

# КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

---

© Черемных, Г.А., 2022

УДК: 78.082.4

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-92-99

## КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ И. ХЕЙФЕЦА: В ДИАЛОГЕ С П. ЧАЙКОВСКИМ

Г.А. Черемных<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена концерту для виолончели с оркестром русско-израильского композитора И.М. Хейфеца, чье творчество пока не получило всестороннего осмысления в отечественном музыковедении. Посвящение этого сочинения памяти П.И. Чайковского позволяет предположить, что оно корреспондирует с творчеством русского классика на разных уровнях: образном, интонационно-тематическом и драматургическом. Обнаружение этих параллелей и является целью данной статьи. Дополнительным аспектом работы стало осознание значения опыта соприкосновения с миром музыки Чайковского для дальнейшего симфонического творчества Хейфеца. Как известно, к симфоническому жанру композитор обратился достаточно поздно, уже в 53 года, и именно жанр инструментального концерта стал для него творческой лабораторией, в рамках которой вызревали будущие симфонические концепции и формировался подход к построению симфонического целого. Ряд особенностей концерта, отмеченных в ходе анализа и воспринятых Ильей Хейфецем от П.И. Чайковского (скрытая программность, тяготение к волновому развитию, трактовка негативных образов, некоторые особенности музыкального языка и т.д.) в дальнейшем проявят себя в симфониях композитора, особенно Первой «Яффа» (2002) и Четвертой «Посвящение Фридриху Горенштейну» (2014).

**Ключевые слова:** концерт для виолончели, Илья Хейфец, П.И. Чайковский, драматургия, мемориальные сочинения, стилистический диалог

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Черемных Г.А. Концерт для виолончели с оркестром И. Хейфеца: В диалоге с П. Чайковским // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 92–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-92-99.

## CONCERTO FOR CELLO AND ORCHESTRA BY J. HEIFETZ: IN DIALOGUE WITH P. TCHAIKOVSKY

G.A. Cheremnykh<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 660049, Krasnoyarsk, Russian Federation

**Abstract.** This article is devoted to the cello concerto by the Russian-Israeli composer I.M. Heifetz, which has not yet been comprehended in Russian musicology. Dedication of this work to the memory of P.I. Tchaikovsky suggests that it corresponds to the work of the Russian classic on different levels. The identification of these parallels at the figurative, intonation-thematic and dramatic levels is the basis of this article. An additional aspect of the work was the comprehension of the significance of the experience of contact with the world of Tchaikovsky's music for the further work of Heifets. As is known, the genre of the instrumental concerto became a creative laboratory for the composer, within which his symphonic concept and approach to the construction of the symphonic whole was formed. A number of features

of the concerto, identified in the course of analysis and perceived by Ilya Kheifets from Tchaikovsky (hidden programming, inclination towards wave development, interpretation of negative images, etc.) will later manifest themselves in the composer's symphonies, especially the First "Jaffa" (2002) and Fourth "In memory of Fredrick Gorenshtein" (2014).

**Keywords:** cello concerto, Ilya Heifets, P.I. Tchaikovsky, dramaturgy, memorial compositions, stylistic dialogue

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Cheremnykh, G.A. (2022), "Concerto for cello and orchestra by J. Heifetz: in dialogue with P. Tchaikovsky", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 92–99. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-82-89.

Творчество русско-израильского композитора Ильи Хейфеца является яркой и интересной страницей в истории советского музыкального искусства<sup>1</sup>. Обширное наследие композитора включает в себя камерно-вокальную музыку, детский мюзикл, сотни аранжировок, но его основу составляют симфонические и камерно-инструментальные сочинения, которым на протяжении всей жизни И. Хейфец отдает предпочтение. Их изучение позволяет сделать вывод, что, несмотря на все эксперименты, композитор старается придерживаться академических традиций в трактовке жанров. Одним из наиболее классических среди крупных сочинений композитора является, на наш взгляд, Концерт для виолончели с оркестром. Это произведение было создано в 1986 г. и посвящено «памяти П.И. Чайковского», что во многом обуславливает его строение, драматургию, образный строй.

Интересно, что обычно подобные мемориальные сочинения посвящаются памяти знакомых людей, которые были дороги: учителей, наставников, родных. Однако Хейфец и Чайковский принадлежат разным эпохам, потому сочинение не несет в себе траурную тематику. Этот концерт – знак преклонения перед гением прошлого. В творчестве са-

мого Чайковского произведением подобного плана является «Моцартиана». Как В. Моцарт был любимым композитором П. Чайковского, так П. Чайковский – один из любимых композиторов И. Хейфеца. Быть может поэтому в концерте отсутствует характерная для мемориальных сочинений дихотомия прошлого и настоящего (Заозерских А., 2020). Концерт стилистически един и представляет собой органичный синтез музыкального языка Чайковского и Хейфеца. В статье постараемся выявить, какие именно черты драматургии и музыкального языка Чайковского воплощены в данном сочинении.

Структурно концерт представляет собой одночастную масштабную композицию, написанную в сонатной форме, в центре которой находится развернутый скерцозный эпизод. Напомним, что Петр Ильич создал несколько одночастных концертных сочинений для виолончели, среди которых Вариации на тему рококо, *Rezzo carriccioso*, а также Ноктюрн, который является переложением написанной ранее фортепианной пьесы. Хейфец, вслед за Чайковским, избирает для виолончельного произведения одночастную форму, но содержание и драматургия концерта отсылают скорее к последним симфониям и опере «Пиковая дама», отли-

чаясь событийностью, драматизмом, философским смыслом и подлинно симфоническим развитием, воплощая идею столкновения лирического героя с действительностью.

Не случайно именно эта сторона музыки Чайковского оказалась особенно близка Хейфецу. У композиторов есть некоторые общие свойства творческой личности. Подобно Чайковскому, мир музыки Хейфеца – сложный. Мы не найдем в нем душевного равновесия, сосредоточенного покоя и размышления. При этом чуткость композитора и напряженный ум обусловили личностный и драматичный характер его художественного высказывания.

Экспозиция концерта, как и в симфониях Чайковского, сразу обозначает три основные образно-смысловые сферы, которые будут развиваться в произведении. *Первая* – субъективно-личностная, связанная с человеческими переживаниями, реакцией лирического героя на происходящие события. К ней относится, прежде всего, главная партия, тема которой напоминает песню-плач с характерными восходящими мотивами-зовами. В структурном отношении она представляет собой одну большую волну, мелодическая линия которой «простирается» в диапазоне от  $D$  до  $a^1$ . Первая ее половина связана с движением к верхнему звуку, но этот подъем совершается словно через препятствия, в три этапа, которые соответствуют трем фразам. Подобное «ступенчатое» становление темы будет неоднократно встречаться в симфониях И. Хейфеца в так называемых «темах преодоления».

*Вторая* – истинно романтическая сфера мечты, которую представля-

ет тема побочной партии. Ее песенно-романсовые интонации являют резкий контраст предыдущему музыкальному материалу. Высокий регистр виолончели, светло-печальные интонации, плавная распевность, а также минималистичное сопровождение придают теме особую искренность, характер тихого доверительного высказывания. Внедряющиеся восходящие скачки на сексту, септиму, нону с последующим нисходящим заполнением создают ощущение устремленности к чему-то недостижимому, вносят очевидную щемящую ноту. А появление в некоторые моменты покачивающегося, словно убаюкивающего движения в сочетании с мерцанием красок мажора и минора придает теме черты колыбельной.

И, наконец, *третья сфера* связана с роковым началом. Эту функцию выполняет, с одной стороны, инициальный мотив концерта, представляющий собой восходящее движение по искусственному звукоряду. Как отмечает композитор, «мне понравилась вполне современная идея симметричного деления октавы на три группы:  $T - 1/2T$ ,  $1/2T - T$ ,  $T - 1/2T$ »<sup>2</sup>. Этот звукоряд проводится первой флейтой в тихой динамике на стаккато, что придает звучанию характер осторожный, крадущийся, несколько сюрреалистический.

С другой стороны, данная сфера представлена скерцозными, маршевыми, фанфарными темами и связанными с ними тембрами медных духовых. В трактовке скерцозной сферы композитор следует за Чайковским, для которого скерцо-марши традиционный способ воплощения злого начала. Примером является связующая партия,

в которой *perpetuum mobile* виолончели-соло, сочетаясь с резкими отрывистыми аккордами деревянных духовых, свистящими тиратами в третьей октаве и ритмизованным органным пунктом на звуке *соль* создает ощущение напористой агрессивности. Кульминацией развития связующей партии становится переключение развития скерцозного тематизма в сферу тяжеловесной фанфарности. Темповое расширение (авторская пометка *allargando*) и динамика *ff* придают звучанию торжественность и оттенок гимничности.

Разработка состоит из двух разделов. В первом развиваются все основные темы экспозиции: вступление, главная партия, побочная, связующая. Второй раздел, *scherzando*, основан только на материале связующей партии, являясь примером так называемого «злого скерцо». В целом, процесс развития в разработке демонстрирует постепенное вытеснение тематизмом связующей партии всех остальных тем. Этот разрушительный вихрь словно сметает все на своем пути, выдвигая на первый план скерцозное и маршевое начало.

Подобно симфониям П. Чайковского и Д. Шостаковича, динамическая реприза возникает на гребне волны разработки. На фоне «завывающих» хроматических пассажей струнных звучит материал вступления, однако полного ощущения репризности не возникает: развитие продолжается, формируется новая волна динамического нарастания, звучание становится все более свирепым и в зоне генеральной кульминации произведения вновь переходит в фанфару, которая звучит неожиданно радостно, как торже-

ство злых сил. Затем происходит динамический и оркестровый срыв.

Поскольку тема концерта – столкновение лирического героя с действительностью, роковые вопросы жизни и смерти, добра и зла, – зона побочной партии словно говорит нам об итоге этой схватки: смерть героя. Не случайно в данном разделе проявляет себя хоральное начало, а солирующая виолончель, которой были поручены основные темы в экспозиции, в репризе не используется.

Мелодия темы побочной партии в репризе исполняется первыми скрипками в высоком регистре и будто парит. Возникающий контраст сдержанной и суровой поступи в аккомпанементе и «небесного» пения скрипок подобен контрасту суровой реальности и прекрасного воспоминания. А характерное мерцание мажора и минора вносит особую щемящую ноту в этот момент «прощания».

После спада и постепенного затухания звучания начинается каденция солиста. Вбирая в себя весь тематизм концерта, она представляет своего рода резюме произведения, воплощая авторский взгляд. Не случайно важная роль в каденции принадлежит теме главной партии, раскрывающей субъективно-личностную сферу, а начало каденции решено в духе монолога-размышления. Далее в процессе развития партия солиста становится все более виртуозной, дополняется гаммообразными пассажами, сложной полифонией, выразительными форшлагами, двойными нотами и флажолетами виолончели.

Кода концерта, где энергичные мотивы разных инструментов словно

окутаны сюрреалистической «дымкой», воспринимается как смутное зарождение нового этапа борьбы, который, однако, остается уже за рамками данного произведения.

Виолончельный концерт Хейфеца, как и появившийся три года спустя скрипичный, является примером того, как в рамках лаконичной одночастной формы реализуются принципы симфонического мышления в том смысле, как его понимал Б. Асафьев – как «непрерывность музыкального сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных», как метод, способный «особенно глубоко и действительно раскрыть процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал через интонационно-тематические контрасты и связи, динамизм и органичность музыкального развития, его качественный результат» (Николаева Н., 1981, с. 12). Потому наиболее тесная связь обнаруживается между концертом И. Хейфеца и поздними симфониями П. Чайковского.

Следствием такого подхода является *скрытая программность* сочинения. Однако она не только скрытая, но и предельно обобщенная, подобная той, что мы видим в симфониях № 4–6 Чайковского. Она проявляется в драматической емкости, театральной персонифицированности музыкальных образов, подчинении композиционного канона драматическому развертыванию внутреннего музыкально-интонационного «сюжета».

И. Барсова, рассматривая симфонии Г. Малера, называет такую музыкально-сюжетную организацию «интонационной фабулой»,

подразумевая под ней «цепь драматургически связанных между собой интонационных событий, имеющих экспозицию, завязку тематических линий, развитие, кульминацию, развязку» (1975, с. 40).

*Основные образные сферы* концерта также оказались близки поздним симфониям Чайковского, о чем говорилось выше. И. Хейфец следует за П. Чайковским и в трактовке *негативных образов*. Скерцозность, обилие фигур вращения в темах, колкие аккорды деревянных духовых, тираты и форшлагги и, наконец, фанфарное и маршевое начало – все это находим в симфониях и балетах Чайковского и виолончельном концерте Хейфеца.

Вслед за Чайковским Илья Маркович старается заглянуть и за завесу потустороннего, загадочного, inferнального. Ряд фрагментов приближается по смыслу к темам рока, фатума за счет агрессивного-маршевого звучания и инструментального решения с преобладанием тембров медных духовых. А в теме вступления черты мистического, потустороннего проявляются за счет сочетания холодного, несколько «отстраненного» тембра флейты в высоком регистре и симметричного звукоряда. Были чутко пойманы Ильей Хейфецем и *некоторые особенности сонатной формы* такие, как структурная замкнутость темы побочной партии и слияние репризы с кульминацией разработки.

Однако симфониями Чайковского влияние на виолончельный концерт не ограничивается. В той или иной степени сочинение обобщает некоторые *особенности музыкального языка* Чайковского в целом, среди которых обилие секвенций, важная роль

инструментов струнной группы. Отличительной чертой концерта является также обращение композитора к типу тематизма, который исследователи определяют как протяженный (Холопова В., 2010). И главная, и побочная партия развиваются длительно, волнообразно, что, заметим, Хейфецу несвойственно.

Вместе с тем в данном сочинении автор обращается к традиционному пониманию концерта как жанра. Важное значение приобретает такой критерий, как соперничество между сольной партией и оркестровой. Композитор показывает явное превосходство виолончели, демонстрируя практически весь арсенал ее технических возможностей, а также вводит в композицию развернутую каденцию солиста в традиционном для нее месте – перед кодой. Начало произведения обнаруживает некоторое сходство с двойной экспозицией, что также подтверждает следование европейским канонам жанра.

Данный опыт соприкосновения с миром музыки Чайковского оказался важным для дальнейшего творчества Хейфеца, в частности, некоторые особенности структуры и драматургии виолончельного концерта в творчески переработанном виде проявят себя в Симфонии № 1 «Яффа» (2001) и Симфонии № 4 «Посвящение Фридриху Горенштейну» (2014)<sup>3</sup>.

Во-первых, смысловое пространство обеих симфоний трагично. С самого начала слушатель погружается в беспокойную, настороженную атмосферу. В Первой симфонии композитор пытается музыкальными средствами выразить конфликт восточной и западной цивилизации, в Четвертой – обращается к конф-

ликту добра и зла в самом человеке, рассматривая его сквозь призму литературных произведений Фридриха Горенштейна. Не случайно, как и в виолончельном концерте, композитор обращается в этих симфониях к одночастной структуре со скерцозным эпизодом в центре, чье развитие построено по волновому принципу и устремлено к трагической кульминации.

Интересно, что в концерте принцип волнового развития охватывает только разработку и начало репризы, а в написанных позднее симфониях распространяется уже на все произведение. Композитор прибегает к более гибкой композиции, в основе которой лежит сонатная форма, но словно «размытая» изнутри под влиянием иных закономерностей построения целого. В ряде случаев непрерывающееся движение мысли будто открывает форму. В Первой и Четвертой симфониях в финале ощущается некоторая незавершенность. Их окончание – будто попытка «заглянуть в неясное будущее», что наблюдаем и в Концерте для виолончели.

Нельзя не отметить еще одну особенность симфоний И. Хейфеца, которая предвосхищается в данном сочинении – завершение генеральной кульминации резким срывом и переключением развития из действительной сферы в медитативную в попытке осмыслить произошедшую катастрофу. В симфониях эту роль выполняет монолог деревянных духовых инструментов, в концерте – хоральные звучания, сменяющиеся темой побочной партии.

После опыта виолончельного концерта, музыкальные темы во многих крупных произведениях Хейфеца

(Концерт для скрипки с оркестром, все симфонии) будут наделяться не только выразительной, изобразительной, но и символической функцией, что сообщает содержанию высокую степень конкретности. В первую очередь, это касается тематизма, связанного с негативными образами. Это темы скерцозного и особенно фанфарного плана, звучащие в кульминациях как темы рока.

В целом традиция изображения зла в отечественной музыке через скерцозность, фанфарность и наступательную маршевость берет начало в творчестве Чайковского. Однако, если в виолончельном концерте эта традиция воспринята композитором

непосредственно от русского классика, то в симфониях – сквозь призму советского симфонизма, для которого эти приемы уже хрестоматийны.

Таким образом, виолончельный концерт Ильи Хейфеца – пример того, как композитор, не теряя собственной индивидуальности, вступает в диалог с миром музыки П.И. Чайковского и воплощает важнейшие черты музыкального языка и симфонической драматургии русского классика. Хейфец творчески перерабатывает это влияние, и воспринятые особенности в дальнейшем становятся частью его музыкального мышления, оригинально преломляясь в более поздних крупных сочинениях.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Композитор родился в 1949 г. в Омске. Там же окончил среднюю школу и музыкальное училище им. В.Я. Шебалина по классу скрипки, затем продолжил обучение в Новосибирской консерватории: поступил как скрипач, но на втором курсе перевелся на композиторское отделение в класс А.Ф. Мурова. По окончании обучения Илья Маркович вернулся в Омск и на протяжении 17 лет преподавал музыкально-теоретические дисциплины в родном музыкальном училище, стоял у истоков Омского отде-

ления Союза композиторов России. Среди его учеников: Сергей Кравцов, Алексей Розен, Марина Игнатова, Ирина Чеботарева, Сергей Шичкин и др. С 1991 г. композитор живет в Израиле, в г. Яффа (Левина З., 2008).

<sup>2</sup> Из письма композитора автору работы от 8.08.2020.

<sup>3</sup> Подробнее о симфониях в статье: Жидяева Г.А. Симфонический макроцикл Ильи Хейфеца // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2. С. 77–84.

#### ЛИТЕРАТУРА

Барсова И.А. Симфонии Густава Малера: Моногр. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).

Заозерских А.В. Мемориальная музыка в творчестве композиторов Красноярской региональной организации СК РФ: Выпускная квалификационная работа. Красноярск, 2020. 149 с. URL: [http://192.168.2.239/action.php?kt\\_path\\_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=4494](http://192.168.2.239/action.php?kt_path_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=4494) (дата обращения: 15.07.2020).

Левина З.В. Илья Хейфец (портрет композитора) // Материалы I Всероссийской заочной научно-практической конференции «Омское музыкальное училище имени

#### REFERENCES

Barsova, I.A. (1975), *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler], Sovetskii kompozitor, Moscow, 495 p. (in Russ.)

Kholopova, V.N. (2010), *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm* [Music theory: Melody, rhythm, texture, thematism], 2 ed., Planeta muzyki, Lan', Saint Petersburg, 368 p. (in Russ.)

Levina, Z.V. (2008), "Ilya Heifets (portrait of the composer)", *Materialy I Vserossiiskoi zaochnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Omskoe muzykal'noe uchilishche imeni V.Ya. Shebalina v kul'turnom prostranstve Rossii"* [Materials of the I All-Russian correspondence scientific and practical

В.Я. Шебалина в культурном пространстве России». Омск, 2008. С. 146–152.

Николаева Н. Симфонизм // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энцикл.; Сов. композитор, 1981. Т. 5. С. 11–15. (Энциклопедии. Словари. Справочники).

Холопова В.Н. Теория музыки: Мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учеб. пособие. 2-е изд. СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. 368 с.

conference “V.Ya. Shebalin Omsk Music School in the cultural space of Russia”], Omsk, pp. 146–152. (in Russ.)

Nikolaeva, N. (1981), “Symphonism”, *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music encyclopedia], vol. 5, in Yu.V. Keldysh (ed.), *Sovetskaya entsiklopediya; Sovetskii kompozitor*, Moscow, pp. 11–15. (in Russ.).

Zaozerskih, A.V. (2020), *Memorial'naya muzyka v tvorchestve kompozitorov Krasnoyarskoj regional'noj organizacii SK RF* [Memorial music in the works of composers of the Krasnoyarsk Regional Organization of the UC of the Russian Federation], Krasnoyarsk, 149 p. Available at: [http://192.168.2.239/action.php?kt\\_path\\_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=4494](http://192.168.2.239/action.php?kt_path_info=ktcore.SecViewPlugin.actions.document&fDocumentId=4494) (Accessed 15 July 2020). (in Russ.)

---

### Сведения об авторе

Черемных Галина Александровна, аспирант кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)  
E-mail: galinka.shidyayeva@gmail.com

### Author information

Galina A. Cheremnykh, postgraduate student of the Department of Music History at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (Krasnoyarsk)  
E-mail: galinka.shidyayeva@gmail.com

Поступила в редакцию 06.04.2022  
После доработки 12.07.2022  
Принята к публикации 14.07.2022

Received 06.04.2022  
Revised 12.07.2022  
Accepted for publication 14.07.2022