (с-moll) фортепианные концерты.

По мнению Фейнберга, инструментальный концерт — «форма состязания солиста с оркестром», «произведение, противопоставляющее партию солиста оркестровому звучанию, принцип индивидуального истолкования — коллективной хоровой интерпретации»¹. В своей партии солист утверждает личную волю, свое индивидуальное толкование. «Фраза солиста, повторенная оркестром, вырывается из области субъективных переживаний; она приобретает всеобщность оркестрового звучания. В tutti солист по необходимости должен подчиниться объективной стихии музыки: оркестр поясняет слушателю лирическое переживание солиста, — он является посредником между индивидуумом и воспринимающей массой. [...] Повторенная оркестром фраза есть участие многих в переживаниях одного, — космический отзвук трагически замкнутого индивидуального существования. [...] Уступая в tutti неизбежности звучания, солист завладевает личной инициативой в “каденции”, где фиксированный звуковой образ переходит в свободную импровизацию. Перед тем, как изречь окончательный приговор, хор дает возможность высказаться солисту. [...] Концерт для солиста с оркестром есть форма состязания индивидуального начала с величным. Противопоставленность стихий снова зовет к единению, к общим принципам основных музыкальных идей, — к освобождению от частных и отдельных замкнутых субстанций, будь то свойства мертвых вещей или одушевленного сознания»².

Наиболее выразительным примером подобной «противопоставленности стихий», «состязания индивидуального начала с величным» Фейнберг считал именно фортепианный концерт, отдавая солирующему роялю предпочтение перед струнными и духовыми инструментами, «так как самодовлеющий мир фортепианной музыки может быть замкнут в своей области и не нуждается в поддержке других звучаний для полного выявления ему присущих образов и идей. Кроме того, звучность фортепиано не сливается с оркестровыми красками»³. Три концерта Фейнберга для фортепиано с оркестром последовательно претворяют эти общие положения в звуки.

Первый концерт (ор. 20, 1931) по времени своего появления, по образному строю и музыкальному языку может рассматриваться как итог, конечная вершина первого периода (1915–1930) творчества Фейнберга — периода «бури и натиска», безусловно оригинальных творческих дости-

¹ ПИ. С. 384–385.

² Фейнберг С. Судьба музыкальной формы // Сборник 1984. С. 70–71.

³ ПИ. С. 385.

жений. Эти годы были временем становления и утверждения Фейнберга-композитора, все более полного раскрытия индивидуальности «этого тонкого, нервного и фантастического художника»¹, ширящегося осознания неповторимого своеобразия его сумрачной и напряженной музыки, ее особого, одновременно завораживающего и угнетающего воздействия.

Духовный мир музыки Фейнберга этих лет определяют тревожные и мрачные образы — темы одиночества («Друг мой милый» из ор. 16), смерти (Третья соната, ор. 3, «Заклинание» из ор. 4, «Анчар» из ор. 16), темных видений (Пятая соната, ор. 10, Седьмая соната, ор. 21), разрушения (Шестая соната, ор. 13), вселенского вихря (Четвертая соната, ор. 6), застылости («Голоса» из ор. 7). Первый концерт, написанный по материалам не изданной композитором Третьей сонаты (ор. 3, 1916)², одного из самых сложных и трагических сочинений Фейнберга, находится полностью в русле этой образности. Видимо, три части Третьей сонаты (Прелюдия, Похоронный марш, Соната), по мысли автора, должны были воплощать разные этапы «трагедии отъединенного человеческого существования» — бессильное смятение перед лицом неодолимой смерти, мрачную безысходность скорбного оцепенения и наваждение тягостных воспоминаний. Первый концерт впитал настроения Сонаты, заимствовав из нее и основной тематический материал — мрачный «лейтмотив», имеющий заметное интонационное сходство с *Dies irae*, и построенные на его основе темы Траурного марша и Фуги.

Одночастный Концерт написан в свободно трактованной сонатной форме, главный контраст которой воплощен в двух музыкальных образах. Первый основан на начальной неустойчиво-скованной лирической интонации в объеме уменьшенной квинты с неуверенно-вопросительным окончанием, повторения и преобразования которой образуют начальную тему Концерта:

Пример 1

The image shows a musical score for the first movement of the Concerto. It is divided into two main sections: Piano and Оркестр (Piano II). The Piano part starts with a tempo marking of *Largamente assai* and a dynamic of *p*. The Orchestra part also starts with *Largamente assai* and includes markings for *pp*, *Fag.*, *Cello con sord.*, and *morendo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large watermark 'ДЕПОЗИТОРИЙ БИРМ' is overlaid on the score.

¹ Писк П. С. Е. Фейнберг в Вене // Жизнь искусства. 1925. № 44. С. 13.

² Третья соната была подготовлена к изданию Ан. Александровым после смерти СЕФ.

Второй — на четкой, графически скупой по мелодическому рисунку моторике «лейтмотива», настойчивого и неумолимого в своей жесткой акцентуации:

Пример 2

[Allegro tempestoso poco a poco]



Piano I

Становлению, разрастанию и конечному торжеству последнего подчинена вся драматургия Концерта.

Начальная тема показательна для творческой манеры Фейнберга: краткость мотивного мышления соединяется с пристрастием к немедленному мотивному развитию — интонационно-му, секвенционному, полифоническому. Складывающаяся из цепи повторений, перемещений, изменений начального мотива, первая тема Концерта не имеет признаков обычной экспозиционной устойчивости, уравновешенности — она, фактически, не излагается, а словно сразу разрабатывается. Такой подход, в сочетании с интервальной и ладовой заостренностью, создает ощутимую нервность и непрерывность движения. Заряд энергии, заложенный в начальном мотиве темы, не расплывается в общих формах движения, но и не множится при переходе от уравновешенности экспозиционного изложения к активности развития: постоянство мотивного состава и динамического уровня позволяет на всем протяжении экспозиции поддерживать единый — начальный — уровень экспрессии. Весьма способствует этому эффекту также преобладающая диссонантность и эллиптичность гармоний.

В стремлении подчинить все музыкальное сочинение одной идее, одной цели, композитор переносит главный контраст из экспозиции (где все партии построены на начальной лирической интонации) на уровень разделов сонатной формы. Так, разработка открывается трагическим накатом траурного марша:

Пример 3

Largo maestoso e funebre



Оркестр (Piano II)

Trombe,
Corni,
Tr-n

Tam-tam

Corni Quart.

Затем музыка прославляется все усиливающимся звучанием «лейтмотива», достигающего своей кульминации в диалоге литавр и фортепиано (цифра 47 партитуры¹). Высочайший уровень мрачной экспрессии, сохраняющийся на всем протяжении этого раздела, создается не только его мастерской оркестровкой, насыщенной плотными звучностями инструментов темных тембров и низких регистров (бас-кларнет, контрафагот, тромбоны, туба, хоры медных в тесном расположении), но и очевидным интонационным родством «лейтмотива» и темы Похоронного марша, взаимно усиливающими их и без того тягостное эмоциональное воздействие (ср. примеры 2 и 3). Образное движение Концерта достигает апогея в завершающей разработке большой четырехголосной фуге (*Presto martellato*, 4-й такт после цифры 48), тема которой органически включает в себя «лейтмотив» Концерта:

Пример 4



Появление в репризе начальной лирической темы уже не может вернуть исходное настроение Концерта: тревожный ритм и напряженные интонации «лейттемы» сопровождают всю музыку репризы, неизменно придавая ей оттенок беспокойства.

Если судить исключительно с позиций фейнберговской трактовки жанра инструментального концерта, то Первый концерт вряд ли можно считать ее образцовым воплощением. «Противопоставленность внеиндивидуальной природы оркестра отдельной личности, затерянной среди объявшей ее данности звука»², противоположность сольного и ансамблевого звучания в Первом концерте не достигает еще крайней степени («предельной дифференциации»). Несмотря на значительность и самостоятельность партии оркестра и тщательную (в техническом и в образно-колористическом отношении) оркестровку, ведущая роль в произведении принадлежит солисту-пианисту. Именно в партии солиста впервые звучат основные темы Концерта (темы главной партии, побочной партии, фуги). Оркестр же, трактуемый как своего рода гигантский рояль, является здесь неким продолжением, воплощением идеальных возможностей сольного инструмента. Первый концерт, как пишет Л. Раабен, представляет собою «словно «раздвинутую» до пределов симфонической формы сонату, наполненную мятущейся, по-скрябински экзальтированной лирикой»³.

Первый концерт, большая творческая удача Фейнберга, был по-разному встречен критикой. Произведение, которое Н. Я. Мясковский называл «исключительной по красоте музыкой, имевшей огромный успех»⁴, для других звучало «чрезвычайно усложненно как по музыкальному язы-

¹ Партитура Первого концерта СЕФ издана Музгизом в 1934 году, клавиры — в 1935-м. (Клавиры всех трех концертов доступны на сайте: URL: www.imslp.org. См. подробнее в эссе К. Сиродо «Самуил Фейнберг сегодня» в настоящем издании. — *Ред.-сост.*)

² Фейнберг С. Судьба музыкальной формы. С. 70.

³ Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Л., 1967. С. 38.

⁴ Прокофьев С., Мясковский Н. Переписка. М., 1977. С. 386.

ку, так и по свойственным композитору способам обработки музыкального материала»¹, казалось «смотрящим назад — в прошлое», частью «старой “интеллигентской” эстетики»².

Непосредственно после Первого концерта в творчестве Фейнберга наступает своего рода «инструментальная пауза». Сложная, неблагоприятная атмосфера, окружавшая в те годы почти всю инструментальную музыку и самих ее авторов, заставляла Фейнберга ориентироваться на иные жанровые сферы — в основном, связанные со словом. Место сонат и концертов в его творчестве теперь занимают пушкинские и лермонтовские тетради романсов, обработки народных песен для голоса с фортепиано и несколько массовых песен.

Кампания против традиционных инструментальных жанров, начавшаяся в середине 20-х годов прошлого века, проходила с большим полемическим запалом. Помимо отдельных разумных, профессионально аргументированных соображений, на гребне «борьбы за демократизацию» советской музыки на страницы газет, журналов, профессиональных научных изданий выплеснулась обильная пена исторически-ограниченных, сектантских, порою — просто вздорных и безграмотных суждений. В печати усилились выпады против сонаты и сонатной формы, а также против композиторов, которые «упорно сочиняют сонаты [...], надеясь, что будущее поколение их оценит»³; против психологизма, философичности и пессимистических эмоций, то есть фактически против всего, что составляло суть и содержание творчества Фейнберга первого этапа творчества. «Упаднические настроения, мистицизм, отрыв от действительности, мизантропические излияния, мрачный пессимизм... органически чужды нашей эпохе»⁴. Именно в таком ракурсе рассматривались и «истерико-скрябинистские» сонаты Фейнберга, «общий характер которых — неумеренный психологизм и формальная схематичность *a la* Скрябин»⁵. «Здесь мы сталкиваемся с ничем не скрываемым историческим рецидивом, с пассивной мертвенностью, с отсутствием хотя бы намека на революционность»⁶.

Резкая, предвзятая критика тяжело действует на Фейнберга. Вынужденный *принять к сведению*, что «чем субъективнее, острее в интонационном отношении язык композитора, тем труднее и короче (! — *И. У.*) жизнь его музыки»⁷, он почти перестает писать и, как сообщает Н. Я. Мясковский С. С. Прокофьеву, «нигде не выступает и хандрит»⁸. Неблагоприятные внешние факторы накладываются на все усиливающиеся внутренние творческие сомнения композитора — именно последние имеют для Фейнберга решающее значение. В письме А. Б. Гольденвейзеру он почти с отчаянием пишет: «Причины моего дурного настроения лежат не вовне, а в сознании, что я, как композитор, кончился, и в невозможности продолжать прежде увлекавшую меня работу. Если бы у меня не было этого внутреннего сознания, я бы совершенно не обращал внимания на внешние обстоятельства. Это всегда так бывает: если находишь недостатки в себе самом, то становишься мнительным к окружающему»⁹. В его творчестве наступает глубокий кризис, сменяющийся поисками новой образности, нового языка, новых жанровых средств. В своих попытках Фейнберг не одинок: процесс этот, с той или иной степенью болезненности, происходит в творчестве большинства советских композиторов, категорически «призванных» отныне воплощать в музыке чувства и мысли «нового человека — устремленного, бодрого, жизнерадостного, преодолевающего любые трудности и творящего великие дела»¹⁰.

Возвращение к любимым Фейнбергом жанрам фортепианной музыки происходит только в самом конце 30-х годов. С Девятой сонаты (ор. 29, 1939) начинается второй инструментальный период его творчества (1939–1962), к которому относятся и два фортепианных концерта — Второй (ор. 36, 1943) и Третий (ор. 44, 1947). Оба они по своему идейному содержанию и средствам

¹ *Острецов А.* Симфонические концерты // Советская музыка. 1935. № 2. С. 85.

² *Раабен Л.* Советский инструментальный концерт. С. 38.

³ *Глебов И. (Асафьев Б. В.)* Кризис музыки // Музыкальная культура. 1924. № 2. С. 107.

⁴ *Малков Н.* Новая музыка и культура исполнительства в переходную эпоху // Октябрь и новая музыка. Год 2-й, вып. 1. М., 1927–1928. С. 47.

⁵ *Цехновицер О.* Новая музыка и пролетариат // Октябрь и новая музыка. Год 2-й, вып. 1. М., 1927–1928. С. 11.

⁶ Там же. С. 11.

⁷ *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л., 1971. С. 358.

⁸ *Прокофьев С., Мясковский Н.* Переписка. С. 371.

⁹ Из письма СЕФ А. Б. Гольденвейзеру от 8 сентября 1927 года // В-2012. С. 120.

¹⁰ Резолюции VII Всемирного конгресса Коммунистического интернационала. М., 1935. С. 45–46.

его музыкального воплощения принадлежат уже иному, позднему стилю, выстраданному Фейнбергом в его поисках «новой простоты».

По сравнению с Первым концертом, тематизм которого концентрировался вокруг всего лишь двух интонационных комплексов, *Второй концерт* поражает тематическим многоцветием. Протяженные мелодии, бывшие до того редкими «гостями» сочинений Фейнберга, изливаются на слушателей щедрым потоком: одна за другой в Концерте звучит более десяти мелодически развитых тем. Тематической самостоятельностью отмечены все четыре партии экспозиции I части, три разнохарактерные темы составляют основу рондо-сонатной формы финала. Меньшим тематическим разнообразием — но не меньшей тематической привлекательностью — отличаются средние части Концерта (темы скерцо и медленной части). Из одночастной формы поэмого типа концерт превращается у Фейнберга в многочастную композицию, четыре части которой (*Allegro*, *Andante*, *Allegro marcato*, *Allegretto con brio*) переливаются яркими светлыми тонами, искрятся всеми оттенками оживленной жизнерадостности.

Структура цикла имеет ясные классические очертания: его обрамление составляют традиционные для концерта сонатная форма с двойной экспозицией и рондо-соната (обе — в D-dur); в середине — более лаконичные лирическая медленная часть и скерцо (F-dur и g-moll), написанные в сложной трехчастной форме (контрастной — в III части и неконтрастной, практически однотемной, — во II части). Форма всех частей динамична, заметна тенденция к избеганию повторов: неполная, без главной темы реприза I части, неполная зеркальная реприза финала, сокращенные репризы или репризы-коды внутри средних частей. Во *Втором концерте*, так же как и в произведениях первого этапа творчества Фейнберга, преобладают непрерывное движение и быстрые темпы. Но напряженную нервность, неудовлетворенность стремления сменяют эмоциональная устойчивость и структурная определенность. Стержень мироощущения в этой музыке — светлые лирические образы, выражающие чувство радости и полноты жизни: настроения энергичного движения (первая тема скерцо, побочная тема финала¹), веселой игры, живого творчества (рефрен финала); состояния упоенного любования миром (главная тема II части), неторопливости углубленных лирических раздумий (связующая тема I части).

На смену напряженной неустойчивости, эллиптической непрерывности гармонии первого периода творчества, ее симметричным ладам и звукорядам, преобладанию уменьшенных и увеличенных созвучий, во *Втором концерте* приходят более ясные и четкие средства мажоро-минора. Гармонический язык Концерта изобилует аккордами далеких ступеней, частыми отклонениями и модуляционными переменами в пределах экспозиционного изложения (начальные темы III и IV частей) — нередко мелодического или мелодико-гармонического типа, колоритными терцовыми тональными планами (связующая тема I части, тема центрального эпизода финала). Эти приемы способствуют созданию впечатления красочности и живой непосредственности фейнберговских тем, удивляющих внезапностью тональных поворотов, кажущейся непредсказуемостью выбора направления движения, изящной капризностью и брызжущей энергией.

Пример 5

The image shows a musical score for Piano II (Orchestra) and Violin. The tempo is marked 'Allegro (Tempo I)'. The score begins with a forte (ff) dynamic. The Piano II part is on the left, and the Violin part is on the right. The score includes parts for Timp. (Timpani), Fag. (Bassoon), Cl. (Clarinet), and Viol. (Violin). The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including a crescendo (cresc.) in the Violin part.

¹ Клавир Второго концерта СЕФ издан Музгизом в 1946 году.

Большинство тем Концерта отличает неустанное мелодическое восхождение, нередко подстигаемое ритмической пунктирностью (тема главной партии I части — пример 5) и синкопированностью (тема рефрена IV части) или настойчивой акцентировкой (первая тема III части — примеры 6, 7):

Пример 6

Allegretto con brio

Allegro marcato Пример 7

Piano I *f* *martellato*

Piano II (Оркестр) *f* Ob., Cl., Fag., Corni

Нисходящей, поникающей интонацией отмечены лишь две самые эмоционально выразительные, откровенно-лирические темы — побочной партии I части и центрального эпизода финала (примеры 8, 9):

Пример 8

Doppio meno mosso (Tempo III)

Piano

mp espressivo

graz.

5

Пример 9

Andante

p

Andante

Cl.

espressivo

rall.

p

rall.

Celli

Пунктирный или синкопированный ритм присутствует в большинстве тем Концерта — не только динамичных, но и неторопливо-созерцательных, — объединяя и связывая единым ритмическим током все произведение от начала (темы главной и заключительной партий I части) до конца (темы рефрена и центрального эпизода финала).

Изложение тематического материала заметно упрощено по сравнению с Первым концертом и в некоторых местах достигает почти графической прозрачности письма — скупого трехголосия мелодии с двумя скромными контрапунктами (тема побочной партии I части), незамысловатого сочетания мелодии с фигурационным сопровождением (заключительная тема экспозиции I части, тема рефрена финала) или вовсе лишенных сопровождения октавных унисонов (первая тема III части). Полифонические приемы изложения — неотъемлемое качество фейнберговского стиля, — приложенные к мелодически более протяженному тематизму, способствуют непрерывности лирического излияния (каноническое изложение связующей темы I части):

Пример 10

Второй концерт был очень хорошо встречен критикой и публикой: его называли «выдающимся явлением» советской музыки, «талантливым, зрелым и мастерским произведением»¹, «одним из лучших советских образцов этого жанра»². Он был высоко оценен «музыкальной общественностью», удостоен Сталинской премии 1946 года. Трудно сказать, однако, были ли причиной тому только его очевидные музыкальные достоинства или к ним добавились основания политического характера. Возможно, официальное признание Второго концерта заслужил, в том числе, и как пример требуемых изменений в мышлении композитора: сочинение как бы доказывало, что творческий путь Фейнберга оказался «характерен для советского художника, который должен стремиться сделать понятными для широкого круга слушателей свои образы и идеи»³.

Третий концерт⁴ тонально (с-moll–Es-dur–C-dur) и композиционно компактнее Второго; его трехчастный цикл, организованный по принципу темпового контраста «быстро-медленно-быстро», полностью соответствует традициям концертного жанра (Grave. Allegro maestoso — Andante molto tenuto e cantabile — Un poco agitato). Структура частей тоже недалеко от традиционной: крайние части написаны в сонатной форме, средняя — в сложной трехчастной; однако формы всех частей заметно преобразованы, подчинены задачам неустанного динамического нагнетания и многократного сопоставления контрастных образно-тематических сфер.

Строение I части (Grave. Allegro maestoso) определяют многократные проведения темы главной партии, составляющей основной образ Концерта. Она отличается лирико-эпической ши-

¹ Соловцов А. Фортепианный концерт С. Фейнберга // Советская музыка. 1946. № 11. С. 8.

² Александров Ан. С. Е. Фейнберг и его Второй фортепианный концерт. М., 1945. С. 7. (См. также в настоящем издании. — Ред.-сост.)

³ Там же. С. 4.

⁴ Клавир Третьего концерта СЕФ издан в 1961 г. издательством «Советский композитор».

ротой, напевностью, диатонической переменностью устоев, свободной вариантностью строения, претворяющей ее лишены как явной повторности, так и контрастности мотивы в протяженное мелодическое единство:

Пример 11

Allegro maestoso

Оркестр (Piano II)

f

cresc.

12

allarg.

В соответствии со своей песенной природой и вариантным строением эта тема в I части больше экспонируется, чем развивается и преобразуется. Более десяти раз она проводится в I части, придавая отчетливую рондообразность ее строению, сопоставляясь (в оркестровой экспозиции и репризе) и сталкиваясь (в сольной экспозиции) с другими, менее устойчивыми, более драматическими образами. Контраст ей составляет интонационно напряженная (с-d-fis-f-gis-a-cis-c) тема вступления, несколько раз вторгающаяся в музыкальное течение Концерта:

Пример 12

Grave

Tr-ni

Fiati

Archi

Piano II (Оркестр)

p

f

pp

В I части она появляется в начале сольной экспозиции (перед изложением главной темы) и внутри экспозиционного изложения главной партии (Tumultuoso). На тематическое содержание главной темы, однако, эти столкновения не оказывают существенного воздействия — они не способны поколебать ее диатоническую устойчивость и мелодическую протяженность.

Определенная эмоциональная двойственность свойственна и II части Концерта (Andante molto tenuto e cantabile). Ее музыка представляет собой образец редкой для Фейнберга чистейшей лирики — изумительной красоты оркестровую кантилену, эмоциональной наполненностью превосходящую, пожалуй, все написанное в этом роде композитором:

Пример 13

Andante molto tenuto e cantabile

Оркестр (Piano II)

p

Archi



Но, как и в I части, со вступлением фортепиано в ее светлый покой вторгаются тревога и сомнения, порождающие выразительный диалог, напряженный обмен репликами солирующих фортепиано и виолончели. Нежный ноктюрн фортепианной партии многократно обрывается, сминается виолончельным речитативом-монологом, но в конце концов — в репризе первого раздела сложной трехчастной формы — он все же деликатно смиряет драматическое соло виолончели. Течение среднего раздела II части происходит более спокойно — в согласованном поочередном лирическом пении фортепиано и оркестра (*Adagio, più animato poco a poco*). Напряжение еще дважды возмущает спокойную гладь фейнберговской лирики — трансформацией лирической темы струнных в тяжеловесный хор медных и кратким напоминанием драматических интонаций I части — в среднем разделе и в самом конце II части, в ее короткой беспокойной коде.

Тематические связи и противопоставления в Третьем концерте отчетливы и продуманы. Тема вступления включается в экспозиционное изложение в I части и репризное повторение во II части Концерта; звучности медных духовых складываются в недрах II части и утверждаются в финале. Контрастируют не столько темы, сколько целые выразительные комплексы: в Третьем концерте напевность противостоит речитативности, мелодическая протяженность — мотивной краткости, диатоника — хроматике, устойчивая основательность — нервной устремленности.

Образный строй Третьего концерта лишен трагического накала, свойственного Первому концерту. Сумрачные, беспокойные характеры занимают в нем не главное место: в драматургическом отношении их основная функция — создание оттеняющего контраста по отношению к общей уравновешенной атмосфере (вступление к I части и развивающие разделы темы главной партии, срединные разделы во II части, начальная тема финала). И все же общий драматургический контур цикла представляет собой известный отход от тенденций Второго концерта, определенное возвращение к эмоциональной атмосфере сочинений первого периода творчества. Развитие Концерта движется от объективности, умеренности, эмоциональной сдержанности I части через углубленную сосредоточенность, лирическую наполненность II части к беспокойным сомнениям III части.

Финал Третьего концерта отмечен возвратом настроений смятения, неуверенности, отражением необходимости выбора между объективностью, неизбежностью, диктуемых внешней жизнью (хорал медных духовых, постепенно преобразующийся в марш, — примеры 14, 15), и изменчивостью, неустойчивостью состояния внутреннего мира человека (главная тема финала — пример 16).

Пример 14



Un poco marciale

Piano II
(Оркестр)

The image shows a musical score for Piano II (Orchestra). It consists of two staves, treble and bass clef. The tempo/mood is marked 'Un poco marciale' and the dynamics are marked 'p'. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

Un poco agitato

Piano I

Un poco agitato

Piano II
(Оркестр)

Cor.

The image shows two musical scores. The top one is for Piano I, and the bottom one is for Piano II (Orchestra). Both are marked 'Un poco agitato' and 'p'. The Piano I score has a treble clef and features a melodic line with slurs and accents. The Piano II score has a bass clef and includes a section for 'Cor.' (Cor Anglais) with a 'p' dynamic and an 'espress.' marking.

Интонационно главная тема III части связана с темой вступления I части концерта — та же интонация вопроса, но смягченная, повышено романтизированная. Музыка Третьего концерта вообще очень романтична — не только в образном, но и в стилевом отношении: главные темы всех трех его частей порождают ассоциации то рахманиновского (I часть), то малеровского (II часть), то шумановского (III часть) толка. В этих темах нет цитирования или подражания — органично слитые с индивидуальным фейнберговским стилем, они словно вызывают духов позднего романтизма, навевают воспоминания.

Второй и Третий концерты отчетливо демонстрируют приверженность Фейнберга новому образному строю и стилю. «Общительность» лирической образности изменяет сам тип тематизма музыки Фейнберга — его стабильно отличает мелодическая привлекательность и запоминаемость: теперь о своих произведениях композитор уже с полной уверенностью может сказать, что они «произвели на публику с первого раза некоторое впечатление, чего раньше я за своими сочинениями не наблюдал»¹. Явным становится стремление к созданию протяженных тем-мелодий, наиболее успешно реализовавшееся в Третьем концерте — в его великолепном пятнадцатитактовом распеве главной темы I части и в полной неги мелодии начала II части. В ладогармонической палитре увеличивается доля светлых красок — диатоники, ладовой переменности, натурально-ладовых оборотов (связующая тема I части Второго концерта, главная тема I части Третьего концерта). Заметной делается большая устойчивость и расчлененность гармонии, ее опора на консонирующие созвучия: вытеснение консонансами диссонансов значительно снижает процессуальность гармонии Фейнберга и способствует, в конечном счете, усилению ее колористических черт.

Принципиальным качеством нового стиля Фейнберга становится едва ли не повсеместная жанровая проясненность тематизма, столь редкая в сочинениях первого периода творчества. Таковы песенные темы в первых частях, романс и ноктюрн во вторых частях обоих концертов; скерцоность в III части, танцевальность главной партии и токкатность побочной в финале Второго

¹ Так Фейнберг писал по поводу исполнения нескольких своих сочинений еще в 1925 году в письме А. Б. Гольденвейзеру от 14 октября 1925 года // В-2012. С. 117.

концерта; хорал, постепенно превращающийся в марш в финале Третьего концерта, и др. Именно жанровость сыграла решающую роль в демократизации языка музыки Фейнберга, сделав ее гораздо доступнее для сравнительно широкой аудитории.

Черты нового стиля Фейнберга ощущаются и в характере изложения музыки: фортепианная фактура в большинстве случаев становится достаточно прозрачной и нередко ограничивается двумя или тремя мелодическими голосами. Не отрешаясь повсеместно от многозвучных раскатов и регистровой раскинутости пианизма прежних лет, от плотных оркестровых звучаний, Фейнберг максимально ограничивает их действие (колокольные перезвоны коды-апофеоза III части Третьего концерта). Освобожденная от сложных переплетений голосов (в свое время иронически названных С. С. Прокофьевым «паукообразностями Фейнберга») и утяжеляющих ее аккордовых дублировок, фактура даже в местах наибольшей звучности выглядит облегченной по сравнению с сочинениями первого периода (финал Третьего концерта).

В оркестровом письме характер нового стиля Фейнберга проявляется в увеличении значения и протяженности звучания лирических, более «теплых» по тону инструментов — деревянных духовых, струнных (медленные части обоих концертов), их солирующих функций (соло виолончели в средней части Третьего концерта), в большей красочности оркестровки в целом. Увеличение значимости оркестра проявляется и в его тематической, экспонирующей функции. В отличие от Первого концерта, в котором основные темы сначала звучали в партии солирующего фортепиано, и во втором, и в Третьем концертах новый лирический тематизм сначала излагается оркестром и лишь потом повторяется солирующим фортепиано.

Второй и Третий концерты достаточно убедительно демонстрируют принципы фейнберговской трактовки жанра концерта. Во втором концерте обращает на себя внимание «углубленный диалог, ...порой — просветленно-лирическая, порой трагически-контрастная беседа между фортепиано и оркестром»¹; солист и оркестр здесь «сравнительно редко дублируют друг друга; одни и те же мысли большей частью излагаются по-иному оркестром и фортепиано»². Стремление разделить звучности солиста и оркестра, противопоставить их друг другу с каждым следующим сочинением проявляется все отчетливее, достигая полного воплощения в Третьем концерте.

Импровизационность фортепианной партии находит реальное выражение в использовании средств, характерных для первого инструментального периода творчества Фейнберга, — обильной диссонантности и общей гармонической неустойчивости, краткости интонационно-обостренных мотивов, полифонических приемах мотивного преобразования и общем мотивно-составном характере тематизма, в сложной полимелодической фактуре и прихотливой ритмике. Тогда как партия оркестра, носительница основных музыкальных образов, удивляет своею гармонической ясностью, жанровой определенностью тематизма, мелодической протяженностью, аккордово-хоральным складом письма, вариационным и вариантным развитием протяженных тем-мелодий.

Подобная «противопоставленность стихий», отягощенная частым чередованием многочисленных эпизодов «индивидуального» и «всеобщего» — солиста и оркестра, — значительно усложняет драматургию Третьего концерта, утяжеляет его форму, затрудняя непосредственное восприятие музыки. Именно поэтому, видимо, Концерт был довольно сдержанно встречен критикой, вызвал у многих слушателей впечатление «растянутости», объясняющейся, «по-видимому, не столько его временной длительностью, сколько образной расплывчатостью и умозрительностью музыки. [...] думается, изрядные купюры все же были бы уместны»³. Прислушиваясь к этому пожеланию, композитор в 1957 году сделал новую редакцию Концерта, значительно сократив I и III части.

Непростой, нелегкой оказалась судьба не только фортепианных концертов, но всего творческого наследия Фейнберга-композитора. Напряженный образный строй, нервная длительность непрерывных драматургических *crescendo*, сложный, в целом, язык его музыки (он остается

¹ Александров Ан. С. Е. Фейнберг и его Второй фортепианный концерт. Цит. изд. С. 7. См. также в настоящем сборнике.

² Соловцов А. Фортепианный концерт С. Фейнберга. С. 10.

³ Корев Ю. Симфонические концерты: Произведения Н. Пейко и С. Фейнберга // Советская музыка. 1959. № 6. С. 144.

сложным и в сочинениях, отмеченных тенденцией к «новой простоте») не позволяют ей легко взаимодействовать со слушательским и исполнительским сознанием. Однако интерес к ней, все заметнее проявляющийся в последние десятилетия, юбилейные (и не только) концерты и аудиозаписи его музыки стали реальной предпосылкой исторической реабилитации его музыкальных сочинений, столь незаслуженно и долго пребывавших в неизвестности. Если музыка композитора будет чаще звучать с концертных эстрад, станет частью педагогического репертуара, судьба его наследия, возможно, изменится. Залогом этого являются сами особенности его творчества: эмоциональность, романтическая мятежность образов, предельная искренность и откровенность самовыражения — качества, в конечном итоге определяющие подлинную художественную ценность и жизнеспособность произведения любого искусства.

«Я думаю, мы более уже не вправе сомневаться в том, что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений “*исповеднического*” характера. Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим! Если эта сожженная душа... огромна, — она волнует не одно поколение, не один народ и не одно столетие. Если она и не велика, то рано ли, поздно ли, она должна взволновать по крайней мере своих современников, даже не искусством, даже не новизною, а только *искренностью самопожертвования*. ...*Всякую правду, исповедь, будь она бедна, недолговечна, невсемирна, ...мы примем с распростертыми объятиями, рано или поздно отдадим им все должное*».¹

Эти слова А. Блока в полной мере могут быть отнесены и к творческому наследию Фейнберга.

Минск, 2014