

О ПОЗДНЕМ СТИЛЕ ВСЕВОЛОДА ПЕТРОВИЧА ЗАДЕРАЦКОГО В КОНЦЕРТЕ РЕ МАЖОР ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (1953)

Феномен позднего стиля композитора привлекает не только высочайшим мастерством и ясностью стиля, но и философской глубиной музыкальной мысли и некоей тончайшей, но хорошо слышимой интонацией прощания с миром, предчувствием горестной, но неизбежной разлуки. С этой точки зрения единственный Скрипичный концерт В. П. Задерацкого представляет собой достаточно необычное явление.

Это одно из последних и самых крупных оркестровых сочинений Всеволода Петровича Задерацкого. Концерт создавался примерно в те же годы, что и Первая (а на самом деле вторая, если учитывать утерянную раннюю симфонию «Фундамент») симфония до мажор — с 1951 по 1953 год, ставший роковым в жизни композитора. К великому сожалению потомков, композитор не успел завершить рукопись партитуры Концерта, в результате чего судить об этой великолепной музыке сегодня мы можем только исходя из клавира произведения. Однако даже в таком виде оно поражает обилием и богатством лирических тем, разнообразием и изобретательностью приемов варьирования материала, богатством гармонических и полифонических эффектов звучания. И, конечно, немислимым обаянием этой музыки, пронизанной ощущением любви к жизни и красоте мироздания, которое буквально захлестывает каждую страницу музыкального текста.

«Лето 1951 г. по его (В. П. Задерацкого) признанию было самым счастливым. Оно прошло в Коломые, на берегу Прута, в доме семьи Л. А. Коссак (Бабюк). Встреча с чудесной природой Предкарпатья, встреча с коренной (аутентичной) культурой края, атмосфера любви и дружеского расположения — все это послужило чудесным творческим стимулом. Он разучивает две программы для двух Klavierabend (Шуман — “Карнавал”, Лист — ВАСН и соната h-moll; собственные транскрипции, среди которых — “Испанское капричио” Римского-Корсакова, “Сорочинская ярмарка” Мусоргского и скрипичная соната И. Хандошкина). В Коломые, как он говорил, слушал

пространство, но мысли при этом были совсем в другой стороне. Он работает над скрипичным концертом и пишет там первые две части — “Poème de printemps” и “Melodie oriental”...

Симфония № 1 оказалась последним законченным сочинением. Скрипичный концерт, писавшийся параллельно с симфонией, он не успел оркестровать. В ночь с 31 января на 1-е февраля В. П. сидел за столом и работал над партитурой скрипичного концерта. Накануне был день рождения его жены — Валентины Владимировны, они выпили чай с тортом, поговорили о своем особом счастье совместного бытия, и он, как обычно, взялся за работу. Он спешил. Уже на протяжении года он ежедневно чувствовал усиливавшееся недомогание. Сердце прихватывало столь резко, что на улице он вынужден был надолго останавливаться и делать вид, что увлечен созерцанием архитектуры. Он спешил и в эту ночь, спешил завершить последнюю работу. Около половины первого ему стало плохо, он начал быстро угасать, и к часу ночи все было кончено. Скорая помощь едва успела констатировать смерть от обширного инфаркта» [5].

Атмосфера последних лет жизни композитора оказалась наиболее благоприятной для творчества, что несомненно отразилось и на характере его поздней музыки. Отличительной особенностью данного произведения является необыкновенно светлый, лучезарно-лирический характер тематизма всех трех частей сонатно-симфонического цикла концерта: «Весенней поэмы», «Восточной мелодии» и Рондо-каприччиозо (в оригинале названия даны на французском языке). Полетность мелодической интонации, легко и часто «вспыхивающие» гимнические кульминации, разнообразное воплощение танцевальной ритмики и скерцозно-игровых приемов развития музыкального материала отражают доминирующее настроение концерта, пронизанного ощущением упоительной весенней радости бытия. В нем нет, пожалуй, ни одной трагической строчки, а временное затемнение колорита некоторых лирических тем очень скоро вновь вытесняется сверкающим поводом кульминирующих динамических волн.

«Что это? — напишет уже в наши дни В. В. Задерацкий, первый и самый увлеченный исследователь творчества своего отца. — Воспоминание о счастливой молодости, когда он предпочитал беседовать с матерью и сестрами по-французски? Или указание на некий аромат “беззаботного шарма”, которым действительно пронизана музыка? Как бы то ни было, музыка концерта светла, полна любви, солнца, света, чудесной жизненной игры и пленяющих лирических “песен”. Здесь целое собрание мелодических красот, и весь концерт мыслится неким завершением пути жанра, который в XX веке наметили Глазунов и Сибелиус.

Судьба концерта оказалась подобной судьбе (Первой) Симфонии, которая была исполнена в 1954 г. (Большой зал Львовской филармонии, филармонический оркестр, дирижер И. Паин), но потом предана забвению вплоть до 2004 г., когда в том же зале была исполнена ее вторая часть (дирижер Р. Филипчук). Скрипичный концерт, законченный автором в клавире, также был исполнен вскоре после смерти композитора под рояль в малом зале Львовской консерватории (солистка — профессор Александра Деркач). После этого концерт полстолетия ждал своего часа, который настал в 2003 г. Композитор Анна Коновалова (при консультативной помощи профессора В. Г. Агафонникова) создала партитуру концерта, который и был исполнен в Большом зале Львовской филармонии (солист — лауреат международных конкурсов Олег Каськив, редакция скрипичной партии — профессор Богдан Каськив). Громкий успех произведения у публики можно считать прологом его грядущей жизни» [1, с. 18].

Концерт безусловно написан зрелым мастером, совершенство его формы и искусное владение материалом говорят о том, что это произведение является одной из вершин творчества В. П. Задерацкого. Солирующей скрипке в концерте отведена центральная роль, связанная главным образом с воплощением лирической стихии, пронизывающей практически все произведение. Перед солистом поставлена увлекательная задача воплощения разнообразных исполнительских стилей — кроме традиционной виртуозности от него требуется и подражание восточным национальным инструментам и владение спецификой блюзовой интонации.

В общем-то, здесь не приходится говорить о драматическом накале борьбы или трагических коллизиях конфликтной драматургии — скорее речь идет о песенно-лирическом симфонизме в его самом светлом и жизнерадостном аспекте. Обилие и разнообразие лирических образов — безыскусно открытых, томно-лукавых, мечтательных, безудержно парящих в небесной вышине или, напротив, никнущих под грузом печальных воспоминаний — раскрывает авторскую палитру красок и настроений, накопленную на протяжении долгой и насыщенной творческой жизни. В каком-то смысле Концерт действительно подводит итог композиторского наследия, суммируя наиболее характерные и постоянные черты стиля В. П. Задерацкого.

Многие из них представлены уже в первой части — *Allegro vivace* «Весенняя поэма» (ре мажор). Она написана в сонатной форме с двойной экспозицией и каденцией солиста, помещенной в соответствии с традицией перед кодой. Оркестровая экспозиция в силу своего лаконизма носит эскизный характер, бегло очерчивая основные темы, которые затем будут широко развернуты в сольной экспозиции. Лирическое звучание многих основных тем обеих экспозиций определяет доминирующий характер партии солирующей

скрипки, поначалу отводя оркестру главным образом сопровождающую роль, большие оркестровые эпизоды традиционно возникают лишь в связующих и заключительных разделах сонатного аллегро.

Тема главной партии — традиционно энергичная, бодрая и жизнерадостная, дающая импульс к дальнейшему развитию формы. Ее унисонное изложение и жизнелюбиво-неугомонный характер (как и тональность ре мажор, впрочем) вызывают ассоциацию с началом увертюры к опере «Свадьба Фигаро» В. А. Моцарта. В контексте программного названия первой части концерта можно сравнить этот ликующий одноголосный зачин темы с весенней закличкой, основанной на одной из древнейших интонаций русского фольклора — трихордовом мотиве.

Ответом на нее становится восходящая аккордовая секвенция в начале второго предложения (т. 4–6), основанная на том же упругом пунктирном мотиве. Любопытны гармонические краски начала главной темы, в одноголосном изложении которой угадываются аккорды низких II и VII ступеней мажоро-минорной системы, которые затем проявят себя в изложении главной темы в сольной экспозиции. Во втором — «хоровом» — предложении главной темы, перерастающем в связующий ход к побочной партии, акцентированы побочные септаккорды, малые минорные и большой мажорный. Их свежее звучание напоминает о ранних импрессионистских сочинениях композитора и смягчает напористое звучание главной темы, постепенно подводя к лирическому наклонению побочной (т. 16).

Тональность побочной партии та же — ре мажор. Песенная мелодия широкого дыхания звучит необыкновенно тепло и ласково и благодаря квинтовому зачину обретает несомненное родство с интонацией лирического романса. Во втором предложении побочная тема звучит в одноименном миноре (предвещая появление нового минорного варианта этого романсового напева в рамках сольной экспозиции), что приводит к завершению периода в далекой от основной тональности — фа мажоре.

Эта первая яркая модуляция становится импульсом для колористического чередования тональностей мажоро-минорного соотношения в следующем за побочной темой возвратном ходе, посвященном секвентному развитию одного из мотивов побочной темы (т. 24–34). В ходе развертывания большой динамической волны затрагиваются тональности, образующие большетерцовый ряд: фа мажор сопоставляется с ля мажором, далее следуют кульминационная «вспышка» ре-бемоль мажора, возвращение в фа мажор и, наконец, прыжок к появлению основной темы-заклички в ре мажоре. Проведение унисонного зачина главной темы здесь служит вступлением к началу сольной экспозиции, где та же тема приобретает совершенно иной облик (ц. 1).

В ней, на наш взгляд, едва ощутимо проступают ориентальные черты, быть может, благодаря танцевальному сопровождению, «бурдонному» органному пункту на тонической квинте (напоминающему о звучании народного инструментального ансамбля) и в особенности аккордам низких II и VII ступеней. Их специфическое звучание в сопоставлении с тоникой сравнимо с введением гармонической субдоминанты в ориентальных темах композиторов-романтиков, привносящей оттенок знойной неги и страсти в звучание напева. В соответствии с этим меняется и сам рисунок мелодии главной темы, порученной солирующей скрипке. Он становится более гибким, выходящим вокруг основной трихордовой интонации-зачина. Изысканный ритмический узор и красочный колорит гармоний низких ступеней мажора неувлимо напоминает темы Шехеразады из одноименной симфонической сюиты Н. А. Римского-Корсакова, а плавное покачивание синкопированного оркестрового сопровождения звучит эхом морских тем сюиты.

Вместо лаконичного четырехтактного предложения оркестровой экспозиции главная тема разрастается до масштабов простой трехчастной формы. В середине мотивное развитие основного тематического ядра перерастает в каноническую секвенцию, приводящую к варьированной репризе. Главная тема здесь (т. 66–80) обновляется не только за счет появления новой фигурации в сопровождающих голосах, но своеобразно изменяется гармонически. На фоне доминантового органного пункта вместо аккордов низкой II и VII ступеней звучат вспомогательные обороты с минорной доминантой, в которой к тому же «мерцает» натуральная и пониженная квинта, из-за чего возникает оттенок доминантового лада. В итоге восточный колорит темы только усугубляется. Реприза главной темы, поначалу звучащая подобно дополнению, перерастает в связующий ход к побочной партии (ц. 3, *Scherzando*).

Как и в оркестровой экспозиции, темы побочной партии не образуют динамического контраста главной, скорее дополняют ее жизнерадостный характер более мягкими, песенно-лирическими оттенками. Новая, первая побочная тема сольной экспозиции (ля минор) по характеру близка танцу восточных девушек, изящному и чуть лукавому. Об этом свидетельствуют орнаментальные мелодические фигурации секстолей, «мерцание» минорной и мажорной субдоминанты лада. Скерцозный оттенок привносят танцевальный аккомпанемент оркестра (движение как будто ускоряется за счет более активной пульсации сопровождения) и игривые стаккатные завершения мелодических фраз сольной партии в середине простой трехчастной формы (соль мажор, т. 85–91).

Романсная побочная тема оркестровой экспозиции звучит в сольной экспозиции в качестве второй побочной (фа-диез минор, ц. 4) и вносит определенный контраст отсутствием ориентальной звучности. Однако, как и в главной

партии, в ней происходят некоторые изменения. По сути, неизменным остается только квинтовый зачин лирической мелодии, обретающий несколько иное продолжение. Здесь уже нет парящих восходящих скачков, тема звучит более напевно и темпераментно, более насыщенная гармонизация (выразительные гармонические обороты с аккордами двойной доминанты и доминантовым нонаккордом, отклонения в мажорные тональности, введение неаполитанского секстаккорда) усиливает ее экспрессивное звучание. Как и главная тема, побочная разрастается до размеров простой трехчастной формы.

В середине (ц. 5) в сольной партии развивается восходящий гаммообразный ход побочной темы, в оркестре контрапунктом звучит мотив с триолями и квинтовым зачином, напоминающий об ориентальных темах — таким образом, здесь переплетаются все основные интонации прозвучавших тем. Серия модуляций, осуществляемых через неаполитанскую гармонию, приводит из ре мажора в си-бемоль мажор и ля мажор. Идея облигатного контрапункта продолжается и в репризе второй побочной темы, оплетая ее «бесконечную мелодию» гибкими узорами подголосков.

Как и в оркестровой экспозиции, место заключительной партии (ц. 7) занимает большой развивающий ход (на материале середины побочной темы), приводящий к началу разработки. Как и в первой экспозиции, модулирующий из фа-диез минора в соль мажор начала разработки ход затрагивает далекие тональные перспективы — из ре мажора развивающийся мотив переходит в ми-бемоль минор, соль-бемоль мажор, ля-бемоль мажор и наконец в момент кульминационного взлета ослепительно звучит в кадансовом квартсекстаккорде до мажора.

В разработке (ц. 8) главная тема претерпевает новую трансформацию: ее появление соль мажор у скрипки соло напоминает изложение темы фугато. Тема вытягивается в одну стремительно восходящую линию, за которой ожидается полифоническое развитие. Отчасти ожидание оправдывается в момент вступления оркестра (фа мажор, т. 166), в танцевальном сопровождении которого вплетены контрапунктирующие мотивы. Однако затем начинается процесс мотивного дробления и тема активно модулирует из фа мажора в ля-бемоль мажор, си-бемоль минор, си мажор.

Второй раздел разработки (соль мажор, ц. 9) посвящен развитию первой побочной темы, точнее мотива из ее середины, звучащего в оркестровом изложении. Мотив секстолей в сольной партии становится всего лишь орнаментальным украшением, своего рода арабеской, дополняющей основной мелодический узор. Гармонические «блики» красочно подсвечивают танцевальный напев мерцанием высокой лидийской или минорной гармонической субдоминанты соль мажора, дорийской субдоминанты си минора (т. 186) или ее неаполитанского варианта.

В том же лидийском варианте ре мажора на гребне кульминационной волны возникает тема главной партии (т. 199). Впрочем, реприза оказывается ложной и постепенно перерастает в предыкт к основному проведению главной темы в репризе (ц. 10). Главная тема представлена здесь только репризой простой трехчастной формы, дополненной орнаментальным подголоском. Проведения побочных тем также сокращены до одного раздела и варьированы с помощью имитационных подголосков. Первая побочная тема при этом звучит в параллельном миноре (си минор, ц. 11), вторая — в одноименном ре миноре (ц. 12, *cantabile, espressivo*). Вторая тема (основная побочная тема обеих экспозиций) звучит еще более выразительно и даже страстно, поскольку перенесена в максимально низкий участок скрипичного диапазона и исполняется на струне соль в плотном «контральтовом» звучании.

Небольшой связующий ход подводит к каденции солиста, которая представляет собой пестры калейдоскоп основных тематических мотивов сонатного аллегро. Завершается часть виртуозной и шумной кодой на материале главной темы.

* * *

«Надо же было забраться на крайний Запад, чтобы вспомнить о Востоке... неисповедимы тайны подсознания», — напишет Всеволод Петрович Задерацкий, приступив к сочинению второй части Концерта в 1951 году. — «Восток, обаяние восточной интонации — это сквозная тема его памяти, спрятанная в подсознании песнь, обольстительная сила которой владела им до конца дней. Очевидно, он “заразился Востоком” еще во время войны, в 1917 г. “Лезгинка” для оркестра 1935 г. “Восточный альбом” и “Персидский танец” 1940 г., “Кавказская рапсодия” и “Легенды” 1944 г., “Долина Аракса” 1946 г., наконец, скрипичный концерт 1951–52 г. Неизвестно, к тому же, сколько сочинений, связанных с восточной интонацией было создано им до 1926 г.» (Цит. по: В. П. Задерацкий. Очерки..., с. 33).

Восточная тематика стала одной из констант в музыкальном творчестве Задерацкого. Подобно М. А. Балакиреву, в годы своей военной службы на турецком фронте композитор увлекается записью фольклора кавказских народов. Причем, будучи тонким ценителем традиционного искусства — будь то народы Востока или Испания — Всеволод Петрович стремится адекватно услышать и предельно точно зафиксировать народный мотив или оригинальное звучание инструментального ансамбля. В этом он близок к творческим устремлениям композиторов XX века, не пытавшимся препарировать народную мелодия по всем законам классической музыки, но в силу необходимости отступавшим от строгих правил записи музыкального текста,

гармонизации или принципов голосоведения во имя сохранения самобытности звучания народной музыки. Особенно ярко это стремление проявилось в опере «Вдова из Валенсии», где В. П. Задерацкий использует десятки жанров испанской народной танцевальной музыки с сохранением характерных ритмоформул, свойственных каждому из танцев, фактурных особенностей, строения мелодической линии и т. д.

«Восточная мелодия» в Концерте для скрипки с оркестром — еще один убедительный пример глубокого погружения в неевропейскую музыкальную среду. Вполне вероятно, что в одном из разделов этой части концерта Задерацкий приводит подлинный восточный напев из числа тех, что были собраны им на Кавказе. Особенно явно присутствие восточной мелодии ощутимо в импровизационном вступлении к медленной части концерта и ее основной теме. Однако мелодически дар, присущий композитору, позволил ему создать тончайшие образцы восточных мелодий, не уступающих по красоте и оригинальности подлинным традиционным мелодиям.

Кроме того, общий характер неспешного и красочного повествования, свойственный всем темам этого *Andante*, изобилие и quasi-свободное переплетение тем в рамках сонатной формы без разработки со вступлением и кодой вновь напоминает о сказках «Тысячи и одной ночи». Вольное перетекание тематического развертывания в каденционное соло скрипки, острохарактерное звучание и мелодии и всего ансамбля оркестровых и сольного голосов, — все это создает здесь неповторимый аромат Востока в его естественном, близком к аутентичному звучании. Именно здесь, в медленной части, лирическое дарование композитора достигает своего расцвета. Остается сожалеть о том, что авторская оркестровая версия не была завершена — ведь мы действительно вправе ожидать от этой части концерта удивительных оркестровых и тембровых эффектов.

Терпкое, томительное, словно напоенное зноем звучание вступления легко представить в исполнении подлинного восточного инструментального ансамбля с его несколько гнусавыми тембрами и не совсем, на европейский слух, выверенным интонационным строем, что объясняется нетемперированной природой ладов восточной (точнее арабской в данном случае) музыки и опорой на микрохроматические интервалы, которые европейским слухом воспринимаются чаще всего как увеличенные секунды. Композитор сохраняет черты, присущие традиционному арабскому ансамблю, а именно: господство монодии, унисонное звучание ансамбля, богатую свободную ритмику, цветистую мелизматику мелодии. Все это присутствует уже в теме вступления. Мелодию солиста дублирует в унисон оркестр, а басовый голос является свободным вариантом той же темы. Такого рода гетерофонное многоголосие приводит к специфическим эффектам гармонии.

В пятом такте темы в вертикали одновременно звучит тон ми в басу и ми-диез в солирующем голосе: возникающее «перечень» обусловлено, очевидно, ладовой природой напева, включающей оба варианта на равных основаниях. Любопытна модальная структура темы — в условиях почти унисонного трехголосного изложения возникает ситуация ладового полиустоя, поскольку в верхних голосах ладовой опорой является тон до-диез, тогда как в басу — ми. Соответственно, звукоряд лада выглядит таким образом: cis — d — e — eis — fis — gis — a — h, что вызывает ассоциации с арабскими макамами.

Характерно для арабской традиционной музыки также дугообразное строение мелодических фраз и постепенное восхождение мелодических попевок к ключевой точке формы — в данном случае на этот момент приходится начало главной темы *Andante*. Трехголосный унисон вступления постепенно перерастает в сольную импровизацию скрипки, которая с точки зрения европейской музыкальной формы выполняет роль предыкта к основной теме. Вступление в свою очередь становится лейттемой медленной части концерта, отграничивая проведения главной и побочной тем, появляется перед началом репризы и перед кодой — таким образом, композитор по сути использует принцип бетховенской сонатной формы в условиях медленной части и восточной образности, полностью переосмысливая бетховенскую идею. Лейттема вступления на грани разделов словно переворачивает страницы красочно иллюстрированной книги, «листая» музыкальные темы одну за другой.

Контраст между вступлением и главной темой также соответствует одному из ведущих принципов арабского макама — сочетанию свободно-импровизационного раздела и жесткой ритмической структуры. «Характерным для крупных форм является последование двух разделов — свободного по метру и лишённого текста таксима (*Taqsim*) и выдержанного в определенном размере башрава (*Basrav*). Таксимы бывают инструментальные (сольные и с бурдоном) и вокальные, исполняемые обычно в виде вокализа, а также с участием инструментов. В башраве группа ударных инструментов постоянно повторяет определенную ритмическую формулу, на фоне которой развёртывается мелодия» [8].

Главная тема фа-диез минор (т. 33), несмотря на прихотливый ритмический и изящный мелодический рисунок, обилие орнаментики и наличие той самой ритмической формулы сопровождения, придающей ей более оживленный танцевальный оттенок, выглядит привычнее для европейского слушателя, чем вступление. Парящая в высоком регистре прозрачная, по-рахманиновски бесконечная и мечтательная мелодия неспешно развивает свои узоры на фоне ритмического остинато аккомпанемента.

Восточный напев редкой красоты здесь гармонизирован и сопровождается арпеджированными аккордами. Хотя мелодически устой до-диез и тональность фа-диез минор сохраняют свой паритет, и благодаря этому возникают тонкие колористические оттенки и изысканные гармонические краски. Минор подсвечен мажорной дорийской субдоминантой, натуральной доминантой и трезвучием минорной двойной доминанты (gis-h-dis), а также миноро-мажорными аккордами: минорной VII ступени, неаполитанской гармонией. Характерно, что обе каденции большого периода опираются на аккорды альтерированной двойной доминанты, в то время как гармоническая доминанта появляется всего дважды и не в каденциях, а в основном в проходящих оборотах. Господство натурального минора, присутствие звукоряда до-диез минора (или дорийского фа-диез минора), мелодическая опора на тон до-диез свидетельствуют о необычном применении плагальности, как сплава мелодико-гармонических ладов, находящихся в тонико-субдоминантовых отношениях.

В соответствии с традициями макама, изложение темы завершается нисхождением к отправной точке — нижнему регистру солирующей скрипки (происходит это в рамках дополнения к большому 31-тактовому периоду — т. 63–78). Мелодически акцент здесь сделан на нисходящих гаммообразных хроматических ходах, что также является одной из констант европейских представлений о восточной мелодии (яркий пример этому — Ария Шемаханской царицы в опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова).

В связующий партии (*Roco più mosso*, т. 79) движение оживляется, поводом к развитию избирается наиболее активный мотив главной темы с ритмической фигурой триоли шестнадцатых, который облекается в яркие гармонические обороты с участием ми-бемоль мажора (тоника представлена в виде септаккорда), а затем модулирует в тональность побочной темы — си минор. Необычен и предыкт на неаполитанском секстаккорде (т. 98–101), который подводит непосредственно к началу нового раздела формы.

Побочная тема си минор (*Allegretto grazioso*, т. 102) с ее легким и упругим ритмом, пиццикато и звонкими форшлагами в партии солирующей скрипки ассоциируется с женским вихревым танцем под звуки колокольчиков или других медных ударных инструментов. Тема чарует своими ладовыми и гармоническими красками, ускользящими и дразнящими слух своей двусмысленностью: доминантовый лад с устоем на си и звукорядом фа-диез минора (или дорийского си минора с модальным устоем мелодии на фа-диез) на фоне доминантового органного пункта сочетается с неожиданными гармоническими поворотами. Так, в начале второго предложения побочной темы (т. 110) си минор легко соскальзывает в ре минор, который

затем превращается в лидийский ре мажор. На гребне восходящей динамической волны сопровождение исчезает, и звучит сольная каденция скрипки, завершающаяся растерянной паузой. Спустя мгновение вновь «включается» пульсирующий ритм оркестрового аккомпанемента и развитие побочно темы переключается в возвратный ход к репризе главной темы. Сольная каденция скрипки на сей раз подводит к теме вступления, разграничивающей экспозицию и репризу сонатной формы.

Проведение главной темы в репризе и коде оплетается орнаментами имитаций и оркестровых контрапунктов, сближающих ее с темой связующей партии. При этом каждое новое изложение главной темы спускается на октаву ниже — ее характер тем самым сближается с сочным и несколько «ленным», томительно-неспешным звучанием напева вступления.

Меняются и краски побочной темы: в репризе она обретает ликующее звучание благодаря мажорной тональности (тема проводится в ля мажоре) и абсолютно диатоничной гармонии. Лишившись внезапных и далеких тональных отклонений и сопоставлений, двусмысленных ладовых устоев, тема звучит ясно, светло и празднично.

Тема вступления, возникающая как продолжение сольной каденции скрипки в конце побочной темы, подводит к развернутой коде *Andante*, где главная и побочная темы звучат в контрапункте. Причем, в рамках основной тональности фа-диез минор главная тема сохраняет свой напев неизменным, а побочная звучит в своем репризном изложении — в ля мажоре. С учетом того, что напев главной темы звучит в дорийском ладу и опирается на устой до-диез, ладовый микст еще более усложняется. Трижды проводится это сочетание главных тем, с учетом тональных сдвигов тема приобретает черты трехчастности. Завершает коду дополнение к главной теме, которое с помощью серии квинтовых взлетов мелодии вновь возносит интонации главного напева на прежнюю недостижимую высоту и истаявает в прозрачно-невесомых пределах скрипичного диапазона.

* * *

Финал концерта в полном соответствии с авторским названием *Рондо-капричиозо ре мажор* посвящен причудливой игре острых акцентированных ритмов и неожиданных жанровых контрастов. В целом в нем царит атмосфера жизнерадостного веселья, упоения счастьем и чередой остроумных шалостей, оттененных нотками легкой ностальгии в лирических эпизодах рондо-сонатной формы.

Вступление, основанное на интонациях главной темы (рефрена), уже в первых тактах задает основной стиль скерцозной игры с метром: здесь энергично сталкиваются ритмические группы размеров $\frac{6}{8}$ и $\frac{3}{4}$. Затем

к ритмической игре добавляется игра гармоний — в ц. 1 аккордовые пере­лички скрипки и оркестра в синкопированном движении сталкивают доми­нанту ре мажора и ее тритонанту (трезвучия А — Еs).

Головной мотив темы, построенный на звуках уменьшенного трезвучия, звучит празднично и озорно, подобно выкрику балаганного зазывалы, за кото­рым следуют скоморошья прибаутки. Причудливая игра гармонических красок продолжается и в самой главной теме, где основная тональность, словно дурась, ставится под вопрос, превращаясь то в доминанту к субдоминанте (в первом предложении), то в неаполитанскую гармонию к VII минорной (от­клонение в до-диез минор во втором предложении). Введение аккордов низ­ких ступеней роднит главную тему финала с темой главной партии первой части. Особенно ясно это родство проступает в репризе темы финала (ц. 3).

Место связующей партии занимает небольшая сольная каденция, кото­рая подводит к теме побочной партии: *cantabile*, до-диез минор. Распевная романсовая мелодия побочной темы в объеме сексты плавно ниспадает из вершины-источника, привнося ностальгический оттенок в шумную скер­цозную суету финала. В середине простой трехчастной формы движение оживляется за счет развития мотива, заимствованного из рефрена рондо. Он же проникает в репризу побочной темы и замыкает ее небольшим допол­нением, перерастающим в связку к рефрену.

Второе проведение рефрена звучит еще более динамично и озорно за счет настырной педали скрипки у подставки (т. 23), переходящей в ими­тационный диалог-спор с оркестром. Сольная каденция и аккордовые пере­клички из вступления отделяют экспозицию рондо-сонаты от разработки.

Крайние разделы разработки (ц. 9 си-бемоль минор) посвящены энергич­ному развитию темы рефрена. В среднем разделе возникает весьма неожиданный эпизод в блюзовом звучании. По характеру блюзовый напев близок ностальгической лирике побочной темы, но звучит в специфическом фак­турном антураже с характерными «подъездами» басов, ритмических пере­бивках аккомпанемента и в соответствующем гармоническом звучании (гос­подстве септаккордов и аккордов с побочными тонами).

В репризе изменения коснулись в основном побочной партии, кото­рая здесь звучит в прозрачном, ясном и диатоническом до мажоре — мож­но было бы даже сказать «прощальном» до мажоре, поскольку эта тональ­ность возникает здесь, конечно, не случайно. Просветление и некое ощущение примирения с необходимостью конца (окончания и данного Концерта, и в более широком смысле — самой жизни композитора), последний луч света, который бросает память на вновь пережитые события прошлого, — по всей видимости, в этом ключ необычного тонального решения побочной темы в репризе.

Ликующее звучание рефрена (ре мажор, ц. 20) подчеркнуто по-бетховенски острыми sforzандо и взрывными тиратами оркестрового сопровождения. В виртуозном вихре рефрена-коды мелькают интонации главной темы и аккордовые переключки из вступления и завершается финал концерта озорными тиратными росчерками солирующей скрипки и оркестрового тутти.

* * *

Подводя итог сказанному выше, необходимо отметить ключевое качество музыкального языка композитора в Скрипичном концерте. Будучи на протяжении всей творческой жизни сторонником новых явлений в музыкальном искусстве — таких, как импрессионизм, дань которому отдана во многих ранних сохранившихся сочинениях В. П. Задерацкого (имеются в видуopus конца 1920 — начала 1930-х) или урбанизм, здесь композитор возвращается к высоким традициям романтического искусства. Тенденция возврата к истокам ясно прослеживается не только в его поздних произведениях — таких как Первая симфония, например. В том же ключе создана, к примеру, и опера «Вдова из Валенсии» в 1930-е. Было ли это связано с неблагоприятными жизненными обстоятельствами и с тем, что по-настоящему вернуться к полноценной творческой деятельности Всеволоду Петровичу удалось лишь в последнее десятилетие жизни, или с неприятием радикальных авангардных композиторских техник, зарождавшихся и развивавшихся в это время в европейской музыке, — сегодня утверждать невозможно.

В. В. Задерацкий в своих исследованиях отмечает: «Следует признать, что последние работы композитора в стиле “ретро” не были первыми в его практике. Равно как и стремление создать произведение, пронизанное светом тотально присутствующего лирического аффекта, искрящегося жизненлюбией и жажды солнца. Таким сочинением была его единственная дошедшая до нас опера по комедии Лопе де Вега “Валенсианская вдова”, первый вариант которой он создал в 1934 г., потом возвращался к ней в 1940 и 1949 годах. Произведение это также изобилует мелодическим великолепием, и откровенный “демократизм” стилиа, как всегда у него, приправлен изыском ритмов, гармоний, фактуры и оркестровых красок в тех страницах партитуры, которые он успел создать. Опера завершена в клавире, оркестрованы лишь первые три картины, и сочинение это продолжает ждать свою судьбу.

Все созданное композитором в манере “in modo retro”, в той или иной мере отмечено его “опознавательными” авторскими знаками. К тому же искусная выделанность ткани и формы по сути преодолевает семантический и ремесленно-стилевой стереотип времени, выводя эти произведения из пределов бесчисленных опытов и проб в эстетике сталинского соцреализма

“пост-48”. Композитору удалось достичь “свершившегося искусства”, способного существовать в развивающемся пространстве истории» [1, с. 18].

Композиционные особенности Скрипичного концерта — такие как: обращение к традициям шубертовского лирического симфонизма; простота и классичность музыкальных форм, воплощенных, однако, с помощью музыкального языка XX века; отголоски влияний на авторский стиль кумиров романтического столетия и одновременно любимых композиторов В. П. Задерацкого — Ф. Листа (на него отчетливо указывает скерцозно-фигурованное начало разработки первой части), К. Дебюсси или Н. А. Римского-Корсакова (в Восточной мелодии); если обратиться в целом к художественной идее концерта, то и здесь обнаружится некое родство с позднеромантическими скрипичными концертами А. К. Глазунова и Я. Сибелиуса, — все это говорит о том, что возвращение к романтическим истокам было естественным и органичным для композиторского стиля В. П. Задерацкого.

В сущности, он никогда и не порывал с этими глубинными основами своего музыкального бытия. Даже в зрелых произведениях композитора можно найти сколько угодно обращений к явлениям романтической эпохи, как в плане художественного содержания, так и в плане технологии музыкального письма. Неслучайно в отношении его творчества столь актуально звучит тема интертекстуального взаимодействия музыкальных опусов, принадлежащих разным историческим эпохам (подробнее об этом можно прочесть в кандидатской диссертации Н. А. Лукашенко [7]). И, быть может, неизвестное широкой публике позднее творчество В. П. Задерацкого стало именно тем мостиком, который соединил пост-романтизм, от которого так дерзновенно отрекались многие композиторы его времени, и совсем скоро грядущий нео-романтизм, расцветший в условиях уже совершенно иной музыкальной эпохи.

Литература

1. *Задерацкий В. В.* О творчестве В. П. Задерацкого. Рукопись. 30 с.
2. *Задерацкий В. В.* Потерявшаяся страница культуры. Очерк третий. // Музыкальная академия. Москва, 2006. № 1. С. 74–81.
3. *Лукашенко Н. А.* Стилевые основы фортепианной поэтики В. П. Задерацкого: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. / науч. рук. Самойленко А. И.; Одесская гос. музыкальная акад. им. А. В. Неждановой Одесса, 2011. 242 с.
4. <http://www.belcanto.ru/makam.html>