

**МОНОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖАНР В ФУНКЦИИ КУЛЬТУРНОГО "ТАРАНА"
(ЗАМЕТКИ О ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ)**

Автор: Б. Г. ГНИЛОВ

Продуктивность культурологического исследовательского инструментария во многом предопределена тем, что позволяет преодолеть научно-познавательные затруднения в смежных с культурологией и/или частноотраслевых по отношению к ней научных дисциплинах, в том числе и в музыкознании. Одной из застарелых когнитивных проблем с достаточным основанием можно назвать уязвимость теории такого важного и по единодушному мнению специалистов-музыкантов социально значимого жанра, как фортепианный концерт с примыкающими к нему композициями аналогичного исполнительского "формата".

Случилось так, что общепринятые теоретические позиции, сопутствующие фортепианному концерту, либо расходятся с творческой практикой, либо насаждают в значительной мере тенденциозный образ этого жанра. При внешней убедительности и стройности "триадной" классификационной схемы, предполагающей разграничение концертов в зависимости от весомости партий фортепиано и оркестра, выясняется, что этот показатель со специфически музыкальной точки зрения все-таки не столь важен, да и точные замеры такого рода, по существу, невозможны. Определенную настороженность вызывает и взгляд на концерт как жанр, направленность развития которого мыслится специалистами в виде неуклонного и, в принципе, бесконечного приближения к симфонии. Недаром считается, что теория концерта долгое время формировалась "в тени" теории симфонии. Не вдаваясь в дальнейшие поиски слабых звеньев в современной теоретической мысли фортепианного концерта, замечу, что главным ее недостатком является, на мой взгляд, разобщенное, обособленное толкование вершинных произведений данного жанра, игнорирование исторических связей между ними.

Культурологический подход способен исправить сложившееся положение уже потому, что данная наука изначально нацелена на установление долговременных преемственных связей в духовно-практической деятельности человека, на изучение наследия духовных ценностей при собирательной, обобщающей направленности. Именно культурология обеспечивает эффективное противодействие неестественно дробному размежеванию, созданному традиционным музыкознанием в культурном пространстве фортепианного концерта. Тем самым снимаются "перегородки" на пути к действительно широким и результативным обобщениям, охватывающим и теорию, и историю данного жанра в контексте культуры.

Культурология позволяет также вывести принципиально важные *константы художественно-социального бытия* фортепианного концерта в различных плоскостях "жизни искусства" и общества - персонально-личной (*Vox humana*), национально-госу-

Гнилов Борис Геннадиевич - кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

дарственной (*Vox populi*) и глобально-художественной (*Musica mundana*). Это ведет к осознанию искомой "отдельности" эволюционного пути музыкальной композиции для фортепиано с оркестром.

При всей многоярусности фортепианно-оркестрового художественно-смыслового комплекса фундаментальное значение в нем имеет установка на подчеркнуто индивидуальное творчество, задаваемая его персонально-личностным уровнем, обозначенным мной как *Vox humana* - голос человеческий. Принципиальное значение приобретает яркая выраженность авторского начала, оригинальность, самостоятельность музыкальных мыслей и их развития. Верховенство персонально-личностного начала в классико-романтическом концерте объясняется характерным для эпохи пристальным вниманием к индивидуальному миру личности (назначение художника, по Р. Шуману, - "проливать свет в глубины человеческого сердца"). Личностными ориентирами становятся масштабные, щедро одаренные фигуры. Наиболее полно такой тип личности воплощал для современников Наполеон I, выступая мерилем оценки личностных качеств. Так, в глазах тогдашней публики Н. Паганини предстал "Наполеоном жанра". Наблюдаемый феномен гиперболизации личности в фортепианно-оркестровой композиции получает наиболее яркое, почти зримое выражение. Обособленный виртуоз заметно возвышен и над слушателями, и над аккомпанирующими, то есть подчиненными ему музыкантами, доминирует, властвует над ними.

"Сверхчеловек", "супергерой" фортепианно-оркестровой композиции, подвластный лишь тем законам, которые он (почти по В. Гюго) определил себе сам, неизбежно находится при этом во власти одного "обстоятельства" непреодолимой силы - категории стиля. Крылатая фраза "человек - это стиль" порождена совокупностью персонально-стилевых представлений, характерной для классико-романтической эпохи.

С этой стилиевой точки зрения подчеркнуто индивидуальный характер творчества подразумевает неповторимый, единственный в своем роде, в высшей степени целостный художественный стиль. Следование этой норме становится тем более неукоснительным, что фортепианно-оркестровые композиции, часто примыкающие к поворотным пунктам в творческих путях их авторов, знаменующие своеобразный "поворотный старт" в их профессиональных карьерах, являются, помимо всего прочего, еще и декларацией персонального стиля, его "парадной витриной". Их можно с полным правом называть произведениями "представительского класса".

Именно поэтому жанр фортепианного концерта, вступив в пору своего расцвета в эпоху личностного "монизма", по своим стилиевым характеристикам пришел к тому состоянию, которое следует определить как бескомпромиссную, воинствующую *моностилистику*. Это его качество особенно рельефно предстает на фоне последовавших позже, в XX в., рассеивания, нейтрализации авторства (Р. Барт), деиндивидуализации, объективизации творчества, которым наиболее естественно сопутствует полистистика.

Накопление и структурирование своеобразной смысловой нагрузки в музыкальной композиции для фортепиано с оркестром происходили постепенно в творчестве многих поколений композиторов, выстроивших цепь последовательной трансляции атрибутов жанра. Звеньями этой цепи выступают произведения И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа, И. Брамса, Э. Грига.

Исключительно важная роль в преемственном развитии данного жанра выпала на долю русских музыкантов последней трети XIX - первой четверти XX в. Именно у них историко-художественный смысловой комплекс фортепианного концерта в известной мере неожиданно "блеснул" во всю свою силу. В отличие от величественно-неспешного, последовательного характера жанровой эволюции концерта на ее предшествующем, "западном", этапе в творчестве П. Чайковского и, особенно, С. Рахманинова, А. Скрябина, С. Прокофьева, И. Стравинского эволюция жанра пережила в определенном смысле взрывной, скачкообразный и тем самым совершенно уникальный, чрезвычайный по художественной результативности этап. Можно без преувеличения сказать, что этот "русский апофеоз" европейского фортепианного концерта вознес данный класс музыкальных произведений на такие высоты, которых ему не приходилось достигать ни до, ни

после этого почти солнечного по интенсивности и масштабам "выброса" музыкально-творческой энергии. Культурное пространство России в очередной раз предоставило благоприятные условия для пышного цветения "пришлых" творческих концептов.

Vox humana

Первый исторически достоверный и, наверное, один из наиболее выразительных примеров того, что концерт для солирующего фортепиано с оркестром - в высшей степени притягательный, "манящий" музыкальный жанр, овладение которым осознается начинающим композитором на этапе персонального самоутверждения как задача первоочередной важности, содержит жизненный и творческий путь Моцарта. Известно, что Моцарт, в отличие от других мастеров венского классицизма, И. Гайдна, Бетховена, смог наряду с жанрами инструментальной музыки в высшей степени убедительно реализовать свой талант в области музыкального театра. Логично было бы предположить, что Моцарт изберет своим исходным музыкальным жанром оперу. Однако в истории в виде одного из начальных моцартовских опытов зафиксировался именно концерт [Аберт, 1978]. И в дальнейшем, на протяжении всего творческого пути Моцарта концерт для фортепиано с оркестром почти постоянно находился в центре внимания композитора; с годами он все отчетливее осознавал его центральное положение в ряду других, не менее важных жанров. Именно фортепианные концерты становились для Моцарта, как и для большинства других виртуозов-инструменталистов, тем материалом, который они обычно выносили для своего персонального художественного общения с широкой публикой, при помощи которого и в опоре на который пытались эту публику "убедить".

Повлияв на творческие судьбы многих поколений европейских композиторов, "обстоятельством непреодолимой силы" сфера музыки для фортепиано с оркестром предстала и для М. Мусоргского, творчество которого принято ассоциировать в первую очередь с музыкально-театральной и вокальной музыкой. Однако, подобно ряду других композиторов, к своей первой крупной и безусловной творческой победе он пришел через эксперимент в жанрово-исполнительском формате "фортепиано плюс оркестр". Речь идет об оркестровой композиции "Ночь на Лысой горе" (1867). Выясняется, что в исходной версии эта музыка существовала в виде фантазии для фортепиано с оркестром и, как вспоминал позже Н. Римский-Корсаков, именно в таком предварительном виде автор показывал ему "Иванову ночь" [Римский-Корсаков, 1955]. Тем самым мы получаем своеобразный исторический прецедент творчески стимулирующей миссии, принятой на себя фортепианно-оркестровой музыкальной стихией. Данный прецедент отозвался в исторической перспективе в балете Стравинского "Петрушка".

Возвращаясь к "Ночи на Лысой горе", обратим внимание на упомянутое Римским-Корсаковым влияние на Мусоргского (а заодно и на других представителей "Могучей кучки") конкретного листовского произведения для фортепиано с оркестром - "Пляски смерти" [Римский-Корсаков, 1955]. Этот факт позволяет еще прочнее утвердиться во взглядах на европейскую композицию для фортепиано с оркестром как на исторически-сквозной фактор творческого вдохновения. Именно эта почти очевидная и нежелательная зависимость от листовской музыки вынудила Мусоргского, как считает Э. Рейли, отказаться в конце концов от первоначального исполнительского состава "для фортепиано с оркестром" [Norris, 1994, p. 71].

Пять произведений для фортепиано с оркестром Рахманинова - пожалуй, наиболее убедительный и показательный пример того, как опусы данного жанра становятся основными вехами на творческом пути автора и вместе с тем наделяются порой и надличными смыслами. Первый концерт композитора (1890) в полном соответствии с уже сложившейся традицией предстает весомой заявкой на "открытие" персонального музыкально-творческого стиля.

Потенциал хорошо себя зарекомендовавшего "стартового комплекса", неявно признаваемый музыкальным сообществом за музыкальной композицией для фортепиано с оркестром, волею творческой судьбы был востребован Рахманиновым повторно. Вто-

рой концерт, созданный им непосредственно после тяжело пережитого творческого "поражения" - неудачной премьеры Первой симфонии (1897), можно с полным правом назвать своеобразным "повторным стартом" в личной творческой карьере музыканта. Вместе с тем совокупность исторических коннотаций, сопутствующих Второму рахманиновскому концерту, определенно перекрывает собой уровень чисто личных "интересов" и проблем. Именно это русское музыкальное произведение с исключительной точностью и убедительностью во всей полноте передает противоречивость, тревожность, настороженность и в то же время оптимистические надежды, уживающиеся в комплексе настроений, характерном для России начала XX в. в предчувствии грядущих социальных потрясений. "Это произведение... явилось истинным знаменем времени" [Охалова, Рыцлина, 1981, с. 114]. Но даже общенациональный исторический резонанс оказывается в некотором смысле слишком "тесным" для данного произведения Рахманинова.

Приуроченность Второго концерта (1900 - 1901) к рубежу веков, "надстраиваясь" и накладываясь на отчетливо выраженную в нем озабоченность и обеспокоенность судьбами России, закономерно и естественно "возвышает" данное произведение до уровня почти глобального. Оно становится "знаменем времени" не только в социально-психологическом плане, но и в плане отвлеченно-хронологическом. Возможность и допустимость именно такой интерпретации концерта имеет своей исторической предпосылкой написанный опять-таки на величественном хронологическом рубеже Третий концерт для фортепиано с оркестром Бетховена (1800). Определенная аналогичность исторических контекстов, окружающих эти два великих до-минорных концерта, взятых как мощные хронологические "индикаторы", подкреплена также множественными соответствиями специально композиционного свойства, что позволяет еще полнее и глубже удостовериться в существенности и принципиальном характере выводимых историко-культурных закономерностей в бытии фортепианного концерта как музыкального жанра.

Столь же значительные художественно-смысловые коннотации сопутствуют и Третьему фортепианному концерту Рахманинова, где автор продвинулся к еще более глубоко лежащим пластам русской музыкальной самобытности. Он создал произведение, которое столь же точно передает круг настроений, возобладавших в русской духовной жизни после революционных событий 1905 г., столь предшествующий концерт органично вписался в круг эмоций, этим событиям предшествовавших. "Новый исторический этап заставил автора еще более остро пережить тревожные сомнения и думы о грядущих судьбах родины, в которой назревали грозные перемены... Тем более смело решена оптимистическая концепция. Ее внутреннее наполнение еще более конфликтно и трагично, а светлый конечный итог поднимается на еще более высокую ступень" [Охалова, Рыцлина, 1981, с. 115].

В то же время, говоря о личных и общенациональных исторических смыслах рахманиновского Третьего концерта, вполне возможно усмотреть в нем и своеобразно выраженный всеобщий историко-смысловой подтекст. Для его выявления необходимо соотнести это рахманиновское произведение с переломным для музыкального искусства в целом рубежом 1909 - 1912 гг., когда одно за другим возникли произведения, опрокидывающие многие привычные и устоявшиеся представления об основах музыкальной композиции. Не исключено, что в относящемся к этому "смутному" для музыкального искусства (а заодно и для истории России) времени Третьем концерте Рахманинов уже встал с характерной для него бескомпромиссностью на "защиту основ музыкального искусства" (выражение друга и единомышленника Рахманинова Н. Метнера). С этой точки зрения Третий рахманиновский концерт (1909) выступает своего рода альтернативой написанному примерно в это же время скрябинскому "Прометею" (1909 - 1910). Наконец, последние два произведения Рахманинова для фортепиано с оркестром - Четвертый концерт и Рапсодия на тему Паганини - при всех выдающихся художественных достоинствах, в полной мере отразили тенденцию нарастающего неблагополучия в его музыкальном творчестве зарубежного периода.

С жанром концерта для фортепиано с оркестром неразрывно связано и творчество Прокофьева, причем логика развития жанра на его творческом пути напоминает рахма-

ниновскую. В очередной раз фортепианно-концертная музыка становится для начинающего амбициозного профессионала "творческой площадкой", с высоты которой ему наиболее удобно убедить общественность в своей профессиональной состоятельности и в серьезности творческих намерений. Именно с Первым фортепианным концертом Прокофьев получил возможность заявить о себе по-настоящему, дерзко, "во весь голос". Симптоматично, что при определении места данного произведения в творчестве композитора И. Нестьев неоднократно применяет слово "впервые" [Нестьев, 1973]. Это качество определенной "беспрецедентности" - типичный атрибут концертов как отправных точек в творческой карьере композиторов-пианистов (а в случае с Прокофьевым - еще и дипломированных дирижеров), а заодно и как тех "точек опоры", при помощи которых можно существенно изменить направленность музыкального искусства в целом.

Пять фортепианных концертов Прокофьева подобно пяти рахманиновским "разместились" на его творческом пути не менее логично и естественно. В распределении фортепианных концертов по биографии автора заметна своеобразная симметрия: центром этой симметрии становится, как и у Рахманинова, Третий концерт для фортепиано с оркестром - лучшее прокофьевское произведение в данном жанре. Края симметрии выражены парно сгруппированными Первым и Вторым концертами, которые помогли композитору отвоевать место в своей профессиональной сфере, способствовали укреплению его славы и известности, а Четвертый и Пятый концерты, образуя собой противоположный край симметрии, наоборот, засвидетельствовали глубокий кризис его творчества. И можно сказать, что они сигнализировали о нарастающем творческом неблагополучии у автора, причина которого отчасти смыкается с ностальгической природой творческого кризиса у его старшего соотечественника и "конкурента".

Определенный параллелизм творческих путей и аналогичных культурных контекстов обусловили показательное подобие эволюции фортепианного концерта у двух очень несхожих по эстетике русских композиторов.

Vox populi

Исключительная мощь творческого заряда, так или иначе признаваемая за музыкальной композицией для фортепиано с оркестром, естественным образом оказалась востребованной в тех случаях, когда наряду с решением задач преимущественно личного плана важным сопутствующим историческим смыслом возникшего произведения (в большинстве случаев, по-видимому, неосознанно для автора музыки) становилось завоевание национально-культурного равноправия того "региона" или территории, который в некотором смысле "отставал" от культурных общностей или, лучше сказать, государств, издавна утвердившихся на лидирующих позициях. Композитор предстает тем самым "ответственным" за культурную судьбу "кровно" близкого ему Отечества.

Изначальная выигрышность творческого "плацдарма", обеспечивающего своеобразный культурный реванш "исстари" определившегося музыкального и, шире, историко-художественного "аутсайдера", с особой убедительностью подтверждается той беспрецедентной настойчивостью, с которой на начальном этапе своего творчества обращались к данному жанру и соответствующему исполнительному "формату" два великих европейских и одновременно в определенном смысле национальных музыканта - Ф. Шопен и Ф. Лист. Так или иначе прочувствованная личная принадлежность к исторически "обделенным", "проблемным" национальным общностям Восточной Европы, схожая направленность творческих устремлений, художественных идеалов, центральное положение в области романтического музыкального стиля, синтетически-концентрированный характер музыкальной одаренности образуют в своей совокупности такое нагнетание закономерных отношений, которое определенно подводит к пониманию детерминированности жанровых предпочтений этих музыкальных единомышленников. Сделав "ставку" на музыкальную композицию для фортепиано с оркестром, они добились общеевропейской известности и тем самым прославили и в определенном смысле возвысили репутацию стоящих за ними национальных культур. Характерна широко известная

и необычайно эффектная оценка творческой одаренности Шопена, вышедшая из-под пера Р. Шумана-публициста: "Шляпы долой, господа, перед вами Гений!". Напомню, что это заключение Шуман сделал, имея перед собой не сонаты, баллады, скерцо и даже не полонезы или мазурки польского композитора, а именно произведение для фортепиано с оркестром - Вариации на тему из оперы Моцарта "Дон Жуан".

Удачно опробованный в данной функции Шопеном и Листом жанр музыкальной композиции для фортепиано с оркестром в аналогичных культурных ситуациях был востребован и полностью оправдал возлагаемые на него "надежды" в творчестве Э. Грига, М. де Фалья, Дж. Гершвина, А. Хачатуряна.

Очередной убедительный пример того, как музыка для фортепиано с оркестром располагается на важнейшем рубеже индивидуального творческого пути композитора и одновременно на переломе более глобальных творческих и культурных эпох, дает музыкальное наследие Д. Шостаковича. Как известно, его первым значительным крупным произведением оказался не концерт для фортепиано с оркестром, а замечательная Первая симфония. Именно эта студенческая дипломная работа, во второй части которой очень велико влияние фортепианного концерта, стала великолепным многообещающим дебютом композитора-пианиста и обеспечила ему мировую известность. Кроме того, симфония стала для мировой музыкальной общественности свидетельством того, что в только что вышедшей из горнила гражданской войны и иностранной интервенции стране, где по всем внешним признакам должно быть "не до симфонии", традиция высокопрофессионального музыкального творчества была жива. Этим вызван глобальный резонанс симфонии. Она ознаменовала собой "поворотный старт" русской академической профессиональной композиции, вступившей в советский период своей эволюции. Фортепианно-оркестровая музыка вновь оказалась использованной в функции культурного "тарана".

Musica mundana

В ряду произведений для фортепиано с оркестром, подтверждающих их изначальную предрасположенность к осуществлению "надличных", тотальных поворотов в судьбах музыкального искусства в целом, доказывающих их востребованность в те моменты, когда рассматривается вопрос о границах (или, лучше, о безграничности) его возможностей, следует упомянуть композиции, где ввиду столь неординарной "постановки вопроса" композитор подключает к фортепианно-оркестровому звучанию и своеобразный своей чрезвычайностью исполнительский ресурс - хор. Первый пример такого рода дает бетховенская Фантазия для фортепиано, хора и оркестра. Именно это сочинение венчает собой бетховенскую работу в сфере музыки для фортепиано с оркестром и одновременно неявным образом устремлено к вершинному творению автора, возвышающемуся над всем "альпийским массивом" музыки высших художественных достижений - Девятой симфонии. Однако Фантазию не следует считать только лишь эскизом к бетховенскому почти "мессианскому" замыслу, несмотря на широкую распространенность такой трактовки. Правильнее, наверное, будет присвоить ей статус масштабного пролога к ней, и выбор именно такого исполнительного состава видится в этом смысле в высшей степени закономерным. В музыке, где Бетховен впервые в своем творчестве попытался в монументальной форме воспеть главные ценности бытия, он счел невозможным обойтись без эффектного сопоставления рояля, оркестра и на этот раз еще и хора. Интересующий нас исполнительский "формат" понадобился Бетховену для того, чтобы в подлинно "орфическом" ключе провозгласить замечательную и волшебную силу искусства.

Путь от этой бетховенской композиции ведет к вершинному симфоническому произведению Скрябина - "Прометей. Поэма огня". "Прометей", наряду со многими другими творениями для фортепиано и оркестра, может с полным правом претендовать на ранг уникального, исключительного произведения, перекрывающего границы творчества его создателя.

Скрябинский "Прометей" привлёк исключительное внимание современников не только идейно-эстетической концепцией, но и многим другим. Сообразно многоплановости и объёмности общего замысла сочинения Скрябин набирает необычный состав исполнителей: помимо уже упомянутого фортепиано, хора и большого симфонического оркестра необходимы также орган и цветосветовая клавиатура, сопровождающая музыкальное развитие сменой цветовых волн, освещающих зал. Введение партии света должно было, по мысли композитора, усилить впечатление от музыки.

В. Рубцова в своём детальном анализе "Прометея" указывает ещё на одно качество партитуры этого сочинения, благодаря которому оно воспринимается как важнейшая веха не только в "личном" творчестве Скрябина, но и в общей эволюции музыкального искусства в начале той её стадии, когда оно во многих отношениях приобрело свой современный вид. Речь идёт, конечно же, о гармоническом языке. "Это был первый крупный опус, в котором Скрябин отказался от традиционных тонально-гармонических принципов" [Рубцова, 1989, с. 276]. Дерзостное "прометеевское шестизвучие" буквально всколыхнуло музыкальный мир. "О "прометеевском аккорде" долгое время велись дискуссии. По существу он стал знаменем музыкального мышления новой стилистической эпохи" [Рубцова, 1989, с. 300].

Необычным образом историко-художественный "комплекс" фортепианного концерта сказался и на творчестве Стравинского. Свидетельство тому - второй балет композитора - "Петрушка". Именно с этим балетом, как известно, творчество Стравинского достигло полной зрелости. Его постановка стала выдающимся событием и в творческом пути самого композитора, и в современной истории балетного жанра. Тем более знаменательно, что первоначальным импульсом, исходной музыкальной идеей всего сочинения оказалась центральная идея данного текста - идея музыки для фортепиано с оркестром. Необычайно полезные и симптоматичные в этом смысле сведения содержит автобиографический труд Стравинского "Хроника моей жизни". Там композитор изложил интересные подробности истории создания своего балета: "Однажды у меня возник замысел виртуозной фортепианной пьесы с сопровождением оркестра. Сочиняя её, я мысленно представлял себе образ игрушечного плясуна. Характеризовавшие этот образ стремительные арпеджированные пассажи рояля как бы вступали в схватку с оркестром, отвечающим угрожающими фанфарами" [Стравинский, 1963, с. 72].

Вместе с тем эта сторона партитуры Стравинского может с полным правом претендовать и на "глобальный" творческий резонанс. Он исходит из подчеркнуто бескомпромиссного, декларативного расщепления в "аккорде Петрушки" преимущественно однотональной "единовластной" европейской гармонической системы. Клавиши белого цвета под одной рукой пианиста вступают в непримиримое противоречие с клавишами черного цвета под другой его рукой, что в своё время образовывало для многих нестерпимо фальшивое звучание. Этот вызов, дерзко брошенный автором вековым нормам музыкального благозвучия, имел далекоидущие исторические последствия.

Добавлю к сказанному, что, наверное, именно через "Петрушку" Стравинский сделал смелую заявку на своё персональное лидерство в мировой академической музыке периода межвоенного двадцатилетия. Как мы видим, исторически сквозная европейская музыкально-композиционная "категория" и в данном конкретном случае выступила во всей своей десятилетиями накапливаемой продуктивной мощи и послужила выдающемуся композитору "отправной точкой" в работе над этапным для него произведением, которому суждено было сыграть выдающуюся роль и в "геохудожественном", "геокультурном" плане.

* * *

Нелишне задуматься о причинах специфической востребованности фортепианного концерта и родственных ему произведений в "рубежные" моменты развития высокого музыкального искусства. Выскажу предположение, что этот жанр предпочтителен в функции культурного "тарана" своей неявной изначальной предрасположенностью к

интенсификации воздействия на слушателя. Здесь в определенной мере осуществляется идеал А. Шнитке "Пусть все будет одновременно", с той, однако, значительной разницей, что это "все" у Шнитке охватывает стилистически разнородный тезаурус личности, а в классико-романтическом концерте - взаимно усиливающие фундаментальные "музыкантские" качества и профессиональные компетенции - композиторскую, виртуозно-инструменталистскую, импровизаторскую и даже не прямолинейно выраженную дирижерскую. Результирующий вектор этого "все одновременно" в двух сравниваемых случаях разворачивается в противоположные стороны: в полистилистике у Шнитке он устремлен к рассеиванию авторского начала, в моностилистике фортепианно-оркестровой композиции, наоборот, происходит его предельное сгущение, фокусировка, создается эффект творческого "острия", прорывной "креатологической" мощи. При столь сильной фокусировке личностных качеств (или, лучше, качеств личной музыкальной одаренности) естественным образом происходит уже обсуждавшееся в связи с романтическими принципами искусства возвеличивание "персоны" музыканта *par excellence* как "всемогущего" субъекта совокупного музыкального творчества, что в свою очередь делает именно фортепианный концерт предпочтительным в его "чрезвычайной" историко-художественной миссии.

Взятая в целом, фортепианно-оркестровая композиция в пространстве музыкальной культуры располагается "на острие" креатологической активности. Она оказывается незаменимой преобразующей силой, рычагом, обеспечивающим "смену вех" как в этой сфере, так и в более широком социокультурном плане.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 1. М., 1978.

Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.

Охалова И., Рыцлина Л. Фортепианные концерты Бетховена и Рахманинова // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 3. М., 1981.

Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.

Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989.

Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963.

Norris J. The Russian Piano Concerto. The Nineteenth Century. Bloomington (Ind.), 1994.