

Бондаренко М. В.

Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского

СВОЕОБРАЗИЕ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ КАДЕНЦИИ
В ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ К. СЕН-САНСА

УДК 786.2:78.082.4:78.071.2

Бондаренко М. В. Своєобразіє рішення проблеми каденції в фортепіанних концертах К. Сен-Санса. Рассматривается подход известного композитора-романтика К. Сен-Санса к такому многогранному явлению как каденция исполнителя в сольном фортепианном концерте. Демонстрируется влияние романтического мировоззрения на эволюцию каденции. Впервые уровни музыкального текста концертов Сен-Санса анализируются сквозь призму генетических качеств каденции: диалогичности, импровизационности, игрового начала, сольности. Каждое из этих качеств получает множественную, разноуровневую реализацию, осуществляемую в индивидуальной личностной ауре творца. Исследование имеет практическую ценность для исполнителей-инструменталистов в их концертной деятельности; может быть использовано как часть учебных курсов «История фортепианного исполнительского искусства», «История мировой музыкальной культуры», «Анализ музыкальных произведений».

Ключевые слова: каденция, фортепианный концерт, формообразование, виртуозность, диалог.

Бондаренко М. В. Своєрідність рішення проблеми каденції у фортепіанних концертах К. Сен-Санса. Розглядається підхід відомого композитора-романтика К. Сен-Санса до такого багатогранного явища як каденція виконавця у сольному фортепіанному концерті. Демонструється вплив романтичного світогляду на еволюцію каденції. Вперше рівні музичного тексту концертів Сен-Санса аналізуються крізь призму генетичних якостей каденції: діалогічності, імпрізаційності, ігрового початку, сольності. Кожна з цих якостей отримує численну, багаторівневу реалізацію, що здійснюється в індивідуальній особистісній аурі митця. Дослідження має практичну цінність для виконавців-інструменталістів в їх концертній діяльності, може бути використано як частина навчальних курсів «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Історія світової музичної культури», «Аналіз музичних творів».

Ключові слова: каденція, фортепіанний концерт, формоутворення, віртуозність, діалог.

Bondarenko M. The originality of solving the cadence problem in piano concertos by Camille Saint-Saens. In focus of view is an approach of known romantic composer Camille Saint-Saens to the cadence of artist such a multifaceted phenomenon in the solo piano concerto. Examines the impact of the romantic worldview to the cadence evolution. For the first time all levels of musical text in concertos by Saint-Saens analyzed through the prism of genetic qualities of the cadence: dialogic, improvisation, the game essence, soloing. Each of these qualities receives multiple, multi-level implementation, carried out in the individual personal aura of creator. The research has practical value for performer-instrumentalists in their concert activity; also, it can be used as a part of the next learning courses: "History of the piano performing art", "History of world music", "Analysis of music".

Keywords: cadence, a piano concerto, construction of music form, virtuosity, dialog.

Постановка проблемы. В развитии фортепианного концерта XIX в. выделяются несколько магистральных направлений. С точки зрения пианизма наблюдается культивирование виртуозных качеств как специального творческого задания и накопление технологических приемов,

своего рода «словаря» исполнительского искусства. В параллель этому возникает и иная тенденция, связанная с пониманием виртуозности не как владения комплексом определенных элементов (гамм, арпеджио, трелей, тремоло, аккордов, октав), набором штрихов и способов игры, а как изложения музыкального материала, требующего особой сноровки и индивидуальной тактильной адаптации, иначе говоря, нового представления об общении с инструментом. В плане композиции концерт уверенно эволюционирует в сторону сближения с симфоническим типом мышления, что проявляется в настойчивых поисках иных и даже альтернативных закономерностей формообразования и драматургии, одновременно — форм взаимодействия сольного и «коллективного» начал [3; 4; 5; 6; 7; 8].

Актуальность избранной темы заключается в необходимости изучения многообразия подходов к решению проблемы каденции как до сего времени обязательной части концертного соревнования и концентрированного выражения семантики жанра в условиях меняющегося облика жанровой системы фортепианного концерта.

Цель — обозначить различия в ее решении, определяющие судьбу каденции в этот исторический период и многообразие форм ее существования. **Объект** исследования — западноевропейский романтический фортепианный концерт, **предмет** — фортепианные концерты К. Сен-Санса.

Анализ последних исследований и публикаций. Поскольку каденция не наделена статусом музыкального жанра, составляя лишь один из разделов композиции-произведения, она, за редким исключением (у Е. и П. Бадура-Скода, А. Меркулова, Е. Фоменко, М. Ярославцевой), рассматривается в научных трудах Е. Антоновой, Н. Вакулы, М. Друскина, Ф. Крыжановского, И. Кузнецова, Е. Пономаренко, А. Соловцова, Я. Торгана, посвященных сольному концерту.

Связь с научными или практическими задачами. Данная статья выполнена в соответствии с планом научно-исследовательской и методической работы ХНУИ имени И. П. Котляревского и соответствует комплексной теме «Исполнительское мастерство как феномен мировой культуры» на 2012-2017 гг. (протокол заседания Ученого совета ХНУИ имени И. П. Котляревского № 4 от 29.11.2012 г.).

Изложение основных материалов исследования. Подобно многим композиторам-романтикам, прежде всего, Листу и Вагнеру, Сен-Санс был разносторонне одаренной личностью. Проявив себя как талантливый пианист и органист, музыкант также активно занимался литературно-критической деятельностью и, конечно же, композицией. Наравне с Франком, в заслугу Сен-Сансу исследователи ставят возрождение французской инструментальной музыки в последней трети XIX ст. [2]. Самым значительным его достижением в сфере фортепианного творчества стало создание первых классических образцов французского фортепианного концерта [1: 34]. Композитор написал всего пять сочинений в этом жанре; три из них (Второй, Четвертый и Пятый) подробно описаны исследователями и широко распространены в исполнительской практике, два других (Первый и Третий) считаются менее удачными [1; 2]. Поскольку настоящее исследование претендует на определенную практическую ценность для исполнителей, ограничимся анализом только трех названных сочинений Сен-Санса, рассмотрев их в интересующем нас ракурсе.

Второй фортепианный концерт *op.22, g-moll* — наиболее известное в пианистической среде произведение композитора. Созданный в 1868 году в течение всего трех недель по случаю визита А. Рубинштейна в Париж концерт поражает совершенством, и, в то же время, необычностью формы, богатством мелодического языка. Не ставя перед собой задачу подробного описания всего сочинения,¹ сосредоточим внимание на первой части, нетрадиционное композиционное решение которой во многом связано с характером каденции и ее ролью в контексте целого.

Продолжая тенденцию, наблюдаемую в романтических образцах жанра концерта, автор отказывается от двойной экспозиции, начиная произведение с *solo* фортепиано. Однако оно принципиально отличается от аналогичного приема в концертах Мендельсона (№ 1), Шумана, Грига, Листа (№ 1), где пианист буквально с первых тактов «врывался» в сознание слушателей, заявляя о своем первенстве в концертном диалоге. В первом из названных опусов солист надолго завладевал вниманием аудитории пылкостью поэтических признаний и удерживал его на протяжении 30 тактов (вся экспозиция главной партии). Вместе с тем, его выходу предшествовало краткое звучание оркестра, который, начиная с 12-го такта, вновь деликатно напоминал о себе редкими аккордами, не позволяя восприятию «выпасть» из ситуации соревнования/соучастия. В сочинениях других упомянутых композиторов, бросив вызов партнеру, пианист сразу же передавал ему инициативу. Совершенно иную трактовку начального *solo* предлагает Сен-Санс.

В первой части его Второго концерта возникает развернутый вступительный раздел, несущий на себе функции не только подготовки основного действия, но и показа определенного интонационного материала. Если на мгновение забыть о том, что перед нами концертное сочинение, то при взгляде на нотный текст возникает полная иллюзия пьесы для фортепиано *solo*. Этому способствуют неторопливый темп *Andante sostenuto*; значительная протяженность фортепианного высказывания; отсутствие тактометрических знаков, настраивающее на прелюдийно-фантазийную свободу спонтанно рождающейся музыкальной мысли; возникающий в процессе *quasi*-импровизации речитатив-монолог, с появлением второго голоса плавно перерастающий в диалог. Сен-Санс не начинает произведение с вполне определенной виртуозной технической формулы, как в большинстве упомянутых сочинений; блестящий пассаж предназначается только для завершения «бесконечного» интонационно-тематического развертывания.² Полифоническая организация фактуры первой фразы также скорее способствует напряженной умственной работе, нежели призывает решать задачи чисто виртуозного плана. Кроме того, графическое оформление фактуры — полифоническое двухголосие правой руки, неуклонно возносящееся к звуковым верхам (в диапазоне *d* — *e⁴*) на фоне глубоких, гудящих басов на тонике, вызывает ассоциации с регистровкой органа³, что направляет восприятие к серьезным, обращенным к высшей силе импровизациям лейпцигского кантора.

Требующие определенной пальцевой сноровки каскады пассажей параллельными секстами, синхронизирующие движения обеих рук, также не имеют сугубо виртуозной подоплеки, предполагая четкую артикулированность каждого интервального хода и прослушанность гармонии уменьшенного септаккорда, что отсылает к музыкальному наследию не только барокко, но и Бетховена. Скрытые посредством приема комплементарности весомые интонационные идеи фортепианного *solo* прорастают в обе основные темы *Andante sostenuto*, причем, в соответствии с особенностями музыки второй половины

² Этот непрерывный процесс содержит 7 различных элементов, благодаря чему происходит его внутреннее деление на фазы-стадии: краткий *quasi*-речитатив (1), полифоническое двухголосие, основанное на точных и неточных имитациях (2), низвергающийся и взмывающий вверх каскад тридцатьвторых (3), патетический нисходящий трихорд, собирающий в вертикаль на органном пункте *g* арпеджированную в каскаде гармонию уменьшенного септаккорда (4), короткие арпеджио тридцатьвторыми (5), изложенные в виде синкопы чередования аккордов партии правой руки в сочетании с основным хроматическим восходящим движением баса, сопровождаемые выписанным *accelerando* — пульсация четвертными длительностями учащается благодаря введению восьмых (6), унисонно-аккордовое *fff* изложение хроматического нисходящего мотива (7), подводящего к императивному вступлению *tutti*.

³ Не следует забывать, что К. Сен-Санс закончил консерваторию по классу органа, и в течение многих лет работал в парижских соборах именно как органист.

¹ Интересные замечания по поводу всех концертов Сен-Санса см. в монографии Ю. Кремлева [2], и книге А. Алексеева [1].

XIX в. они получают различные стилистические преломления. В качестве оперативной единицы избирается тоническое трезвучие с переходом во вводный *fis*, причем в главной теме данная мелодическая модель изложена в инверсии и с сохранением исходного квартового мотива.⁴ Отделенная от последующего движения долгими длительностями (четверти против шестнадцатых), помеченная акцентом на первом звуке, исходная кварта приобретает характер речевой интонации, восклицания-обращения, воскресая в памяти одновременно проповедническую риторику Баха (например, в прелюдии *fis-moll* из II тома «ХТК») или поэтическую — Мендельсона и Шумана (например, Песня без слов *G-dur* из V тетради, *op.* 62 или Интермеццо из «Венского карнавала»). В побочной теме, уже однозначно романтической, выявленная мелодическая модель завуалирована опеваниями и синкопами. Сам принцип опевания использован в *solo* пианиста в формуле коротких тридцатьвторых длительностей.

Экспозиция концерта достаточно компактна и довольно традиционна в плане реализации концертного диалога и способов изложения материала. В одних эпизодах оркестр активно участвует в развитии тематизма с помощью разного рода переключек, в других ограничивается аккомпанирующей функцией. Интересно решение разработки. Главная роль в музыкальном развитии здесь принадлежит солисту, оркестр лишь обеспечивает гармоническую поддержку с помощью долгих аккордов. Фактически, весь этот эпизод построен на сопряжении сменяющихся каждые два такта девяти гармоний, демонстрирующих модуляцию из тональности побочной партии *B-dur* в основной *g-moll*. Драматизация развития осуществляется за счет постепенного ускорения темпа и фактурного усложнения мелодизированных фигураций тридцать вторыми длительностями у солиста, которые заполняют гармоническую основу. Особую выразительность фигурациям сообщает лежащий в их основе трехзвучный мотив, состоящий из чистой прима и нисходящей секунды. Наделенная определенной образной символикой еще в эпоху барокко (вспомним, например, прелюдию *f-moll* из II тома ХТК Баха), эта интонация придает фигурационному материалу определенную смысловую нагрузку, в связи с чем партия фортепиано становится в какой-то степени самодостаточной, все внимание слушателей сосредоточивается именно на солисте. Таким образом, функции оркестра здесь ограничиваются обогащением гармонической основы тембральными красками и, как следствие, созданием дополнительного объема звукового пространства.

⁴ Строго говоря, в первом такте *solo* тоническая гармония изложена в виде квартсекстаккорда. В главной теме исходная кварта сохраняется, но в обращении, отчего звуки перекombируются.

Реприза первой части становится кульминацией всего предыдущего развития. С позиций избранного нами ракурса исследования этот раздел формы наиболее любопытен. Его начало служит итогом гармонического движения, начатого в разработке: оркестру поручается тема главной партии, аккомпанируют ей виртуозные построения у фортепиано (октавы и аккорды *martellato*, блестящие гаммообразные пассажи). Второе проведение темы начинает солист, но после первой же фразы инициатива вновь переходит к оркестру, а фортепиано продолжает окутывать мелодию легчайшими арпеджио, напоминающими звучание арфы. И вдруг, прервав развитие темы на неустойчивой гармонии уменьшенного септаккорда, Сен-Санс делает неожиданный драматургический ход: в середине репризы помещается развернутая каденция солиста. Сразу оговорим, что об обрыве линии постепенности можно говорить лишь по отношению к привычному алгоритму композиционных событий, когда каденция к сонатному *Allegro* (в классических образцах) завершает его репризу. Напротив, течение музыкальной мысли, непрерывность интонационного процесса воспринимаются и исполнителем, и слушателем как нельзя более естественно: *solo* фортепиано продолжает разрабатывать образно-смысловые идеи темы главной партии, на ее материале, собственно, и построена вся каденция.

Итак, в данном разделе можно выделить несколько этапов развития. Первые пять тактов (*più mosso*) основаны на обыгрывании той же гармонии, на которой только что произошла «остановка» диалога с оркестром. Выразительным речитативным репликам в партии левой руки, декламирующим вычлененный из темы короткий мотив, аккомпанируют короткие арпеджио в правой. Эта фактурная формула заимствована из вступительного раздела, благодаря чему между двумя *solo* фортепиано устанавливается смысловая арка. Знакомый технический прием здесь усложняется в соответствии с «правилами игры»: арпеджио из первой октавы переносятся в малую, а мелодическая линия остается в привычном ей диапазоне первой-второй октав, тем самым, заставляя пианиста играть, перекрещивая руки. Троекратное повторение знакомого мотива завершается бурным потоком арпеджио, охватывающих практически всю клавиатуру. Длительное состояние неустойчивости уменьшенного септаккорда требует разрешения, которое наступает в следующей фазе каденции (*Tempo I, Più mosso*).

Данный ее этап демонстрирует дальнейшее развитие материала главной партии, в экспозиции концерта происходящее в диалоге с оркестром. Таким образом, здесь на фортепиано ложится двойная нагрузка как в чисто техническом плане, так и в плане сосредоточенности на ведении протяженной линии. В экспозиции перед пианистом

возникали сложности ансамблевого исполнения, он должен был чутко реагировать на реплики оркестра, подхватывать их окончания и так же естественно передавать их обратно в оркестр, дабы не нарушить целостность мелодического рельефа. Здесь же, выступая на основе уже сложившегося звукового образа, он хотя и сам отвечает за логику ведения фразы, но «говорит» одновременно и от лица своего собеседника — оркестра. Обозначенное автором *stringendo* подводит к кульминации построения (и всей каденции), которой, как и в экспозиции, становится взволнованный речитатив октав. Сен-Санс снова подчеркивает тот факт, что солист остался без поддержки оркестра, усиливая требования к эмоциональному наполнению материала: вместо указанного в экспозиции *appassionato* композитор требует *agitatissimo*. В результате в ответственный драматургический момент не исчезает главный атрибут жанра концерта: его состязательность, поскольку фортепиано демонстрирует свои звуковые и энергетические возможности, не уступающие оркестровым.

Личность высказывания накладывает отпечаток и на дальнейший ход событий. Продолжая сравнивать происходящее в каденции с экспозицией, обозначим, что первоначально эмоциональной разрядкой напряженной кульминации становилась лирическая тема побочной партии. Отмечая факт отсутствия ее проведения в репризе, исследователи, однако, не указывают на небольшой фрагмент *Più mosso*, представляющий собой полифоническое развитие завершающего кульминационный речитатив интонационного оборота. Динамика *p* и авторское указание *dolcissimo* придают музыке лирический характер, причем тип фактурного изложения, где два голоса излагают основной мотив, как бы вторят друг другу (канон в октаву), а еще два представляют собой выдержанные четвертные длительности, живо напоминает аналогичные образы Шумана⁵. Таким образом, в границах каденционного построения происходит замена уже знакомого тематического материала новым в рамках одной семантической сферы.

Завершается каденция не традиционной трелью и не виртуозным пассажем, как в некоторых случаях у Листа. Подчеркивая слитность каденции с основным текстом, появляется вполне завершенное построение в форме периода (*Tempo I*), представляющее тему главной партии с дополнительными (в отличие от экспозиции) подголосками. Его первое предложение поручено *solo*, а во втором на *pp*, не нарушая сложившейся звуковой сферы, появляется оркестр, знаменуя окончание каденции.

После изложения аналитических наблюдений сделаем некоторые выводы. Решение Сен-Сансом проблемы каденции в данном сочинении

⁵ Впрочем, как и фактурный рисунок темы побочной партии, о чем говорит Ю. Кремлев [4: 63].

не имеет непосредственных прецедентов в других образцах западноевропейского романтического фортепианного концерта XIX века. Каденция предстает здесь не просто эпизодом, предоставляющим солисту возможность демонстрации виртуозного мастерства: весь концерт достаточно насыщен всевозможными техническими сложностями, преодоление которых, тем не менее, не является самоцелью. На наш взгляд, каденционное построение, с одной стороны, несет на себе традиционные для него функции: солирование, игровой принцип, выраженный как в новых подходах к тематизму (гармонические, фактурные изменения), так и в специфическом понимании самого процесса игры на инструменте⁶. С другой стороны, каденция берет на себя дополнительные обязательства, вытекающие из ее специфического месторасположения. Солист теперь не только заботится об эффектности своего выхода; весь «произносимый текст» должен строго подчиняться общей драматургической логике. В этом плане Сен-Санс продолжает линию каденций Шумана и Грига, а также ориентируется на опыт Листа и Брамса в создании некаденционных сольных высказываний пианиста.

В слиянии технической сложности с серьезностью преподносимой мысли в обоих *solo* фортепиано, очевидных баховских, бетховенских, шумановских⁷ аллюзиях, возникающих благодаря внедекоративно-пассажной трактовке в них фортепианной моторики, видится своеобразное преломление амбивалентности концертной игры, что порождает противоположные по своей направленности интерпретации каденции Второго концерта Сен-Санса. Приведем для сравнения две из них, одна из которых принадлежит А. Алексееву, другая — Ю. Кремлеву: «В традициях концертного жанра Сен-Санс выделяет партию солиста, но делает это своеобразно. Помимо обычной каденции, в которой развертываются виртуозные возможности солиста, он вводит вступительный сольный эпизод <...>» (курсив мой — М. Б.) [1: 35]; «<...> принцип, провозглашенный самим Сен-Сансом в его ответе одной газете: “Соло в концерте есть роль, которая должна быть задумана и представлена как роль драматического персонажа”» [2: 64]. Приведенные слова самого композитора многое разъяснят внимательному музыканту в сложившейся ситуации. Становится понятно, что появление каденции в обозначенном месте символизирует кульминационный выход героя, его главный в концертной пьесе «монолог».

Четвертый концерт, *op.* 44, *c-moll* (1875) демонстрирует индивидуальное прочтение Сен-

⁶ Уровень исполнительского мастерства ко второй половине XIX ст. возрос настолько, что обе составляющих реализации принципа игры действуют в тесной взаимосвязи, дополняя и обогащая друг друга. В произведениях, входящих в сокровищницу мировой классики, их существование порознь невозможно.

⁷ По типу изложения первое из них отсылает к Концерту без оркестра — фортепианной сонате *f-moll* Шумана.

Сансом листовской поэмы композиции, что отражается на принципах формообразования. Произведение формально состоит из двух частей (первая — *Allegro moderato. Andante*, вторая — *Allegro vivace. Andante. Allegro*), но исследователи [1], [2] обнаруживают в нем некоторые проявления одночастности и одновременно — сонатно-симфонической цикличности (наличие четырех контрастных фрагментов). Однако, в противовес Листу, все же находившему повод создания небольших виртуозных эпизодов, помеченных ремаркой «каденция», следуя скорее творческой логике, с одной стороны, Мендельсона, с другой, — Шопена, французский мастер отказывается от такого рода *solo*. Качества концертного жанра, реализация которых обычно достигает пика в каденции, в полной мере проявляются на протяжении всего его Четвертого концерта. Рассмотрим подробнее материал первой части.

Первый раздел *Allegro moderato* представляет собой цикл из двух вариаций с кодой. Лежащая в их основе тема состоит из двух предложений, каждое из которых звучит поочередно сначала у оркестра, затем — у солиста. Эти приемом, сохраняемым в теме и первой вариации, Сен-Санс остроумно обыгрывает концертный принцип отсутствующей здесь сонатной экспозиции. Одновременно им обеспечивается абсолютное равноправие обоих партнеров, «выходы» которых позволяют сосредоточить внимание на каждом из них. Таким образом, в самом начале произведения пианисту предоставляется возможность остаться наедине с публикой в течение довольно продолжительных временных отрезков. Если при первоначальном проведении темы в партии солиста обнаруживаются незначительные изменения по сравнению с оркестровым изложением, в основном касающиеся аккомпанирующих голосов, то первая вариация позволяет ему в полной мере продемонстрировать виртуозное мастерство, по типу фактурного рисунка напоминая решение лирических тем в концертах Шопена: с множеством окутывающих и заполняющих мелодическую линию блестящих пассажей. Во втором предложении к феерическим построениям в партии правой руки добавляются ходы двойными нотами и октавами в партии левой, что ставит перед исполнителем дополнительные задачи технологического порядка. Наконец, вторая вариация являет собой первый пример ансамблевого звучания в данном сочинении. При проведении второго предложения оркестр уже не отстает, а продолжает развитие с некоторыми изменениями: в мелодической линии появляются синкопы, а мерный аккомпанемент четвертями сменяют легкие восьмые *staccato*. Новой модификации темы солист аккомпанирует причудливыми фигурациями в виде коротких ломаных арпеджио. Мощное *crescendo* у обоих участников действия подводит к относительно

новому интонационному материалу, который впоследствии будет использован во второй части концерта. В кульминационной точке оркестр внезапно уходит на *pp* и легкими тремолирующими гармониями поддерживает бурные арпеджио фортепиано. Эта техническая формула, с одной стороны, способствует естественному переходу в следующий раздел, *Andante*, с другой — вызывает ассоциации с типичными формами фигуративного тематизма, часто применявшимися еще в каденциях к классическим концертам, в частности Моцартом, а, следовательно, служит символом завершения определенного этапа драматургического развития.

Второй раздел части, *Andante*, еще в большей степени раскрывает все богатство фортепианного стиля Сен-Санса, который вобрал в себя достижения как классического, так и романтического пианизма. Сложнейшие гаммообразные и арпеджированные пассажи, двойные ноты, октавная и аккордовая техника, трели, полифоническое окутывание множеством подголосков мелодической линии, полиритмические сложности — все эти приемы композитор использует с необычайным мастерством и щедростью, не жертвуя при этом стройностью формы и целостностью художественного образа. Партия фортепиано здесь настолько тесно спаяна с оркестровой, что их взаимодействие и тембровое взаимообогащение не позволяют чуткому исполнителю превратить преодоление значительных технологических сложностей в самоцель. Подлинной «поэтической жемчужиной» [2: 100] *Andante* становится его завершающая фаза композиции, которую Ю. Кремлев называет каденцией, «поддержанной тоническим басом оркестра» [2]. Ситуация сходна с окончанием первого раздела композиции — *Allegro moderato*, однако теперь фортепиано поручается не фигуративный, а тематический материал — редкая по красоте и силе выразительности мелодия, сопровождаемая ноктюрновым аккомпанементом. Тем не менее, соблюдая научную корректность и опираясь на общеупотребимое определение каденции, приведенную характеристику музыковеда следует расценивать как метафорическую, так как данный эпизод содержит оркестровый фон, хотя по существу оно верно. Здесь снова уместно вспомнить приведенное выше высказывание композитора о роли *solo* и, соответственно, самого солиста в концертном сочинении. Именно на него возлагает Сен-Санс ответственность за завершение целой части.

Сонатное *Allegro* Пятого фортепианного концерта, *op. 103, F-dur* (1896) поражает прозрачной акварельностью композиторского письма. Пианисту, обладающему ярким темпераментом, жаждущему покорить зал мощной энергетикой и искусством высшего исполнительского мастерства, здесь негде развернуться. На фоне

оркестрального звучання фортепіано в позднеромантичних концертах Листа і Брамса, «органності» Второго і ізошренності в використанні фактурно-ігрових прийомів Четвертого концертів самого Сен-Санса перша частина П'ятого, на перший погляд, кажеся почти «детської», недостойної уваги великих віртуозів. Да і с композиційної точки зору вона виділяється по контрасту со складними ідеями названих опусів несподіваною простотою. Створюється враження, що Сен-Санс орієнтується в ній не на жанрову традицію класико-романтичного концерта, а на докласическі образці інструменталізму — не в останню чергу, французьких клавесиністів. Аналогії такого роду підкріплюються скромними масштабами композиції⁸ і сжатістю, підчас рождаючої ощущение недосказанності в изложении музыкальных событий.

Начало сочинения отсутствием громкого открытия представляемого действия напоминает Четвертый концерт Бетховена. Однако если лирика венского классика имеет сосредоточенно-волевого характер, то французский композитор отдает предпочтение простому напеву в духе шансон, естественность и открытость которого не нарушаются аккордовым изложением, лишь отдаленно напоминающим хорал, а в еще большей мере превосходящим фоническое истолкование вертикали в фортепианных пьесах импрессионистов. Второе проведение темы оркестром не лишает ее грации и легкости движения, чему в немалой степени способствует партия солиста, представляющая собой одноголосную (!) контрапунктическую линию *staccato*, лишь постепенно переходящую в иные приемы игры: арпеджио двойными нотами, быстрый «пробег» обеих рук по всей клавиатуре вверх с возвратным откатом арпеджио. Звуковой образ музыки радикально меняется. Перед нами — совершенно романтическая, исповедальная, поэтическая лирика, несколько меланхоличная (*d-moll*), нежная (*dolce*), не превышающая *p*. По жанру тема напоминает ноктюрн: мелодия правой руки вычерчивается на фоне многооктавных арпеджио левой. Но в отличие от шопеновского фортепианного пения мелодическое движение в концерте Сен-Санса лишено широкого дыхания и скорее распахнуто, чем разлито, благодаря выделению многократно повторяющихся звуковых опор, образуемых основным и квинтовым тонами (второй обертоном — естественное деление акустической шкалы). Возникающие звуковые пустоты, «воздух» заполняются по принципу комплементарности другими тонами, и в целом при сохранении четкого рисунка возникает эффект вибрации обертонового «поля».

Монолог фортепиано плавно соединяется с последующим токкатным эпизодом, где перво-

⁸ Цикл концерта включает три части.

начально пианист поддерживается оркестром, а затем его усиливающееся *accelerando* приводит к полному «отрыву» от партнера, образуя яркую кульминацию. В тот момент, когда солист остается один, появляется ремарка *quasi cadenza*. Начатая ею линия импровизации и технического усложнения продолжена в заключительной партии, где ставка делается уже не на фортепианную звукопись, смену «обличий» рояля, а на филигранную пальцевую моторику, гибкое чувство музыкального времени и импульсивную страстность высказывания (новая тема *appassionato*, *C-dur*). Так, под занавес экспозиции происходит раскрепощение исполнительских сил, краткий прорыв которых быстро гаснет.

Как видим, на протяжении достаточно непродолжительного времени пианисту приходится постоянно менять амплуа: в образном, звуковом и технологическом плане. Смена «карандашного рисунка» игрой красок, сдержанности и даже безмятежности состояния взволнованностью, известного аскетизма высказывания его пылкостью — и это все предельно лаконично, без эмоциональных и фактурных излишеств.

В разработке картина резко меняется: появляются *b-moll*, низкий регистр фортепиано, *pesante*, совершенно преобразующие главную тему, словно попавшую в катастрофу. Неудобные, асинхронные движения правой (триоли) и левой (дуоли) рук, требовательный обмен репликами с оркестром, достаточно большая кульминационная зона (44 такта), ограниченная новой темой солиста практически вне сопровождения и проведением экспрессивного (*ff*) варианта побочной темы на гармонии *D₉, f-moll*, переводят события концерта из лирики и игры в подлинную драму.

В репризе все возвращается на круги своя, хотя начинает ее оркестр на фоне ажурных узоров фортепиано (заметим: все играется *pp*, при этом не должен потеряться ни один звук!), а побочная тема, также проводимая оркестром, сопровождается феерическими кунштюками рояля, филигранная отточенность которых требует не только пальцевой сноровки, но и исключительного слухового контроля. Не забывает Сен-Санс и о графической моторике *quasi*-каденции, а в коде радуется нас мажорным (*F-dur*) проведением побочной темы и журчащими пассажами рояля.

Как видим, несмотря на, казалось бы, партнерские отношения участников концертной игры, сонатное *Allegro* Пятого концерта — подлинное царство фортепиано. Складывается впечатление, что здесь встречаются исторически разные звукообразы инструмента: молоточковый, соединяющий XVIII в. с XX, и педально-иллюзорный, объединяющий фортепианное искусство романтизма и импрессионизма — при всех различиях между ними. Воспроизведение этой встречи становится главным творческим заданием пианиста. Не менее существенен почти полный отказ

композитора от крупной техники, повышенные требования к пальцевой артикуляции в условиях тихой и очень тихой динамики и частой смены звукообраза фортепиано.

Итак, композиторское мастерство Сен-Санса в сонатном *Allegro* Пятого концерта заключается не в свободной фантазийности, преодолевающей освященные традицией закономерности построения первой части концертного цикла, как это происходило в предыдущих проанализированных опусах, а в «формулировке» специфического творческого задания пианисту, едва ли не главным условием выполнения которого оказывается искусство фортепианной артикуляции и интонирования в выдерживаемой в значительных пределах тихой динамике, виртуозного владения пальцевой техникой и умения быстрого переключения в разные звуковые измерения. Что же к этому может добавить каденция, понимаемая как относительно развернутый эпизод на грани репризы и коды? С композиционной точки зрения она нарушила бы симметрию музыкальной формы (ее «осью», своего рода центральным эпизодом, предстает разработка); с исполнительской — потребовала бы либо привлечения новых пианистических приемов, в частности «тяжелой артиллерии» октав и аккордов, для ее выделения из контекста, что повлекло бы выпадение этого *solo* из заданного стиля, либо продолжения уже осуществленных комбинаций элементов, что снизило бы уровень исполнительского и слушательского интереса. Поэтому принятое Сен-Сансом решение — создание *quasi*-каденции (или даже полу-каденции, если учесть первоначальную поддержку пианиста оркестром) следует считать одновременно остроумным и мудрым.

Выводы. Обобщая наши наблюдения, следует отметить отсутствие для Сен-Санса проблемы каденции. В каждом из проанализированных музыкальных образцов композитор находит тот вариант ее решения, который соответствует оригинальному замыслу и специфическим стилевым свойствам концертного произведения. Почти ровесник Брамса (французский композитор родился в 1835 г., его немецкий коллега — в 1833), Сен-Санс создает свой Второй концерт, исходя из аналогичных творческих предпосылок — понимания жанра как серьезного лирического (в широком смысле) высказывания, вбирающего в себя музыкальные откровения барокко и романтизма. Однако уже в этой композиторской пробе очевидно его отношение к концерту не как подобию симфонии, а специфическому явлению, питаемому исполнительским искусством. Поэтому в последующих образцах он идет по пути отказа от определенной матрицы, заставляя пианиста наново задумываться над предлагаемой ему головоломкой. Тем самым вся совокупность проанализированных сочинений Сен-Санса предстает непрекращающейся игрой композитора с

пианистом, одним из элементов которой служит «вопрос каденции».

Перспективы дальнейших исследований.

Предложенный научный подход открывает перспективу дальнейшего изучения фундаментальных вопросов музыкального искусства: исторического взаимодействия сочинения и исполнения, спонтанного (импровизация) и преднамеренного (композиция), устного и письменного. Интерес вызывают и способы претворения каденции — как идеи и явления — в фортепианных концертах XX — начала XXI веков.

Литература:

1. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века / А. Д. Алексеев. — М.: АН СССР, 1961. — 219 с.
2. Кремлев Ю. А. Камиль Сен-Санс / Ю. Кремлев. — М.: Все-союзное изд-во «Советский композитор», 1970. — 328 с.
3. Кузнецов И. К. Фортепианный концерт в истории и теории жанра: автореф. дис. ... на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Кузнецов И. К. — М., 1980. — 25 с.
4. Мильштейн Я. Предисловие [Ф. Лист Концерт № 1 для фортепиано с оркестром : партитура] / Я. Мильштейн. — М.: Музгиз, 1961. — С. 3–5.
5. Мильштейн Я. Предисловие [Ф. Лист Концерт № 2 для фортепиано с оркестром: партитура] / Я. Мильштейн. — М.: Музгиз, 1963. — С. 3–7.
6. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века: автореф. дис. ... на соискание ученой степени канд. искусствовед. / спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Торган Я. Э. — К., 1978. — 24 с.
7. Торган Я. Э. Фортепианные концерты Брамса в свете эволюции данного жанра в первой половине XIX века: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Торган Янис Эрнстович. — Л., 1976. — 162 с.
8. Хохлов Ю. Н. Фортепианные концерты Листа: путеводитель / Ю. Хохлов. — М.: Музгиз, 1960. — Изд. 2-е, доп. — 84 с.

Рецензент статьи: Сухленко И.Ю.,
канд. искусствоведения, доцент,
Харьковский национальный университет искусств
им. И.П. Котляревского