

ЗАКОНЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

УДК 786.2

doi: 0.17223/26188929/12/10

Полина Бородихина

ИСТОРИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА

В статье приведен обзор истории фортепианного концерта. Автор останавливается на каждом периоде развития жанра от XVII до XXI в. Рассматривается каждый этап исторического преобразования жанра концерта – от исторического периода, когда фортепиано как инструмента ещё не существовало, до современной музыки. После рассмотрения каждого периода подводятся итоги, тезисно формулируются основные изменения жанра в этот исторический период.

Ключевые слова: фортепиано, концерт, жанр, исторический период, творчество композитора-пианиста

Концерт, как музыкальный жанр в современном значении – «одночастное или многочастное музыкальное произведение для одного или нескольких солирующих инструментов и оркестра», появился не сразу [14]. Становление этого жанра, связанное с историческими музыкально-стилевыми этапами, проходило постепенно. Первое музыкальное упоминание слова концерта (concerto) было в эпоху Возрождения, и датируется оно 1519 г. В XVI в. концертами называли хоровые духовные сочинения с инструментальным сопровождением или вокальные, инструментальные или смешанные ансамбли, в которых инструменты не разделялись по группам, а дублировали партии голосов. Также совместно с concerto подобные произведения назывались *sinfonia* (лат. *simphonia*, греч. – созвучие, стройное звучание, стройность). В конце XVI в. стало проявляться тяготение к разделению функций инструментов в произведениях [12, с. 111–112].

В конце XVI – начале XVII в. появился жанр *concertato*, в котором группы инструментов или голосов исполняли мелодию и *basso continuo*. *Basso continuo* (итал. непрерывный бас) – басовый голос с цифрами, обозначающими созвучия в верхних голосах [18]. Партию *basso continuo* часто исполнял клавесин, который выступал в роли руководителя ансамбля, дирижера. В жанре *concertato* писали музыку такие композиторы эпохи позднего Возрождения, как Дж. Габриели (1554–1612), Л. Виадана (1560–1627), Г. Шютц (1585–1672) и др.

Жанр мадригала с *basso continuo* стал одним из проявлений концертов того времени. Он был наиболее распространенной формой концерта в светской музыке 1610–1650-х гг. [12, с. 119]. Мадригал (лат. *mater* – мать) – песня на родном языке, светский музыкально-поэтический жанр эпохи Возрождения. Одной из главных особенностей концертов эпохи Возрождения была свободная трактовка исполнительского состава. Такая свобода выражалась в том, что партии инструментов могли быть не выписаны, их участие указывалось пометкой в заголовке или на страницах произведения. Также партии инструментов могли быть выписаны, но исполнялись они по желанию [12, с. 121–122].

«Перерождение практики концертирования в концертный стиль произошло тогда, когда инструментальные партии стали обязательным элементом композиции. Первый этап эволюции концертной композиции связан с фиксацией в нотах партии *basso continuo*, приблизительно с 1602 г.; на втором этапе стали печататься партии мелодических инструментов (около 1608 года). Таким образом, инструментовка концерта, бывшая до сих пор уделом капельмейстера или руководителя ансамблей (*maestro dei concerti*), перешла в ведомство композитора» [12, с. 123]. Данный концертный стиль проявился в творчестве К. Монтеверди (1567–1643), С. Бернарди (1577–1647) и других композиторов [12, с. 124].

В произведениях концертного стиля партии музыкальных инструментов и голосов выписывались друг за другом. Такие инструменты звучали не одновременно с голосами, а поочередно, исполняя отдельные завершенные разделы, обозначаемые как ритурнель (*Ritornello*), симфония (*Sinfonia*) или соната (*Sonata*). Инструментальные разделы *sinfonia* выполняли роль связки между вокальными номерами [12, с. 126]. В разделах *ritornello* встречались обозначения

старинных танцев: куранта, гальярда, чакона, которые в то время были составляющими танцевальной сюиты [12, с. 127].

В других случаях в концертных произведениях вокальная и инструментальная партии размещались на левом и правом разворотах листа. Ноговицына К.А. в своей диссертации обращает внимание на зависимость расположения инструментальных партий в произведениях от их функциональности: если «инструментальная партия выписывалась на отдельном листе, инструменты наделены самостоятельным музыкальным материалом и концертируют с голосами на всем протяжении композиции», считает она. «Если инструмент участвует *ad libitum*, то часто он не имеет своей самостоятельной выписанной партии и дублирует вокальную. А значит, роль инструментов в таких мадригалах колористическая (дублирование инструментами голосов создает особый, смешанный, тембр), но никак не формообразующая. Если участие инструментов ограничивается ригурнелями, они, как правило, тематически не связаны с вокальными разделами, и композиция складывается как простое чередование вокальных куплетов и инструментальных ригурнелей. Инструменты оттеняют голоса, служат тембровому обновлению. Чистые вокальные и инструментальные краски не смешиваются, но сопоставляются, и в этом – принципиальное отличие такого типа от концерта с “*ripieni*”. Ригурнели, как правило, записаны отдельно, перед вокальной партией или после нее. Внутри композиции композитор помечает вступление инструментов ремаркой *Ritornello*» [12, с. 130].

Итак, в эпоху Возрождения:

- стал постепенно зарождаться жанр инструментального концерта;
- появились первые упоминания таких музыкальных понятий, как *concerto*, *concertato*;
- начал формироваться концертный стиль.

В эпоху барокко появляется новая жанровая разновидность концерта: *concerto grosso* (итал. большой концерт). В *Concerto Grosso* небольшая группа солирующих инструментов, *concertino* (две скрипки и виолончель), противопоставлялась ансамблю – *ripieno* (первые и вторые скрипки, альты, басы). Такое контрастное противопоставление инструментов демонстрировало идею о пространстве и времени в эпоху барокко. На первый план в новом жанре выходила

тематическая и тембровая индивидуализация и дифференциация голосов, самостоятельная партия каждого исполнителя в группе *concertino*, унисонные объединения в партиях групп *ripieno*. Важным принципом нового жанра был контраст: динамический, тембровый, регистровый, темповый. Первые *Concerto Grosso* были написаны для струнно-смычкового ансамбля. В процессе эволюции жанра в инструментальный состав вводились духовые инструменты – флейта, гобой, труба, валторна. Такой расширенный состав стал прототипом классического симфонического оркестра [1, с. 142].

Большую роль в становлении жанра концерта сыграли великие композиторы эпохи барокко: А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Бах и Г.Ф. Гендель.

Арканджело Корелли (1653–1713) – итальянский композитор и скрипач. Он написал 12 *Concerto Grosso*. *Concerto Grosso* были написаны для струнного состава оркестра. Концерты А. Корелли состояли из 4–7 частей. Между частями концерта были разделы *Adagio*, которые выполняли функцию связки между быстрыми частями. Единой для всех частей концерта была тональность.

Отличительные особенности жанра концерта, такие как трехчастная структура, свободное виртуозное и импровизационное изложение эпизодов сольных партий, чередование *solo* и *tutti*, рондальность, инструментальный концерт приобрел благодаря итальянскому композитору, скрипачу-виртуозу Антонио Вивальди (1678–1741). В концертах А. Вивальди возросли масштабы оркестровых ригурнелей. А. Вивальди написал 465 инструментальных концертов. Самым известным инструментальным концертом А. Вивальди является цикл «Времена года».

Великий немецкий полифонист И.С. Бах (1685–1750) стал автором первых образцов клавирного концерта. В концертах И.С. Бах трактовал клавир как «концертно-виртуозный инструмент» и развивал сонатную форму. И.С. Бах долго работал над жанром концерта. Он изучал скрипичные концерты итальянских композиторов, делал их переложения для клавира (преимущественно концерты А. Вивальди). Затем композитор писал собственные концерты для скрипки и делал их переложения. Позже И.С. Бах перешел к написанию собственных клавирных концертов.

И.С. Бах написал 15 клавирных концертов с сопровождением: 7 – для одного клавира, 3 – для двух клавиров, 2 – для трех, 1 – для

четырёх и 2 тройных для клавира, флейты и скрипки. Некоторые концерты являются переложением произведений других авторов. Также И.С. Бах написал «Итальянский концерт» для клавира solo. Динамические контрасты в этом концерте передавались поочередным использованием разных клавиатур клавесина. И.С. Бах также является автором «Бранденбургских концертов», написанных для различных инструментальных составов. [2, с. 61].

Новое прочтение жанра нашло воплощение в творчестве современника И.С. Баха – Г.Ф. Генделя (1685–1759). Г.Ф. Гендель написал 20 органно-клавирных концертов. М.И. Глинка в своем письме другу писал: «Для концертной музыки – Гендель, Гендель и Гендель» [11]. Вершиной инструментального концертного творчества Г.Ф. Генделя являются Concerto Grosso. По мнению Н.А. Прищепы «данные сочинения отличает классическая строгость и сдержанность письма. Говоря о праздничности этого жанра у Г.Ф. Генделя, можно было бы определить его стиль как «генделевское барокко» и охарактеризовать его как энергичный, оживленный, блестящий с яркими контрастами и избытком ярких ритмов. Концерты Г.Ф. Генделя строги по мелодике и фактуре, более лаконичны в композиционном строении. По складу музыки Concerto Grosso, преимущественно, гомофонны. Строение каждого цикла разнообразно (от двух до шести частей); каждому концерту свойственны особые жанровые связи, определенный образно-поэтический облик» [14].

Таким образом, в эпоху барокко:

- появилась новая разновидность жанра концерта – concerto grosso;

- сложились основные черты концертного жанра:

- 1) трехчастная структура,
- 2) принцип диалога и состязания, контрастности и виртуозной игры,
- 3) чередование tutti и solo.

Во второй половине XVIII в., в эпоху классицизма, утвердился сонатно-симфонический цикл инструментального концерта: сонатное allegro, медленная часть, быстрый финал. Первая часть классического концерта содержала две экспозиции: экспозицию основного тематического материала в партии оркестра, который вступал перед солистом, и экспозицию, которая звучала в партии солирующего инструмента [9, с. 242].

Концерты данного музыкального стиля были проникнуты симфоническим развитием, которое проявлялось в разработочных разделах сонатной формы, где использовались различные приемы развития тематизма – изменение тональности, гармонизации, ритма, элементов мелодии. Активно использовался принцип мотивного вычленения. На развитие концертного жанра повлияло также становление классического парного состава симфонического оркестра. Ведущую роль в оркестре играли струнные инструменты (первые скрипки), которые представляли основной музыкально-тематический материал. Виолончели и контрабасы исполняли одну и ту же партию, только контрабасы – на одну октаву ниже. Деревянно-духовая группа (2 флейты, 2 гобоя) могла исполнять основной тематический материал либо гармоническое заполнение, подчеркивая ритм оркестровой фактуры. К медно-духовой группе (2 валторны, 1–2 трубы) прибегали для подчеркивания гармонии и ритма либо в кульминационных моментах при звучании *tutti* [9, с. 128]. Композиторы-классики переставали использовать партию *basso continuo* в инструментальных жанрах, вследствие чего клавишные инструменты ушли из основного состава оркестра. Солирующий инструмент стал равноправным участником концертного жанра. Солист и оркестр сблизились по своим исполнительским приемам, создавая условия для более тесного взаимодействия.

Также новым в концертном жанре стало отношение к каденции. В эпоху классицизма их стали прописывать в нотах. В фортепианном концерте эпохи классицизма были распространены виртуозные и эффектные каденции. В правилах из «Фортепианной школы» Д.Г. Тюрка указано, что «Каденция, не только должна поддерживать впечатление, произведенное музыкальной пьесой, но, насколько это возможно, усилить его. Наиболее верный путь достичь этого – изложить в каденции чрезвычайно сжато важнейшие основные мысли или напомнить о них с помощью оборотов. Поэтому каденция должна быть теснейшим образом связана с исполняемой пьесой и более того, из нее, главным образом, черпать свой материал. Каденция, как и всякое свободное орнаментирование, должна состоять не из намеренно привнесенных трудностей, а скорее из таких мыслей, которые соответствуют основному характеру пьесы» [14]. Виртуозность, как одна из основных черт концерта, в эпоху классицизма была подчинена образному содержанию произведения.

Инструментальный концерт, наряду с симфонией, сонатой и камерным ансамблем, был одним из основных музыкальных жанров творчества венских классиков [11]: Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. Бетховена.

Йозеф Гайдн (1732–1809) обращался к жанру концерта на протяжении сорока лет. Первый свой концерт в 24 года он написал в Вене для органа (клавира) с оркестром C dur (Hob XVIII: 1), а в 64 года последний – Концерт для трубы с оркестром Es-dur (Hob VIIe: 1) [1, с. 140]. Й. Гайдн написал около 50 концертов для разных музыкальных инструментов с оркестром. Однако ноты многих концертов были утеряны, или их авторство подвергается сомнению исследователей его творчества. Концерты Й. Гайдна зрелого периода творчества не уступают его симфониям по оркестровому звучанию, по приемам развития тематического материала [9, с. 129].

Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) – автор большого количества инструментальных концертов (27 фортепианных, 5 скрипичных, 4 для валторны, 2 для флейты, а также концертов для гобоя, кларнета, фагота и других инструментов). Особенность концертов В.А. Моцарта заключается в контрастной драматургии трех частей: драматическое или лирико-драматическое сонатное *allegro* в первой части, медленная лирическая вторая часть и быстрый финал в форме рондо. Также тематический контраст наблюдался внутри частей концерта: между главной и побочной партией в первой части, между рефреном и эпизодами в финале. Такая образная контрастность между темами сильно отличает классический концерт от барочного с его одноаффектностью. Наиболее известные концерты В.А. Моцарта: фортепианные (d moll, A dur, c moll, C dur, Es dur), скрипичные (D dur, A dur) [9, с. 242]. По словам В.А. Моцарта (в письме к отцу 1782 г.), «концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит подлинное удовлетворение, но и незнатки останутся довольны, сами не ведая почему...» [5].

Людвиг ван Бетховен (1770–1827) написал 7 инструментальных концертов (5 фортепианных, 1 скрипичный и 1 «тройной концерт» для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром). Концерты Л. Бетховена еще больше, чем у Й. Гайдна и В.А. Моцарта, сближа-

ются с симфониями по глубине идей, тематической разработке. Первые части концертов у Л. Бетховена преимущественно героического и драматического характера. Вторые части часто философского и возвышенного содержания. Финальные части обычно утверждают народно-праздничный характер музыки [7, с. 112–113], см. [3].

Таким образом, в эпоху классицизма:

- Инструментальный концерт приобретает форму трехчастного сонатно-симфонического цикла.

- Концерт как жанр сближается с симфонией – по способу тематического развития и образного содержания, контрастности тем, и с театральными жанрами по использованию тематизма в стиле итальянского оперного пения *bel canto*.

- Солист и оркестр становятся равноправными участниками концертного действия.

В XIX веке, в господствовавшем тогда в музыке романтическом стиле наблюдался повышенный интерес композиторов к внутреннему миру человека, к индивидуальному эмоциональному восприятию окружающей действительности. На первый план в творчестве композиторов вышли миниатюрные инструментальные жанры, которые могли передать всю гамму оттенков чувств и настроений. Большое влияние на концертный жанр оказала именно инструментальная миниатюра. Во-первых, инструментальная миниатюра повлияла на исполнительскую практику концертного жанра. Композиторы-романтики, такие как Д. Фильд, Ф. Шопен, А.Ф. Серве, часто включали в свою программу выступления не весь концерт целиком, а только одну его часть.

Джон Фильд (1782–1837), ирландский композитор, пианист и педагог, в концертном жанре по-новому интерпретировал задачи солиста и оркестра. Солист и симфонический оркестр в концертах Д. Фильда уже не находились в равных позициях, как это было традиционным для классического концертного жанра. Партия солиста выходила на первый план, представляя и развивая тематический материал произведения. Оркестр же, в свою очередь, выполнял роль сопровождения. Только первая часть концерта у Д. Фильда соответствовала жанровым канонам, которые проявлялись в сонатной форме с двойной экспозицией. Медленные вторые и финальные третьи части обычно утрачивали концертный принцип состязательности и диалога между солистом и оркестром. В этих частях Д. Фильд

использовал возможности только струнного квартета, присоединяя к ним иногда духовые инструменты, что создавало легкую и прозрачную фактуру. Часто такие части превращались в сольные инструментальные обособленные миниатюры. Последний седьмой фортепианный концерт Д. Фильда имеет следующие пометки: Концерт для фортепиано с сопровождением оркестра или квартета или фортепианного соло. В данном случае показ разнообразных сиюминутных чувств и настроений, виртуозная составляющая сольной партии являлись наиболее приоритетными, нежели жанровые особенности концерта. О влиянии миниатюры также говорят соответствующие подзаголовки, которые дал композитор частям концерта. Так, например, вторая часть Первого фортепианного концерта Д. Фильда называется «Шотландская песня». Также известны ноктюрны Д. Фильда, ранее исполняемые как части концертов или их разделов.

Польский композитор-романтик Фридерик Шопен (1810–1849) писал концерты по такому же принципу, что и Д. Фильд. Шопен – автор двух фортепианных концертов: *f moll* (1829) и *e moll* (1830). Так же как и у Д. Фильда, виртуозность солиста в концертах выходит на первый план. Симфонический оркестр не развивает тематический материал концерта, а только выполняет функцию гармонического фона и редко вступает в диалог с солистом. Средние части – ноктюрны. В финальных частях в форме рондо Ф. Шопен использует народные танцевальные элементы мазурок [7, с. 446–447].

Во-вторых, благодаря инструментальным транскрипциям, части концертов или концерты целиком, будь то одночастное произведение, в то время исполнялись как самостоятельные миниатюры. Так, К. Рейнеке и М.А. Балакирев делали переложения второй части Первого фортепианного концерта Ф. Шопена для фортепиано соло, а Ф. Лист написал сольную фортепианную транскрипцию «Концерт-штюка» К.М. Вебера.

Жанр инструментальной миниатюры в зависимости от национальной принадлежности композитора и индивидуальных предпочтений являлся источником тематического и образного содержания концертов романтического стиля. В концерты Ф. Мендельсона проникали характерные элементы его «Песен без слов», в концерты Ф. Шопена – элементы ноктюрнов и мазурок, в концерте Э. Грига –

халлинга из «Лирических пьес», в виолончельный концерт Р. Шумана – элементы романса. Немецкий композитор М. Брух сам указал связь миниатюры и концерта, дав первой части своего Скрипичного концерта №1 название – прелюдия [13].

Влияние инструментальной миниатюры проявилось в создании нового типа концерта – концертштюк. Слово «концертштюк» с немецкого языка переводится как концертная пьеса. Под концертштюком имеют в виду одночастный концерт для солиста и оркестра, написанный в свободной форме.

Первым значительным образцом романтического концерта является «Концертштюк» *f moll* (1821) немецкого композитора-романтика Карла Марии фон Вебера (1786–1826). В основе «Концертштюка» лежит программный замысел. Сначала композитор хотел создать трехчастный цикл, но впоследствии содержание произведения изменилось, и цикл сократился до одной части. В «Концертштюке» К.М. Вебер проявил себя как новатор, отказавшись от двух экспозиций: вместо первой, оркестровой, сначала звучит фортепианное вступление в темпе *Larghetto*. Первый раздел «Концертштюка» написан в свободном романтическом сонатном *allegro*, так как разработка заменена небольшим связующим построением, а в репризе отсутствует побочная партия. К.М. Вебер написал немало произведений в концертном жанре для разных инструментов, в том числе три для фортепиано с оркестром.

Инструментальный концерт также встречается в творчестве других великих западноевропейских композиторов эпохи романтизма, таких как Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Н. Паганини, Ф. Лист, И. Брамс, Э. Григ, о которых пойдет далее речь.

Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) написал 8 концертов: 2 – для скрипки с оркестром, 3 – для фортепиано с оркестром, 2 – для двух фортепиано с оркестром, 1 – для скрипки и фортепиано с оркестром. Из них наиболее известный – Концерт для скрипки *e moll* (1844). В данном концерте проявляются, с одной стороны, основные черты творчества Ф. Мендельсона: «песенная лирика, романтическое чувство природы, искрящаяся скерцозность» (В. Конен), а с другой – новая трактовка сонатной формы и сонатно-симфонического цикла. В первой части концерта на первый план вместо главной партии выходит побочная партия. Все три части концерта

имеют сквозное развитие, что сближает данное произведение с жанром романтического стиля – симфонической поэмой.

Роберт Шуман (1810–1856), немецкий композитор и педагог, также оставил след в концертном жанре XIX в. Р. Шуман – автор трех концертов для разных инструментов, а также пьес в концертном стиле. Наиболее значительное произведение в этом жанре – Фортепианный концерт а moll (1841–1845). Р. Шуман писал его «как нечто среднее между симфонией, фантазией и концертом». Интересной особенностью данного произведения стало вариационное развитие, которое было привнесено в сонатную форму первой части, чтобы по-разному осветить главную тему концерта. Концерт Р. Шумана также выделяется «сосредоточенно-личным типом высказывания» (В. Хавров), благодаря которому виртуозность подчинена содержанию. Поэтому сольная каденция в первой части не обладает лишней эффектностью. Р. Шумана как композитора всегда интересовало взаимодействие между солистом и оркестром. Так, он размышлял: «Мы должны терпеливо дожидаться гения, который в новой блестящей манере укажет, каким образом должно связывать партии фортепиано и оркестра, дабы пианист мог полностью раскрыть богатство инструмента и своего мастерства, в то время как оркестр не оставался бы только зрителем, но наоборот, разнообразием своего колорита способствовал еще большему обогащению их совместной игры».

Итальянский скрипач-виртуоз, композитор Никколо Паганини (1782–1840) обогатил концертный жанр новыми исполнительскими приемами. Большую роль в его концертах играло импровизационное начало, которое проявлялось в сольных драматических или лирических высказываниях-монологгах. Основные темы концертов Н. Паганини очень яркие и театральные. Побочная партия в сонатном allegro нередко затмевала главную партию, как, например, в первой части Концерта № 1 D dur. Виртуозность концертов демонстрировалась с помощью орнаментики в виде мелизматических украшений и пассажей, которые выразительно дополняли основную мелодию. Всего Н. Паганини написал 6 скрипичных концертов и 1 – для гитары с оркестром.

Ференц Лист (1811–1886), венгерский композитор и пианист, написал 2 знаменитых фортепианных концерта, в которых «музыкальные образы данных произведений ярки, они рельефно сопостав-

лены: конфликты броско очерчены, развитие стремительно, увлекает своей порывистостью, форма ясна, выписана “крупным штрихом”. Партии солиста и оркестра предельно виртуозны и красочны – они выступают на равных основаниях, словно соревнуясь, оспаривая друг у друга проведение музыкальной мысли. Контрастная смена эпизодов подчеркивает драматический замысел произведения» (М. Друскин). Признаки нового жанра, который появился в эпоху романтизма, – симфонической поэмы, автором которой был сам Ф. Лист, проявились и в концертах: принцип монотематизма, одночастность с наличием контрастных разделов, соответствующих четырем частям симфонического цикла.

«Классик среди романтиков», немецкий композитор Иоганнес Брамс (1833–1897) в концертных жанрах уравнивал партии солиста и оркестра. Оба участника концерта в одинаковом количестве проводят и развивают тематический материал произведения. И. Брамс написал два концерта для фортепиано с оркестром и по одному концерту – для скрипки и для скрипки с виолончелью.

Яркий пример фортепианного концерта можно найти в творчестве норвежского композитора Эдварда Грига (1843–1907). Э. Григ в романтический концерт привнес национальные колоритные черты через жанровые признаки норвежского танца халлинга, интонации (нисходящий ход от I ступени к V через вводный тон), ритмические группы (пунктирный и синкопированный ритм), ладовую окраску (переменный лад).

Шедевры в концертном жанре в русской романтической музыке создал Пётр Ильич Чайковский (1840–1893) – автор скрипичного концерта и трёх фортепианных, «Вариаций на тему рококо для виолончели с оркестром» [10]. В концертах П.И. Чайковского солист и оркестр выступают на равных правах, имея индивидуальные особенности. Оркестр, как правило, в произведениях развивает обобщенные бытовые образы или образы, связанные с природой. Солисту, в свою очередь, поручается проведение лирической линии. П.И. Чайковский заимствовал у Ф. Листа импровизированные монологи, которые он также использует в своих концертах. Виртуозная техника в концертах подчинена музыкальной драматургии, она не является самоцелью. Национальную особенность концертам придают народные цитаты: украинские напевы и тема украинской

народной песни-веснянки «Вийді, вийді, Іванку» в Первом фортепианном концерте [15, с. 80–81].

Итак, концертный жанр в эпоху романтизма [8] приобрел новые особенности:

– большую роль в эволюции концертного жанра сыграли жанры романтической музыки. Инструментальная миниатюра привнесла:

1) изменение исполнительской практики концертного произведения (исполнение одной части вместо целого концертного цикла),

2) новую трактовку частей и разделов концерта как инструментальной миниатюры,

3) появление нового типа концертного жанра: концертштюк.

Симфоническая поэма повлияла на появление в концертном жанре:

1) программности,

2) принципа монотематизма,

3) сквозного развития,

4) одночастной структуры.

– В эпоху романтизма появились концерты с неравноправными партиями солиста и оркестра. На первом плане располагалась партия солиста, партия оркестра выполняла лишь функцию аккомпанемента (Д. Фильд, Ф. Шопен).

– Композиторы стали свободно трактовать форму сонатного аллегро. Побочная партия часто затмевала главную (Ф. Мендельсон, Н. Паганини). Происходит отказ от двух экспозиций. Вместо оркестровой экспозиции – фортепианное вступление (К.М. Вебер).

– В концертах стали проявляться национальные особенности композиторов: халлинг – у Э. Грига, мазурка – у Ф. Шопена, украинские напевы – у П.И. Чайковского.

– Virtuозность в концертах подчинена драматургии и музыкальному содержанию произведения.

В XX в. интерес к концертному жанру увеличился еще сильнее. С появлением новых композиторских техник и стилей жанр концерта был переосмыслен. Например, направление неоклассицизма («обращение композиторов XX в. к стилизованным моделям прошлого») дало возможность по-новому взглянуть на концертные типы ушедших столетий [6, с. 15].

Немецкий композитор Пауль Хиндемит (1895–1963) помимо концертов (для фортепиано, скрипки, виолончели, кларнета, валторны,

органа с оркестром, для трубы, фагота и струнных) написал «Концертную музыку» для фортепиано, медных и арфы, Траурную музыку для альта и струнных, «Der Schwanendreher» (Концерт на темы старинных народных песен для альта с оркестром), «Четыре темперамента» (цикл для фортепиано и камерного оркестра). В своих концертах П. Хиндемит обращался к жанру эпохи барокко *Concerto grosso*, а также к стилевым особенностям джазовой музыки [6, с. 82]. Неоклассическая тенденция проявилась и в его программной трехчастной симфонии «Художник Матис» с полифоническим складом, которая напоминает барочные концерты.

«Универсальный» композитор XX в. Игорь Фёдорович Стравинский (1882–1971) часто обращался в своем многогранном творчестве к концертному жанру. Он писал произведения для солирующих инструментов с оркестром и для камерного состава, среди которых: Концерт для фортепиано, духовых инструментов, контрабасов и ударных (1924), Каприччио для фортепиано с оркестром (1929), Концерт для скрипки с оркестром (1931), Движения для фортепиано с оркестром (1959), Концерт для двух фортепиано (1935), концерт для камерного оркестра «Дамбартон окс» (1938), *Ebony concerto* (1945), Концерт для струнного оркестра in D (1946).

В концертах для солирующего инструмента и камерного состава партия солиста не противопоставляется остальным инструментам. Она только является частью общего ансамбля, выделяясь виртуозными разделами. В фортепианных концертах сольный инструмент зачастую трактуется как ударный. Известный балет И.Ф. Стравинского «Петрушка» первоначально был задуман как концертная пьеса – концертштюк – для фортепиано с оркестром. «...Мне захотелось, – писал Стравинский в своей «Хронике», – развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобладающую роль. <...> был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджий выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами». В этой идее – противопоставление партий фортепиано и оркестра – заключается концертный принцип диалога.

Нововенцы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн) трактовали жанр концерта через призму экспрессионизма (см. [4]). Неоклассическая тенденция XX в. коснулась австрийского композитора-авангардиста

Арнольда Шёнберга (1874–1951). Помимо фортепианного и скрипичного концертов, которые были написаны в додекафонной технике, он сочинил Концерт для виолончели с оркестром по концерту для чамбало D dur Георга Матиаса Монна и Концерт для струнного квартета и оркестра по Кончерто гротто ор. 6 № 7 Г.Ф. Генделя в свободной обработке.

Ученик А. Шёнберга Альбан Берг (1885–1935) в своем последнем крупном инструментальном произведении – двухчастном Скрипичном концерте – новаторски интерпретировал жанр концерта. Данный концерт воспринимается как инструментальный реквием, так как был посвящен памяти Манон Гропиус, рано умершей дочери Альмы Малер, вдовы австрийского композитора Густава Малера. Новой особенностью жанра была совместная каденция солиста и оркестра в первом разделе второй части концерта. В целом Скрипичный концерт был написан в серийной технике.

Антон Веберн (1883–1945) свой единственный Концерт для девяти инструментов посвятил своему педагогу А. Шёнбергу. А. Веберн в этом Концерте сформировал собственный подход к тональной организации сочинения. «Двенадцатитоновая техника, усвоенная им от Шёнберга, становится здесь лишь одним из средств этого подхода, да и то не самым важным. Форма этого произведения впервые в полном смысле этого слова вытекает из его структуры», – пишет польский композитор Богуслав Шеффер. «Композитор делит серию на четыре сегмента, при одинаковой динамике разнящихся во всех остальных планах – мотивном, тембровом, ритмическом, артикуляционном. Эти краткие, лаконичные формулы не становятся в дальнейшем “собственностью” какого-то из инструментов или их групп, как предполагалось бы в случае развития традиционного принципа концертирования. Они развиваются по другим, внутренним законам, выходящим здесь только из свойств самого материала. Поэтому данный Концерт – это не столько концерт инструментов в привычном понимании этого жанра, сколько “концерт идей”, подчиненных пытливому уму художника и ученого» (Ф. Софронов).

Венгерский композитор Бела Барток (1881–1945) в концертном жанре написал «Дивертисмент» для струнного оркестра. Б. Барток по поводу этого произведения писал так: «Между прочим, я представляю себе нечто вроде Concerto grosso, местами переходящего в концертино». Это подтверждается тем, что в «Дивертисменте»

группе концертино, которая состоит из пяти инструментов, противопоставлен большой струнный оркестр. Также жанру *Concerto grosso* соответствует трехчастная композиция с оживлёнными крайними частями и с медленной средней. Фольклорная направленность творчества Б. Бартока проявилась в его Втором скрипичном и в трех фортепианных концертах. Одно из последних его произведений – пятичастный «Концерт для оркестра» – это пример симфонизированного концертного стиля. Б. Барток в аннотации к премьере концерта писал: «Название этого оркестрового произведения типа симфонии объясняется концертным или сольным способом исполнения на отдельных инструментах или их группах» [12].

Отечественные композиторы XX в., такие как С.В. Рахманинов, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Р.К. Щедрин, Э.В. Денисов, А.Г. Шнитке, не прошли мимо концертного жанра, привнеся в него свои индивидуальные особенности.

Композитор и пианист Сергей Васильевич Рахманинов (1873–1943) написал четыре фортепианных концерта с оркестром и Рапсодию на тему Паганини в концертном жанре. На творчество С.В. Рахманинова повлияли инструментальные концерты Л. Бетховена, Ф. Листа, П.И. Чайковского. Особенностью музыки С.В. Рахманинова был колокольный звон, который наиболее ярко проявился во Втором фортепианном концерте: в фортепианном вступлении в первой части и в праздничных перезвонах – в финале.

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891–1953) вошел в историю музыкальной культуры как новатор в области гармонии, ритмики, мелодики. Это отразилось в его концертных произведениях: 5 концертов для фортепиано с оркестром, 2 концерта для скрипки с оркестром, 1 концерт для виолончели с оркестром и Симфония-концерт для виолончели с оркестром.

Для композитора-симфониста Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) инструментальный концерт был жанром, в котором он мог воплотить свои основные идеи творчества – противопоставление добра и зла. Д.Д. Шостакович написал шесть инструментальных концертов: два фортепианных, два скрипичных и два виолончельных.

Композитор-авангардист Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996) – автор тринадцати концертов для разных солирующих ин-

струментов: виолончели, фортепиано, скрипки, альты, гобоя, кларнета, флейты, саксофона, гитары. Э.В. Денисов обратился к жанру концерта в 1970-е гг., когда его творческий стиль практически сформировался. В своих концертах композитор использовал приемы сонорики (Виолончельный концерт), джазовой музыки и алеаторики (Фортепианный концерт), серийной техники и микрохроматики (Флейтовый концерт), цитирования (Скрипичный, Альтовый концерты), пуантилизма (Альтовый концерт).

Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998), как и другие композиторы XX в., обращался к жанру Concerto grosso. Он написал 6 произведений в этом жанре. Данному жанру соответствует состав исполнителей – преобладание струнно-смычковых инструментов и использование в первом, третьем и четвертом Concerto Grosso клавирина. Также выбор жанров для частей Concerto Grosso соответствует музыкальному стилю барокко: прелюдия, токката. Одной из основных музыкальных техник при написании концертов для А.Г. Шнитке была полистилистика.

Помимо Концертов для солирующих инструментов с оркестром современный композитор Родион Константинович Щедрин (род. 1932) написал 5 программных концертов для оркестра: «Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русских песни». В этих одночастных концертах для оркестра проявился национальный русский стиль композитора. В составе расширенного симфонического оркестра можно встретить разновидности духовых инструментов: блокфлейта, кларнет-пикколо, труба-пикколо, а среди ударных – русские деревянные ложки и набор бубенцов русской тройки. Инструменты симфонического оркестра часто имитируют звучание русского народного оркестра. Концертный принцип состязательности проявляется не в традиционном соотношении солиста и оркестра, а в соревновании музыкальных инструментов оркестра между собой, как это происходит, например, в концерте «Озорные частушки», где инструменты наперебой исполняют частушечные мотивы и интонации.

В XXI веке композиторы продолжают поиски новых возможностей концертного жанра. Так, в творчестве современного композитора Карманова Павла Викторовича (род. 1970) есть «Дважды двойной концерт для двух гобоев, двух флейт и двухкамерных оркестров

в двух разных строях» (2009). Авангардное произведение предполагает исполнение тематического материала оркестрами по очереди. Только в конце произведения они объединяются в единый большой инструментальный состав по звучанию.

Авангардный композитор-акционист Георгий Валерьевич Дорохов (1984–2013) в своем *Concertino* для альты или скрипки соло, радио и пяти исполнителей (2010) использовал разные стилевые модели и техники: алеаторику (свободный состав из пяти исполнителей; выбор у исполнителя, прописанный в партитуре, в каком порядке играть секцию: можно начать играть как слева направо, так и справа налево или с третьего такта), конкретную музыку (звуки дрели), электронную музыку (радио), а также признаки жанра барочной концертной музыки *Concerto Grosso: concertino* (группа инструментов, которая предполагала тематическую и тембровую индивидуализацию и дифференциацию голосов, самостоятельную партию каждого исполнителя). Это является проявлением неоклассических тенденций. Г.В. Дорохов назвал свое произведение *concertino*, так как в партитуре каждая партия довольно подробно выписана с уточняющими деталями.

Подводя итоги, можно сказать, что

– Благодаря появлению новых техник (сонорика, пуантилизм, серийная техника, алеаторика, микрохроматика, электронная и конкретная музыка) и стилей (авангард, экспрессионизм, джаз, неоклассицизм, неофольклоризм) концертный жанр в XX в. обогатился новыми содержательными и техническими средствами.

– Под произведениями концертного типа могли также скрываться сочинения для солирующих инструментов, в названиях которых не упоминался жанр концерта.

– Появились новые типы концертов: Концерты для оркестра.

– У композиторов XX в. обострился интерес к жанру *Concerto grosso*.

– В XXI в. продолжают творческие эксперименты в области концертного жанра.

Использованные источники

1. Акшенцева В.М. Инструментальные концерты Й. Гайдна в контексте межжанровых взаимодействий // Манускрипт. 2019. Т. 12, № 7.

2. Алексеев А.Д. «История фортепианного искусства». М. : Музыка, 1988. Ч. 1, 2.
3. Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. Бетховен и традиция венского концерта. М. : Советский композитор, 1973.
4. Ильичёва А.В., Иофис Б.Р. Европейская музыка XX века. М. : Росмэн, 2004.
5. Конен. В. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1981. Вып. 3.
6. Левик Б. История зарубежной музыки. М. : Музыка, 1980. Вып. 2.
7. Ноговицына К.А. Светский вокально-инструментальный концерт в творчестве Бьяджо Марини и его североитальянских современников : дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015.
8. Пичугина Ю.Г. Концерт и миниатюра: пути взаимодействия инструментальных жанров в эпоху романтизма // Вестник Ставропольского государственного университета. 2009. № 64.
9. Прищепа Н.А. Фортепианный концерт: история, теория вопроса // Фило-софско-культурологические исследования. 2017. № 1.
10. Розанова Ю.А. История русской музыки. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 3. П.И. Чайковский. М. : Музыка, 1981.
11. Розеншильд К.К. История зарубежной музыки: до середины 18 века. 3-е изд., испр. и доп. М. : Музыка, 1973. Вып. 1.
12. Тараканов М.Е. Инструментальный концерт. М., 1986.
13. Холопов Ю.Н. Генерал-бас // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1.
14. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
15. Ямпольский И.Я. Concerto grosso, концерто гроттоско // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. М. : Советская энциклопедия, 1974. Т. 2.

Polina Borodikhina

THE HISTORY AND EVOLUTION OF THE MUSICAL GENRE OF THE PIANO CONCERT

Musical almanac of Tomsk State University, 2021, no. 12, pp. 93–112.

doi: 10.17223/26188929/12/10

The article provides an overview of the history of the piano concert. The author dwells on each period in the development of the genre from the 17th to the 21st centuries. Each stage of the historical transformation of the concert genre is considered – from the historical period, when the piano as an instrument did not yet exist, to modern music. After considering each period, the results are summed up, the main changes in the genre in this historical period are formulated in thesis. Key words: piano, concert, genre, historical period, works of the composer-pianist.

The used sources

1. Akshentseva V.M. "Instrumental concerts of J. Haydn in the context of inter-genre interactions." Manuscript. Tambov: Certificate, 2019. Vol. 12, Is. 7.
2. Alekseev A.D. "History of Piano Art". Parts 1.2. Moscow: Music, 1988.
3. Druskin M.S. Beethoven's Piano Concertos. Beethoven and the Vienna Concert Tradition. M.: Soviet composer, 1973.
4. Ilyicheva A.V., Iofis B.R. "European music of the XX century". M.: Rosman, 2004.
5. Konen. B. History of foreign music. Third edition. Moscow: Music, 1981.
6. Levik B. History of foreign music. Second edition. Moscow: Music, 1980.
7. Nogovitsyna K.A. Dissertation "Secular vocal and instrumental concert in the works of Biagio Marini and his Northern Italian contemporaries." M., 2015.
8. Pichugina Yu.G. "Concert and miniature: ways of interaction of instrumental genres in the era of romanticism." Bulletin of Stavropol State University, 2009.
9. Prischepa N.A. Piano Concerto: History, Theory of the Question. Philosophical and cultural studies. Aesthetics. 2017.
10. Rozanova Yu.A. History of Russian music. II volume. Second half of the 19th century. Book three. P.I. Tchaikovsky. Moscow: Music, 1981.
11. Rosenschild KK History of foreign music: until the middle of the 18th century / KK Rosenschild. Ed. 3rd, rev. and add. Is. 1. M.: Music, 1973.
12. Tarakanov M.E. "Instrumental Concert". M., 1986.
13. Kholopov Yu.N. General bass. Musical encyclopedia edited by Yu.V. Keldysh (vol. 1), M.: Soviet encyclopedia, 1973.
14. Kholopov Y., Tsenova V. Edison Denisov. M., 1993.
15. Yampolsky I.Ya. Concerto grosso, concert grosso. Musical encyclopedia edited by Yu.V. Keldysh (vol. 2). M.: Soviet encyclopedia, 1974.