

Т. ГАЙДАМОВИЧ

РУССКОЕ
ФОРТЕПИАННОЕ
ТРИО

История жанра
Вопросы интерпретации



Москва · Музыка
2005

Гайдамович Т. А.

Г 14 Русское фортепианное трио: История жанра. Вопросы интерпретации. — М.: Музыка. — 2005. — 263 с., нот., ил.

ISBN 5-7140-0571-6

Работа посвящена становлению и развитию жанра фортепианного трио в русской музыкальной культуре XVIII — начала XX века. Автор соединяет в работе историко-хронологический и монографический принципы: все развитие жанра дается в исторической перспективе, в контексте русской культуры, в монографических главах анализируются наиболее значительные трио, написанные русскими композиторами.

Книга рассчитана на исполнителей, педагогов, студентов консерваторий, а также любителей музыки.

ББК 85.314

ОТ АВТОРА

Русское фортепианное трио по праву заняло почетное место в мировой музыкальной культуре. Шедевры, созданные Глинкой, Чайковским, Рахманиновым, Танеевым, свидетельствуют о самобытном претворении классических черт жанра, безграничных его возможностях. В большой степени этим объясняется феномен привлекательности фортепианного трио, которое на протяжении почти двух столетий удерживает одно из ведущих положений в отечественной камерно-инструментальной, ансамблевой музыкальной литературе и в сложных условиях изменяющихся эстетических пристрастий неизменно соответствует запросам профессионалов и широких кругов слушателей.

За многие десятилетия накоплен обширный фактологический материал, связанный с развитием этого жанра, историей его интерпретации. Большое значение имеет эпистолярное и мемуарное наследие композиторов, исполнителей, музыкальных деятелей и любителей музыки, сохранившее дух *tempo passato*. Документально точные наблюдения содержатся в трудах В. Стасова, А. Серова, В. Одоевского, Н. Финдейзена, М. Иванова-Борецкого и других. Множество "говорящих деталей" в работах В. Музалевского (Бунимовича), П. Столпянского, в рецензиях В. Каратыгина, Н. Кашкина, Г. Лароша, Г. Прокофьева. Постоянен интерес, проявляемый и современным отечественным музыковедением к истории и развитию в России камерной, ансамблевой музыки (см. Список литературы). При бесспорной ценности имеющихся работ, заметим, что жанр фортепианного трио привлек внимание их авторов в меньшей степени, чем другие жанры камерно-инструментального творчества. Все еще нет целостного исследования, где бы история этого оригинального вида совместного музицирования, эволюция эмоционально-образного содержания, выразительных средств и приемов воплощения авторского замысла рассматривались как единый комплексный процесс. Не менее интересными представляются вопросы, связанные с определением индивидуальных свойств жанра: самобытностью тембровой палитры, порожденной неоднородностью инструментов – участников ансамбля, характерной

”оркестральностью” красочно-звуковых сочетаний (струнных и фортепиано), а также спецификой выразительных средств, имеющих непосредственный выход в сферу интерпретации.

Как любое другое художественное создание, фортепианное трио есть выражение мыслей и чувств автора (независимо от времени его деятельности), эстетики и стилистики эпохи.

Справедливости ради следует сказать, что в период становления и формирования многих жанров русской музыки (в частности, фортепианного трио) явно ощущается элемент ученичества и связанного с ним подражательства классическим западноевропейским эталонам. В этом смысле нельзя не согласиться с Б. Асафьевым, утверждавшим, что ”подражательность, как деятельность, не всегда достойна порицания, если она деятельность, а не слепое, мертвое следование данным образцам”¹.

В оценке русской музыкальной культуры XVIII века имеются диаметрально противоположные суждения, косвенно затрагивающие жанр фортепианного трио. Так, представляется, что вряд ли справедлив был В. Стасов, сетовавший на то, ”что в течение не только всего XVIII века, но и в течение первой четверти XIX века” в России инструментальная музыка и исполнители вовсе отсутствовали, а опыты и пробы ряда композиторов, в том числе, например, Алябьева, ”были совершенно ничтожны, слабы, бесцветны и бездарны”². Встречается и другое мнение, чаще всего содержащееся в работах 40–50-х годов нашего столетия. Их авторы, вероятно под влиянием идеологического диктата, почти полностью отвергали позитивность любого иноземного влияния на творчество отечественных композиторов и исполнителей.

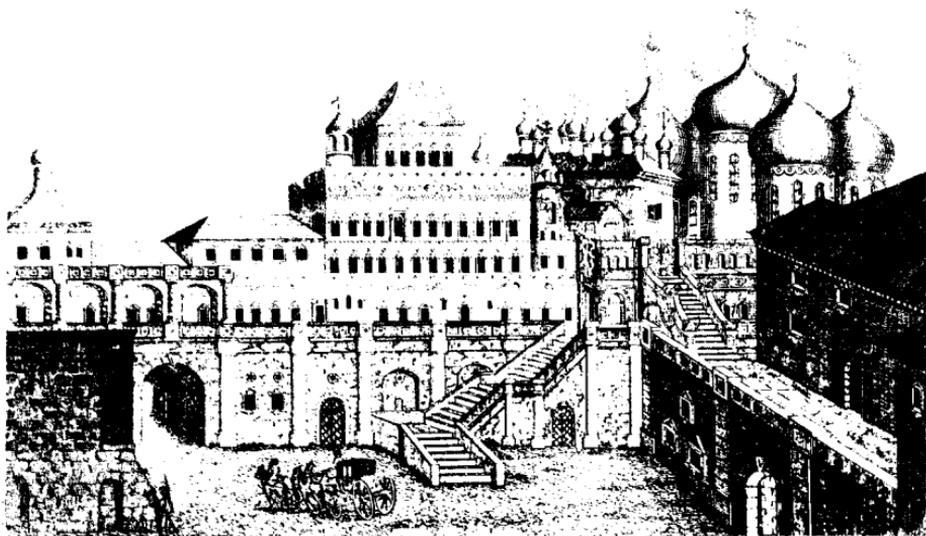
Прослеживая историю жанра в России от его истоков до художественных достижений начала XX столетия, автор стремится организовать материал, объединив хронологический и монографический принципы. Первый, без которого создание истории – ”рассказа о прошлом” – не представляется возможным, способствует выявлению динамики стилевых процессов. Второй воплотился в аналитических главах, посвященных наиболее значительным фортепианным трио. Автор счел необходимым сосредоточить свое внимание на сочинениях, написанных для классического состава (фортепиано, скрипка и виолончель), лишь в редких случаях делая исключения (например, трио Глинки).

Специальное обращение к обозначенному жанру объясняется желанием расширить область знаний, относящихся к творчеству отдельных композиторов, сократить число ”белых пятен” в истории русского фортепианного трио и привлечь внимание читателей – профессионалов и любителей – к этой интереснейшей, малоисследованной области отечественной музыки.

¹ См.: Музыка и музыкальный быт старой России. Т. 1. Л., 1927. С. 9.

² Стасов В. В. Искусство XIX века. Музыка/Избр. соч. в трех томах. М., 1952. Т. 3. С. 717.

Автор считает своим приятным долгом выразить благодарность за помощь в подборе и оформлении материала сотрудникам отдела музыкальных редкостей Российской Государственной библиотеки, отдела рукописей ГЦММК им. М. И. Глинки, отдела редкостей Научно-музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева Московской консерватории, отдела рукописей Дома-музея им. П. И. Чайковского в Клину, художнику-фотографу А. Ратникову, а также сотрудникам отдела рукописей Российской Национальной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Кабинета рукописных и иконографических материалов Российского института истории искусств, фонограммархива Института русской литературы РАН и музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.



В ПРЕДДВЕРИИ

Становление жанра фортепианного трио в России XVIII века

Отнюдь не просто из множественности явлений отечественного музыкального искусства XVIII века выделить период или событие, которое можно было бы связать с возникновением фортепианного (клавирного) трио. Обратиться ли в этом случае к неповторимому искусству скоморохов, столь любимому в народе и проникшему в дворцовые палаты и дома вельмож? Ведь среди наиболее часто используемых инструментальных ансамблей, сопровождающих песни и пляски, были и трио, в состав которых входили либо одни струнные инструменты (гудки и скрипки), либо какой-то струнно-щипковый инструмент (чаще других балалайка и гусли). Можно вспомнить о знаменательном для нашей темы "государевом указе", по которому в 1672 году привезли в Москву пять иноземных музыкантов с инструментами, и приверженец западноевропейской культуры, "ближний боярин" Артамон Матвеев требовал, чтобы, развлекая царя, его дворцовые люди вместе с иноземцами "и в арганы играли, и на фиолях (виолах), и в страменты"¹.

И все же думается, что наиболее вероятная точка отсчета – первая треть XVIII века. За годы правления Петра Великого русское передовое общество, владея национальными ценностями, накопленными в процессе деятельности народных сочинителей и исполнителей, получило возможность ознакомиться с музыкальной культурой других стран. Оказавшись в силах её

¹ Дворцовые разряды. Т. III. СПб., 1852. С. 1131–1132.

освоить, оно позднее сумело и творчески ею распорядиться. Сам Петр, относясь к музыке весьма сдержанно, более всего ценя ее прикладное значение, всячески поощрял и в этом случае излюбленную им ориентацию на Запад. Поддерживались и личные музыкальные увлечения, коль скоро они возникали у кого-либо из "птенцов гнезда Петрова".

Записи в камерфурьерском журнале, кратко и точно отражая дворцовый быт, являются ценным фактическим подтверждением того, как быстро профессиональная инструментальная музыка упрочилась в повседневной придворной жизни столицы, став как бы непременным ее участником. Так, если в ноябре 1724 года, в именины жены Петра – Екатерины, отмечено с долей известного почтения, что "...сидели в палатах в зале до 12-го часу... все господя, где была изрядная музыка и танцевали", то уже через год по такому же поводу, в том же камерфурьерском журнале сообщается, как о нечто само собой разумеющемся, что "во время стола была обыкновенная музыка"².

В 20-е годы XVIII столетия немалую роль в стимулировании интереса именно к камерной музыке, к отдельным ее жанрам и исполнению сыграли музыкальные вечера в доме венского (цесарского) посла, графа Кинского. Прибыв по службе в Петербург, он привез с собой инструментальную капеллу. Немногочисленная, она состояла из отличных музыкантов, возглавляемых известным в Европе скрипачом и дирижером Иоганном Гюбнером³. В дневнике камер-юнкера Ф. В. Берхгольца, скрупулезно отмечавшего любые, даже незначительные события придворной жизни, записано, что 4 сентября 1722 года "во время стола и после играла прекрасная музыка. Иоганн Гюбнер с товарищами напрягал все силы, чтобы отличиться"⁴.

К достоинствам капеллы следует отнести разнообразие исполняемой музыки, чему способствовала и богатейшая по тем временам нотная библиотека, привезенная послом. По отзывам современников, в ней имелись едва ли не все наиболее известные при дворах Вены и Саксонии сочинения – как оркестровые, так и камерно-ансамблевые: дуэты, трио, квартеты.

Небольшие оркестры (капеллы) создаются и в домах новой петровской аристократии. Многие сановные лица оказываются изрядными музыкантами, овладевшими игрой на различных инструментах – струнных и духовых. Легко предположить, что в этих условиях появилась и возможность совместного музицирования – исполнение сонат, трио, квартетов.

Оживление в музыкальную жизнь столицы внесла в эти годы деятельность камерного оркестра, известного под названием "капеллы герцога Гольштинского". В ее составе клавесин, не-

² См.: Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века. М., 1953. Т. 2. С. 393.

³ И. Гюбнер (Хюбнер; 1696 – ок. 1750). Скрипач, капельмейстер. Один из первых профессионалов-музыкантов, приехавших около 1720 года в Россию.

⁴ Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1721–1725. М., 1902. Ч. I. С. 141.

сколько скрипок, виоль д'амур, альт, виолончель или бассет, контрабас, два гобоя, две флейты, две валторны, два барабана и литавры. Игра музыкантов нравилась многим и, что немаловажно, самому Петру, повелевшему капелле "один раз в неделю играть при дворе"⁵. Как свидетельствует Штелин, ученый и музыкант, чья деятельность в Петербурге (1735–1785) немало способствовала развитию художественного образования, репертуар капеллы состоял из неизвестных до этого в России сонат, соло, трио и концертов Телемана, Кайзера⁶, Хассе, Шульца, Фукса. Его отметим особо, так как он более активно, нежели его коллеги – оперные композиторы, работал в области камерно-инструментальной музыки. Фукс был автором более трех десятков клавирных трио ("трехголосных сонат") с различными по составу струнными и духовыми. Естественно, что многие из них игрались при дворе и в домах приближенных царя – Апраксина, Меншикова, Шереметева, Ягужинского и других.

Крайняя ограниченность сведений о русском фортепианном трио той поры объясняет необходимость сконцентрировать внимание на том "фоне", знакомство с которым может быть полезным для понимания особенностей формирования жанра, литературы, для него создаваемой, характера исполнения.

Наряду с симфониями в придворных концертах звучали и трио-сонаты. Для этого устойчивого инструментально-ансамблевого жанра конец XVII и начало XVIII столетия были временем наибольшего расцвета, когда "типизировались особенности циклов"⁷: четырехчастность, определенная последовательность отдельных разделов, виды движения и основное эмоциональное содержание. Узаконивается и состав участников – два инструмента в сопрановой тесситуре и один басовый, функции которого ограничивались обычно сопровождением мелодии.

Каждое вновь звучащее сочинение, нередко представлявшее собой образец высоких достижений музыкального искусства, для русских меломанов могло быть предметом размышлений, будировавшим воображение, обогащавшим их знания. Так, знакомство с различными по типу трио-сонатами сыграло в дальнейшем некоторую роль при определении состава будущих отечественных трио и функций инструментов, особенно в части тембровых взаимосвязей струнных с чембало (клавесином, клавикордом), позднее фортепиано. Постигались тайны рондо и сонаты⁸. Наиболее близким русскому музыкальному мышлению оказалось вариационное развитие материала. Его насыщенность

⁵ Штелин Яков. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С. 78.

⁶ В 1731 году Р. Кайзер посетил Россию. Написал "Русские песни с вариациями" для двух скрипок и баса. См.: Музыкальная энциклопедия (далее МЭ). М., 1974. Т. 2. Стб. 651.

⁷ МЭ. М., 1981. Т. 5. Стб. 608.

⁸ Заметим, что жанр старинной сонаты давал яркие образцы использования в "серьезной" музыке различных танцев – менуэта, гавота, полонеза, весьма распространенных в русском придворном и домашнем быту.

жанровыми, народно-песенными и танцевальными элементами обеспечивала художественное своеобразие сочинений, их несхожесть с западными "собратьями" по жанру.

Некоторые признаки самобытности обнаруживали себя в первых, весьма робких опытах композиторского творчества крепостных умельцев. Осуществляя переложения полюбившихся барину отрывков из музыкального спектакля, а то и просто народной песни или танца, такой умелец исходил из числа крепостных музыкантов небольшого оркестра и инструментов, на которых их обучили играть. В этих случаях мог быть вполне мобильным состав из четырех, а то и трех голосов с участием клавикордов, имевшихся в большинстве дворянских домов. Отметим, что принцип трехголосия вообще близок отечественному музыкальному слуху. Так часто располагались голоса при обработке народной песни, по этому принципу слагались и канты, чрезвычайно популярные в светской музыке XVIII века. Их содержание, первоначально ограниченное гражданско-патриотическими мотивами, постепенно обогащалось за счет нового типа светской бытовой лирики – лирического канта⁹. При этом индивидуальность автора могла сказаться в отборе определенного типа мелодии, характере движения и инструментовке. Передки были случаи, когда скрипки и виолончели, гобои и валторны, утрачивая присущие им тембры, подражали звучанию гудка и жалейки, балалайки и пастушьего рожка. Эти приемы изобразительности нашли свое развитие в фактуре некоторых русских трио, созданных уже в XIX веке.

Здесь уместно еще одно наблюдение. Ведь не случайно в России семейство viol не получило широкого распространения, как это было во Франции и Германии в первой половине XVIII века. Видно, уж очень далек был от эстетических симпатий русских любителей музыки приятный, но глуховатый, словно засурдиненный звук виол да браччио или да гамба и во сто крат милее звенящая яркость высокого регистра скрипки, глубокая, "грудная" мягкость альты и виолончели¹⁰.

Годы правления императрицы Анны Иоанновны (1730–1740), оставив по себе страшную память, запечатленную в понятии "бироновщина", в области искусства – поэзии, литературы, театра и музыки – оказались весьма примечательными. Полуграмотная, чванливая повелительница, всему прочему предпочитавшая грубые увеселения и побасенки своих шутов и шутих, тщила прослыть просвещенной покровительницей муз.

Значительные события в области музыкального искусства того времени нашли подробное освещение в ряде специальных работ¹¹. Отметим только появление в Петербурге комической

⁹ Об этом см.: *Келдыш Ю.В.* Русская музыка XVIII века. М., 1965. С. 34.

¹⁰ Подобная избирательность вкусов проявляется и в области духовых инструментов. Так, фаготы и валторны пользовались несравненно большим признанием, нежели, скажем, флейты. "Сентиментальный звук флейты, видимо, не был сроден душе славянина", – замечает П. Столпянский. См.: Музыка и музицирование в старом Петербурге. М., 1989. С. 167.

¹¹ См. Список литературы.

оперы, гастроли итальянских трупп и постановки крупных спектаклей, учреждение постоянно действующих оркестров. Прибытие в столицу нескольких групп инструменталистов (чаще немецких) стимулировало камерно-ансамблевое музицирование. По словам Штелина, при дворе два раза в неделю (помимо особо торжественных случаев) устраивались концерты, где звучали "итальянские арии, сонаты, концерты и соло"¹².

В условиях усадебного быта возникают крепостные оркестры и различные любительские кружки – обширнейшие по числу "гнезд музицирования" опытные лаборатории¹³. Важные предпосылки для развития музыкального профессионализма и подготовки круга слушателей создают преумножающиеся педагогические классы и учебные заведения.

Возрастает взываемость к уровню исполнительского мастерства. "Посредственный музыкант встречался здесь холодно, и если он выступал со старыми плохими произведениями, то рисковал остаться без слушателей"¹⁴. Среди тех, чье умение вызывало особое восхищение современников, отмечают княжну Е. Кантемир, отличную клавесинистку и певицу, князя П. Репнина, виртуозно игравшего на флейте, трех братьев, князей Трубецких, составивших прелестное трио на скрипке, клавесине и виолончели¹⁵. Сохранилось воспоминание и о том, как находившийся в Петербурге в 1741–1742 годах королевский великобританский посол Войч, "сильный виртуоз на клавесине", сочинил трио для этого инструмента и двух флейт. Музыка эта с успехом звучала в одном из придворных концертов, где Штелин играл партию первой флейты¹⁶.

Многие из тех, кто прибыл в Северную Пальмиру в поисках денег и фортуны, оказались настоящими профессионалами. Они успешно пропагандировали сочинения итальянских и французских авторов, тогда еще только приобретающих известность в России. В живой практике и общении узнавались тайны *bel canto*, и не только вокального, но и инструментального, столь свойственного медленным разделам сонат и *concerti grossi* Корелли, Верачини, Вивальди и в чем-то близкого родным протяжным песням. Могла нравиться в новой музыке эмоциональная приподнятость, энергия *Presto* и *Vivace*, приятно контрастировавших с несколько тяжеловесным движением кантов.

Покоряло очарование музыки французских клавесинистов. Именно с этого времени наличие клавишного инструмента становится едва ли не обязательным для каждой домашней гостиной, а игра на нем признаком "хорошего тона". Трио-сонаты М. Маре, Ф. Куперена, рисующие психологические характеры, оказались близки русскому человеку, ибо в них преобладало то,

¹² См.: Штелин Я. Указ. изд. С. 81.

¹³ См.: Асафьев Б. В. Избр. труды в пяти томах. М., 1955. Т. IV. С. 41.

¹⁴ См.: Штелин Я. Указ. изд. С. 87.

¹⁵ См. там же. С. 83.

¹⁶ Там же. С. 102–103.

что трогает, над тем, что поражает. Еще раз напомним и об увлечении различными западными танцевальными формами. Мысль о том, что первоначально русская "камерная песня" была преимущественно "танцевальной"¹⁷, можно вполне отнести и к камерно-инструментальной пьесе, в том числе ансамблевой. В домашних концертах разыгрывались не только менуэты, гавоты или полонезы, но и свои танцы, чаще народные. Переложенные в соответствующем духе на голоса нескольких инструментов, они доставляли любителям музыки истинное удовольствие. Так неторопливо, как бы исподволь формировались многие навыки игры, закладывались принципы сольного и камерно-исполнительского стиля, в основе которого широта инструментального дыхания, идущая от распева русской народной песни, импровизационная свобода фразировки ("вариантность"), организованность движения (часто близкая танцевально-хороводному). Нередко встречалась речитативно-декламационная мелодика, корнями своими уходящая в древнее музыкальное искусство сказителей былин.

В 1735 году в числе приехавших музыкантов были и два итальянских артиста, два брата Далль'Окка, Дальольо (Dall'Okka, Dall'Oglio). Первый, Джузеппе, блистательный виолончелист-виртуоз, много и с успехом выступавший с сольными концертами; второй – скрипач, Доменико, – был особенно известен своими композициями¹⁸. Уроженец Падуи, города многовековой культуры, Доменико Далль'Окка учился игре на инструменте и сочинительству у Дж. Тартини, позднее у А. Вивальди. Это позволило Доменико овладеть различными видами и формами инструментальной музыки, свободно распоряжаться средствами художественной выразительности. К числу сильных сторон его творческого дарования современники относили мелодизм, ценя в нем пластичность и выразительность. Далль'Окка был автором ряда композиций. Особенно часто исполнялись и были изданы его шесть симфоний и столько же сонат для флейты и виолончели или виолы да гамба. В 1738 году в Петербурге Далль'Окка сочиняет "XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo Orga prima" ("Двенадцать сонат для скрипки и виолончели или чембало. Опус первый").

С понятным волнением держу в руках весьма большого формата нотную тетрадь, чья жизнь исчисляется двумя с половиной столетиями и чьи семьдесят пять страниц способны поведать нам о характере музыки, форме, эмоционально-образном

¹⁷ См.: Левашова О. Е. Русская камерная песня в первых авторских сборниках. Дисс. на соискание степени канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория. 1948. С. 7–8.

¹⁸ Музыкальная династия Далль'Окка не ограничивается этими двумя ее представителями. Сохранились сведения об Антонио Доменико – Доменико Францевиче – Далль'Окка (1763–1833), с 1798 года первом контрабасисте Петербургских императорских театров. Выступал с братом – клавесинистом Филиппо Далль'Окка, музыкантом придворного оркестра, и дочерью Терезой, клавесинисткой и пианисткой.

содержании этого созданного в России оригинального предшественника клавирного трио.

Фронтиспис клавира, обрамленный изящной черной рамкой, представляет собой отлично выполненную гравюру, перенасыщенную а трибутикой в стиле барокко¹⁹. В поэтическом беспорядке разбросаны инструменты: лира, лютня, виолончель, блок-флейта, натуральная валторна. В руках одной из аллегорических фигур нотный лист, воспроизводящий начальные такты Largo первой из сонат. По духу и содержанию гравюра близка тем, что имеются на фронтисписах скрипичных сонат Д. Верокаи и Л. Мадониса, созданных также в Петербурге почти в эти же годы²⁰. Это сходство позволяет предположить, что Далль'Окка до издания нотного текста в Париже заказал гравюру в Петербурге, обратившись для этого к известным в русской столице мастерам – придворному художнику Бартоломео Тарсиа и граверу Филиппо Маттарнови (их имена помещены внизу гравюры).

Следующие две страницы сообщают заглавие сочинения "XII Sonate a Violino e Violoncello o Cimbalo", имя и место рождения автора "Domenico Dall'Oglio, Padova", а также фамилию и титул лица, которому автор посвящает свой труд: "A Sua Eccellenza il sig. conte Rinaldo Löwenwolde gran Maresciallo de corte De sua maestà L'imperatrice de Tutti Le Russia Gavaliera dell'Ordine di Sant'Andrea <...> e cetera". (Его светлости, графу Ринальдо Лёвенвольде, гофмаршалу ее величества, императрицы России, кавалеру ордена Св. Андрея <...> и проч.).

В обширном посвящении композитор, отдавая щедрю дань многочисленным талантам своего адресата, выражает надежду на то, что только он, "Директор и Покровитель Музыки", может обеспечить сочинению те преимущества, на которые оно само по себе не может претендовать, будучи создано юным талантом. В заключение Далль'Окка пишет, что он рассчитывает на справедливое суждение графа Лёвенвольде, так как музыка является одним из бесчисленных дарований, украшающих его душу, "благодаря которым она достойна восхищения".

Подробности оформления нотной тетради привлекли наше внимание не случайно. Порой виньетки, цвет бумаги, манера записи обладают тайной истинности. Не уступая в этом сведениям о количестве тактов главной темы и прочим подобного рода фактам, они помогают почувствовать дух времени, стиль эпохи, моду, личные пристрастия автора.

Приступая к рассмотрению сонат, заметим, что круг тональностей в них весьма обширен. Далль'Окка избегает по возможности повторений (лишь первая и седьмая сонаты написаны в C-dur, а шестая и одиннадцатая в G-dur). Для своего времени он решительно преодолевает существующее мнение о несвойственности минорного лада камерным "развлекательным" сочинени-

¹⁹ Российская Государственная библиотека. Шифр МЗ $\frac{P-ин}{1790}$.

²⁰ См.: Вольман Б. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957. С. 34–36.

ям и использует его весьма интенсивно. Наблюдается стремление к различным видам циклов: наряду с четырехчастными есть трех- и двухчастные сонаты.

Как правило, сонаты открываются весьма развернутыми медленными разделами (*Adagio*, *Grave*, *Largo*). Следующие за ними *Allegri* чаще всего представляют собой простые трехчастные формы с вкрапленными в них отдельными элементами сонатности. Наиболее показательно в этом отношении *Allegro* первой сонаты, *C-dur*. Экспозиция главной темы занимает 28 тактов, ее материал впоследствии становится основой короткой, мало-выразительной разработки (18 т.). Вторая тема в том смысле, какой мы придаем побочной партии, отсутствует, ее заменяет небольшой эпизод. Явно выражен заключительный раздел экспозиции. Заметим, что он четко обозначен в *Allegri* всех двенадцати сонат.

Некоторые *Allegri* финалов с элементами *Rondo*, то есть неизменным рефреном, более развернутые, емкие, нежели первые части. Однако происходит это в основном за счет контрастных вариантов фактуры и значительно реже в результате тематического сопоставления.

Менуэтный характер *Allegro* финала четвертой сонаты (*g-moll*) подчеркнут отсутствием разработки и введением материала, заменяющего собой трио. Это первая из минорных сонат цикла. Более того, все четные ее части написаны композитором в одном "печальном" ладу. Исключение представляет трио, где автор обращается к одноименному мажору.

Оригинален замысел *Allegro* финала шестой сонаты (*G-dur*). Его форма приближена к вариационной (единственный в сонатах пример подобного рода). В основе восьмитактовой темы лежат русские песенно-танцевальные интонации. Внутренний контраст тематического материала – начальные четыре такта распевные, следующие четко ритмизованные – служит основанием для восьми вариаций. Первая – мелодичная, близкая теме, вторая – грациозная, со множеством украшений в виде различного рода мелизмов, третья – весьма виртуозная, с тарантелльным триольным ритмом; четвертая – маршеобразная, с вкраплением элементов ломбардского ритма ($\frac{2}{4}$); пятая изложена двойными нотами в низком, басовом регистре (виолончель). В шестой используется новый штрих: две ноты *legato*, две – *détaché*. Седьмая – "чувствительного" характера: синкопы и паузы-вздохи сообщают ее облику индивидуальность. Заключительная вариация – стремительное, концертно-бравурное *Vivace*.

В девятой сонате (*a-moll*) Далль'Окка находит интересное композиционное решение, чередуя два вида движения в границах одной первой части (*Adagio* – *Allegro* – *Adagio* – *Allegro*). Отмеченные в шестой сонате элементы *à la Russe* здесь более рельефны. Аккордовая "хоровая" торжественность *Adagio* порождает ассоциацию с приветственными кантами, как уже

указывалось, весьма распространенными в русской музыке. При этом параллельные квинты и октавы имитируют звучание труб и колоколов.

Присутствие, пусть скромное, в камерно-ансамблевом опусе народно-песенных интонаций, а также попытки придать им соответствующее эмоционально-образное обличие, несомненно, заслуживают внимания. Напомнив, что на куртагах императрицы осторожное одобрение получали сочинения, включавшие русские мелодии, мы можем усмотреть в такого рода попытках стремление автора сделать свою музыку более понятной слушателям и тем привлечь их симпатии²¹.

Из других сонат отметим восьмую, где встречаются детальные пояснения различных эмоциональных состояний. Это и реплика *affetuoso*, относящаяся к характеру первой части (*Allegro Es-dur*), и рекомендации исполнять музыку *con anima*. Оригинальность сонате сообщает и предписание *tasto solo*²². На органном басу (доминанте основной тональности) расположен каденционный, явно концертный по характеру эпизод с последующим заключением в *Es-dur*.

Все части сонат имеют лишь темповые обозначения. Композитор нигде не дает специальных танцевальных наименований – менуэт, жига и тому подобное. Однако в некоторых частях есть определенное сходство с гавотом (*Andante*, вторая часть девятой сонаты) или "королем танцев" – менуэтом (первое *Allegro* четвертой сонаты). О сарабанде напоминают трехдольный метр и торжественность поступи *Largo* одиннадцатой сонаты. Оригинальна и форма этой части. Начало темы (8 т.) изложено *tutti*, затем "вставка" на новом материале (15 т.). Далее следует вполне в духе сарабанды мрачный хоральный эпизод (*D-dur* с отклонением в *h-moll*) и снова сольная вставка с использованием в басу приема *tasto solo* (19 т.). Заключение в основной тональности (6 т.) по характеру приближено к хоралу.

С наибольшей убедительностью профессионализм автора сказывается в множественности вариантов фактуры, сменах различных ритмических формул и штрихов. Далль'Окка свободно владеет приемами инструментальной кантилены, успешно перемежая ее с речитативной декламационностью. Большое смысловое значение имеет орнаментика.

Можно было бы привести отнюдь не редкие примеры попыток драматизации образного содержания. В этих случаях возникает тяготение к волевым, активным интонациям. Звуки подчеркиваются, отделяясь друг от друга, приемом *portato*, явно заимствованным из итальянской вокальной практики. Стре-

²¹ Известно, что две симфонии Далль'Окка, названные им *alla russa*, принесли композитору большой успех и часто исполнялись в концертах двора. См.: Штелин Я. Указ. изд. С. 89.

²² *Tasto solo* в фортепианном (органном) аккомпанементе генерал-баса указывает, что данный фрагмент следует сопровождать без полной гармонизации одними басовыми тонами.

мясь к яркости и красочности музыкального языка, Далль'Окка прибегает к хроматизмам, особенно в медленных частях сонат, нередко воспринимаемых как эмоциональные кульминации цикла (Andante F-dur девятой, Largo d-moll десятой сонаты, Largo h-moll одиннадцатой).

Ознакомление с нотным текстом сонат позволяет предположить возможность их исполнения как дуэтом (скрипка – виолончель или скрипка – чембало), так и всеми тремя инструментами. Подобная практика имела распространение в ансамблевом исполнении первой половины XVIII века. При этом одновременное участие виолончели, усиливающей басовую линию, и чембало, гармонично окрашивающего фактуру, сообщало звучанию объемность, расширяя динамическую палитру, обогащая темброво-колористическое сочетание голосов.

Заканчивая обзор сочинений Далль'Окка, выскажем еще раз сожаление по поводу разрозненности и скудости дошедших до нас сведений о первоначальном периоде развития отечественного фортепианного трио. В таких условиях, вероятно, оправдано обращение к тем сочинениям зарубежных авторов, что публиковались в России. Только в этом случае появляется некая гарантия того, что сочинение, изданное, как было тогда принято, "по подписке", или попавшее в "повестку" – объявление, помещенное в газете, – покупалось и исполнялось, а потому в какой-то степени влияло на развитие жанра²³. Конечно, при этом нельзя забывать и тем более недооценивать позитивной роли сочинений, привезенных в Россию и ставших популярными в среде отечественных музыкантов. Знакомство с ними во многом объясняет растущий интерес к этому виду камерно-инструментального музицирования, помогает определить некоторые его этапы.

"Иные времена – иные песни". Этот афоризм невольно вспоминается, когда обращаешься к следующему периоду отечественного музыкального искусства с его тенденциями к консолидации национального самосознания, формированию своего вкуса, своего понимания хода вещей. Подобно вечному колоколу звучат слова Ломоносова, призвавшие русское общество оценить величие и безграничное богатство русского языка, сочетающего в себе "великолепие испанского, живость французского, крепость немецкого, нежность италийского, сверх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латынского языка"²⁴. Впервые звучит русская речь и со сцены оперного театра: в 1755 году композитор Ф. Арайя, учитывая "высочайшее пожелание", создает оперу "Цефал и Прокрис" по либретто А. П. Сумарокова. Новые веяния затрагивают и сферу профессионального музыкального обучения. Неутомимый

²³ Исключение, сделанное в отношении сонат Далль'Окка, вполне правомерно. Они не могли не исполняться в Петербурге, где в течение тридцати лет жил их автор, активно участвуя в музыкальной жизни столицы.

²⁴ Ломоносов М. Избранная проза. М., 1986. С. 420.

Гюбнер, руководя созданными во многом по его инициативе инструментальными классами при придворной капелле, отдает распоряжение о преимущественном приеме для обучения русских детей перед иностранцами. Эти реформы в условиях абсолютной монархии могли осуществиться лишь с согласия новой правительницы, императрицы Елизаветы. Люто ненавидя свою предшественницу, она всячески выказывала приверженность ко всему русскому, в том числе и музыке. Не забывая о французских модах и обычаях, особенно танцах, до которых была большой охотницей, дочь Петрова умела с сохранением всех обычаев сплясать русскую, поплакать над виршами своих поэтов (тем более, если вирши были ей посвящены), а то и самой придумать симпатичную мелодию. Возвращаясь к избранной нами теме, заметим, что в этот период фортепианное (клавирное) трио, как и другие виды камерно-инструментального искусства, по-прежнему занимают весьма скромное место "после псалмов, кантов, балетов и опер"²⁵. Однако было бы неверным не учитывать в интересующем нас жанре процесс постепенного накопления элементов национального, которые впоследствии определяют его стилистику, индивидуальность образного содержания, специфику выразительных средств. В ряде случаев это осуществлялось под непосредственным влиянием соседствующих более популярных жанров музыкального творчества, в первую очередь вокального. Вспомним и о все расширяющейся практике обработок для инструментального состава à tre народных напевов и танцев или мелодий, заимствованных из сборника Г. Н. Теплова "Между делом безделье, или Собрание разных песен (с приложенными тонами на три голоса)"²⁶. Естественно, что песни из этого популярного сборника, выдержавшего три издания (1751, 1759, 1776), – случай для того времени необычный – стали желанным материалом для всякого рода инструментальных переложений и вариаций.

К тому же мелодический язык музыки Теплова больше тяготел к сфере инструментальной, нежели певческой²⁷. Интересен и авторский принцип распределения тематического материала на три голоса, то есть три партии: одна подразумевала обязательное участие клавесина, две другие допускали известную свободу толкования: их могли исполнять либо два певца, либо певец и инструменталист. Сравнительно просто и, вероятно, заманчиво было взять приглянувшуюся мелодию русского автора, уже гармонизованную и связанную с текстом русского

²⁵ См.: *Финдейзен Ник.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. М., 1929. Т. 2. Вып. IV–V. С. 185.

²⁶ Дом сановника и музыканта Г. Н. Теплова был одним из центров домашнего музицирования в Петербурге. Сам Теплов играл на клавесине и скрипке. Обе его дочери и сын отлично пели и владели различными инструментами.

²⁷ Есть предположение, что Теплов подписывал слова на заранее созданную им инструментальную музыку. См.: *Римский-Корсаков А. Н.* Г. Н. Теплов и его музыкальный сборник "Между делом безделье" // Музыка и музыкальный быт старой России. Цит. изд. С. 42.

поэта, разложить ее на три инструмента и получить как бы новое сочинение. Близок был слушателям эмоциональный настрой подобных переложений, дорого сознание, что и музыка и содержание принадлежат сынам "любезного отечества".

В 80-е годы основой подобных обработок могли быть песни из более поздних сборников – В. Трутовского, Ф. Мейера, Ф. Дубянского и других. Меняются вкусы, меняется содержание текстов и характер музыки. Приоритет "чувствительных" настроений вызывает к жизни капризность мелодического течения, частое чередование подъемов и спадов динамики, типичные для галантного стиля "интонации-вздохи".

Вариационность, будучи "основным методом в русской народной песне"²⁸, переключивается и в инструментальные переложения. Вариации "на тему", используя от века сложившиеся приемы письма, сохраняют и приемы исполнения, в первую очередь импровизационные.

Процесс накопления репертуара для инструментов solo и ансамблей не ограничивался областью, связанной с исконно народной основой музыкального творчества. Все более привычной для сознания русских музыкантов становилась сонатная форма. Способствовали тому, как уже упоминалось, выписываемые во множестве столичными вельможами, помещиками-меломанами инструментальные сочинения (симфонии, квартеты, трио) композиторов мангеймской и венской школ. С 80-х годов в музыкальный обиход входят творения Гайдна, а затем и Моцарта. О преимуществах сонатной формы по сравнению с двух- и трехчастными структурами пишут авторы некоторых теоретических и инструктивно-педагогических работ, полностью или частично изданных в России. Так, Д. Тюрк во Вступлении к своему труду "Klavierschule", фрагментарно опубликованному в Петербурге в 1796 году, замечает: "Среди пьес, написанных для клавира, сонаты по праву занимают первое место"²⁹.

В последней трети XVIII века происходит явное сближение двух линий развития музыкального искусства в России, долгое время шедших как бы параллельно. Для русских авторов характерен сознательный отбор лучшего в западных образцах, что помогало воплощению национальных звуковых представлений; для иностранцев, работавших в России, – восприятие местного фольклора не как цитатно используемой экзотики, а как средства, органично обогащающего их творческий потенциал.

Вряд ли правомерно на основании беглого упоминания о встрече двух культур – важнейшего явления музыкального искусства XVIII века – делать здесь какие-либо выводы (тем более что эта тема широко разработана в философских, литературоведческих и музыковедческих трудах различных стран). Заметим лишь, что влияние, сколь бы ни было оно велико,

²⁸ Протопопов Вл. Вариации в русской классической опере. М., 1957. С. 4.

²⁹ Тюрк Д. Г. (1750–1813) – композитор, органист и педагог, весьма популярный в России в конце XVIII века. См.: Вольман Б. Указ. изд. С. 105.

никогда не затрагивало у русских музыкантов область образно-психологическую. «Коренная Российская музыка имеет нечто в себе весьма достойное примечания: песни свадебные, хоральные (?), полевые и бурлацкие в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать их свойство..., – утверждалось в одной из статей журнала „Зритель“ за 1792 год. – Нежные же и комнатные неуступают в приятности своей ни каким на свете... но музыка во всех равно отличием своим от музык Европейских и Азиатских доказывает, что Россияне имеют нечто свое собственное»³⁰.

Русская музыка не только в XVIII веке, но и далее сохраняла самобытность. Сказалось это и в жанре фортепианного трио; в творениях Глинки и Чайковского, Рахманинова и Танеева, Алябьева и Аренского возникают масштабные образы, проникнутые подлинно национальным духом...

С 70-х годов XVIII века популяризации композиторского творчества, педагогики и исполнительства способствовали появляющиеся нотно-издательские предприятия. Одним из первых был журнал „Музыкальные увеселения“, основанный „изданием“ Христиана Вевера в 1774 году. Он должен был выходить ежемесячно и, как сказано в предисловии, содержать в себе „оды, песни российской, как духовные, так и светские, арии, дуэты, польские, менуэты, аглицкие, контратанцы, французские, котильоны, балеты и прочие знатные штуки для клавишкордов, скрипок, кларнетов и других инструментов”³¹. Уже сам по себе этот перечень свидетельствует о широте и разнообразии предлагаемых вниманию подписчиков сочинений, о стремлении откликнуться на их запросы и вкусы...

Пушкинский дом в Петербурге. Тяжелая входная дубовая дверь. Неширокая деревянная лестница на второй этаж. Большая продолговатая, чуть сумрачная комната, за окнами которой угадывается „Невы державное течение”: это отдел редких изданий (Фонограммархив Российской Академии Наук). Истинно петербургская любезность его „хозяина” В. Коргузалова помогает мне разобраться в стопках печатных и рукописных сокровищ. И вот передо мной сочинение, имеющее некоторое отношение к нашему рассказу, – трио для флейты, скрипки и баса И. Керцелли. Вместе с другими музыкальными новинками творение Керцелли было опубликовано в третьем сборнике нового журнала в первый год издания. Автор камерного опуса был весьма заметной фигурой на московском музыкальном горизонте. Чех по происхождению, отличный профессионал (последователь мангеймской школы), Керцелли заявил о себе как знающий педагог, активный сотрудник „Музыкального увеселения”

³⁰ Статья под названием „О врожденном свойстве Россиян” вышла без имени автора; предположительно им мог быть И. А. Крылов. См.: *Ливанова Т. Н. Указ. изд. Т. 1. С. 307.*

³¹ См.: *Вольман Б. Указ. изд. С. 86–87.*

и основатель первого московского музыкального училища (1773)³².

Для композиторского стиля Керцелли характерны ясность формы, разработанность фактуры, владение градациями силы звука. Керцелли обращался к народно-песенным славянским интонациям, более всего чешским и русским. Для своего времени он умело пользовался выразительными средствами инструментов.

Партитура трио отсутствует. Партии инструментов, тщательно переписанные, позволяют ознакомиться с сочинением³³. Первая часть – *Adagio* (*Es-dur*, $2/4$) наиболее интересна. В основе ее двухчастной формы противопоставление лирически распевной, грустной по настроению темы и танцевальной, с четким "притоптывающим" ритмом. Из инструментов – участников ансамбля приоритет флейты несомненен. Ее партия яркая, концертная, изобилует разного рода пассажами и фиоритурами. Стремление к самостоятельности ощущается в использовании тембровых красок скрипки, разнообразии ее штрихов. Небольшие сольные фразы виолончели (*баса*) подтверждают желание Керцелли расширить выразительный диапазон и этого инструмента.

Следующая часть – *Menuetto*, *Allegretto* ($3/4$). Минорный лад (*e-moll*) придает танцевальному характеру музыки лирический оттенок. Весьма разработана средняя часть, которая всего на восемь тактов короче крайних разделов (24 т. – 32 т.). Умение композитора создать, быть может, несколько наивные, но запоминающиеся по эмоциональному настроению зарисовки особенно заметно в рондообразном финале *Allegro assai*. Следует отметить оригинальное изложение главной темы: ее играет виолончель *pizzicato*. Этому инструменту поручен и один из эпизодов (*arco*, *C-dur*). Приемы развития с явными элементами канонической имитационности подтверждают опытность автора.

В 1780 году известный книгопродавец и издатель Ф. Мейер поместил в "Санкт-Петербургских ведомостях" объявление о том, что среди "новонапечатанных" им нот продаются "Sei sonate a cembalo pianoforte, violino obligato e violoncello di sgr Baumbach" ("Шесть сонат для чембало пианофорте, скрипки облигато и виолончели синьора Баумбаха"). Упоминается при этом и изрядная цена – 2 р. 20 к. Однако ни одного экземпляра этого издания, ни целого, ни поврежденного, не сохранилось, и не только в России, но, вероятно, и вообще... нигде. Интересно, что об этом сочинении, как и о пребывании Баумбаха в России, не упоминается ни в одном из крупнейших словарей. Забывчи-

³² Подобно братьям Далль'Окка, Керцелли оказался родоначальником целого клана музыкантов, долго и успешно работавших в России. Его сын, виолончелист Фр. Керцелли осуществил в Москве первое исполнение оратории Гайдна "Семь слов Спасителя на кресте" (1789).

³³ "Музыкальные увеселения". 1774, № 3. Шифр Ф. А. II $\frac{358}{4}$.

вость? Но это предположение отпадает, когда имеешь дело с такими авторитетными справочниками, как словарь Римана или "Biographie universelle" Фетиса и им подобными.

Трио Баумбаха несомненно исполнялись в Германии, где авторитет музыканта был весьма высоким. Могли, а вернее, должны были они играть и в России. Композитор в 80-е годы жил в Петербурге, бывал с концертами в Москве (1785)³⁴. Наконец, вряд ли ошибочно оповещение об издании трио, помещенное в "Санкт-Петербургских ведомостях" № 96 таким аккуратным и уважаемым книгопродавцом, каким был Ф. Мейер. Остается только предположить, что написанные Баумбахом сочинения были вполне на уровне последних достижений в этом жанре и что рассказанный нами камерный "детектив", в основе которого история шести "исчезнувших трио", позволит напомнить о тех опусах, что когда-то издавались и звучали в наших столицах.

Для русского исполнительского искусства весьма плодотворной оказалась последняя четверть столетия. При дворе и в поместьях, дворцах богатых сановников и скромных гостиных едва ли не каждую неделю, а то и чаще, происходили музыкальные собрания и другие подобные увеселения. Их масштабы и формы были столь различны, что не подчиняются какой-либо классификации: от камерных концертов, проходящих каждую среду в апартаментах императрицы, и вечеров вроде тех, что устраивал помещик Г. И. Бибиков, в которых кроме большого симфонического оркестра участвовали хор и камерные ансамбли, до более скромных, маленьких собраний, куда съезжались разыгрывать различные пьесы и ансамбли страстные меломаны. Среди них и представители знати – князя Шаховской, Хилков, Новосильцев, и великий русский баснописец И. А. Крылов, и славный музыкант из Риги И. А. Фейер, и крепостной графа П. Зубова, артист редкого дарования скрипач Н. Логинов³⁵. Высоко отзывались знатоки о мастерстве квартета, возглавляемого скрипачом-виртуозом Ф. Тицем (Дицем). Он же иногда играл и в трио в сопровождении альты и виолончели: "...Полные гармонии звуки... неслись по воздуху, – вспоминала одна из его современниц, – а тишина вечера способствовала их продолжительности"³⁶.

Принятое ныне объяснение слова "дилетант" относится к человеку, занимающемуся каким-либо предметом (в частности, искусством) поверхностно, без специальной подготовки³⁷. Как

³⁴ Именно с пребыванием Баумбаха в России связано его сочинение «Русская песня „При долинушке стояла” с 50 вариациями для фортепиано», изданная около 1795 года петербургским музыкальным издателем Герстенбергом. См.: Вольман Б. Указ. изд. С. 63.

³⁵ Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. М.; Л., 1951. С. 124.

³⁶ Записки В. Н. Головиной. СПб., 1900. С. 53.

³⁷ См.: Сов. энциклопедический словарь. М., 1981. С. 396.

несовершенно подобное толкование применительно к исполнительскому искусству XVIII века. Достаточно напомнить высказывание известного дилетанта, скрипача-любителя, владевшего также и фортепиано, П. Болотова³⁸: "Интерес и охота к музыке были тогда превеликия, и это было не только развлечение, но постоянное, ежедневное занятие, занимающее большое место в жизни"³⁹.

Как созвучно это латинскому истоку понятия – *delecto* (забавляю, услаждаю). Подлинным наслаждением, упоением музыкой пронизана каждая запись дневника Болотова, ставшего ныне авторитетным и неопенимым документом для исследователей истории русского музыкального быта XVIII века. Обратимся к нему мы, к той его части, где упоминается о трио. "11/I... сперва играли свои дуэты наши валторнисты, потом флейтраверсист, за сим я с Николашкой на скрипках, потом играны были различные трио...; 1/III... в сие время (после обеда) призваны были наши флейтраверсисты и играли свои дуэты, потом играли трио... 27/I... После того играли различные штуки как-то Гейденовы концерты и трио... 6/III... мы учились поутру и ввечеру музыке всего 3 часа. 7/III... ввечеру учились музыке два часа... 27/III... я продолжал играть досыта на своей скрипке трио. 22/V... я играл на скрыпке, Роман мне вторил..., а батюшка... подыгрывал с нами на басу – пошла хоть простейшая и неискусная, однако приятная деревенская музыка... после сего составили мы маленький наипростейший концертик из русских песен... 25/V... учился музыке, слушали духовную музыку... я начал учить вендлинговы трио. 28/V После обеда играли мы со своею музыкаю разные трио. 24/VI... воскресенье Иванов день, была гроза, несмотря на то мы занимались музыкой на фортепиано и играли некоторые трио..."⁴⁰.

Русское образованное общество в десятилетии, завершающем век, жило насыщенной и духовно напряженной жизнью. Оды Державина, литературные опыты Крылова, сочинения Капниста, Фонвизина, труды Карамзина и Новикова способствовали осознанию самооценности человеческой личности, ее эмансипации. Душевная отзывчивость, милосердие становились объектом внимания искусства, и даже наиболее непримиримый в своих взглядах Радищев искал истинных друзей человечества в среде тех, кто "состраждет над бедствием собратии своей"⁴¹.

Как будто вновь зазвучал мощный голос Ломоносова, призывая вслушаться в красоту, великолепие, силу "российского

³⁸ П. А. Болотов – сын русского писателя и естествоиспытателя, одного из первых создателей российской агрономической науки А. Т. Болотова.

³⁹ См.: Дневник П. А. Болотова // Музыка и музыкальный быт старой России. Указ. изд. С. 189–205. На заглавном листе рукой автора сделана надпись: "Журнал или Ежедневные записки Препровожденного времени и всем приключениям, случившимся со мною в 1789 году".

⁴⁰ Дневник П. А. Болотова. Указ. изд. С. 201, 203, 205, 211.

⁴¹ Радищев А. Н. Избр. соч. М.; Л., 1949. С. 74.

языка”, теперь уже в сфере музыки. Первыми его услышали композиторы, работавшие в оперном и хоровом жанрах. Талант, профессиональные знания Д. Бортнянского и М. Березовского, В. Пашкевича и Е. Фомина позволили им создать подлинные шедевры отечественного многоголосного пения, положить начало русской национальной опере. Воздадим дань почитания и И. Хандошкину. В его камерно-инструментальных ансамблевых сочинениях русская духовность органично сопрягалась с высокопрофессиональным воплощением. Уже первое, опубликованное в 1783 году сочинение Хандошкина ”Шесть старинных русских песен с приложенными к ним вариациями для одной скрипки и альты-виолы” привлекло симпатии любителей музыки⁴². Дарование автора ощущалось в оригинальности изложения тематического материала, характере гармонизации, чувстве художественной меры, позволившей ему, применяя отдельные свойственные западноевропейской музыке того времени элементы композиции, сохранить национальную принадлежность: обозначилось это в приемах инструментальной виртуозности, изобретательности регистровки.

В отличие от Хандошкина Бортнянский не цитирует фольклорных тем. Опираясь на каноны венской школы, он создает восхитительные по мастерству камерные опусы. В них краски нежны, музыкальная ткань по-моцартовски прозрачна⁴³. И все же содержание образов истинно русское: простодушные и веселые, энергичные и чувствительные, шуточные и серьезные, они пронизаны теми же настроениями, что и театральные портреты ”смолянок” кисти Левицкого.

К сожалению, Бортнянский, как и другие менее знаменитые его современники, композиторы И. Воробьев, С. Танеев, Ф. Тиц, Д. Шпревиц не создавали фортепианных трио (либо они не дошли до нас). Активно работая в области камерно-инструментальной, особенно квартетной музыки, они словно обходили интересующий нас жанр. То ли однородная тембровая природа струнных инструментов квартета была им ближе, нежели характерное для трио противостояние фортепиано (клавира) скрипке и виолончели, то ли вкусы исполнителей и слушателей вполне удовлетворялись образцами этого жанра, созданными композиторами различных европейских школ и имеющимися в большом количестве в нотных собраниях учебно-воспитательных заведений и частных домов. Однако далеко не многим из таких сочинений была уготована популярность, которой на рубеже сто-

⁴² Существует мнение, что альтовая виола использовалась лишь в первой вариации. Остальные (судя по регистру) должны были идти в сопровождении баса (виолончели). См.: *Вольман Б.* Указ. изд. С. 75. Если согласиться с подобным толкованием, то мы имеем дело с оригинальным использованием в одном сочинении трех инструментов (трио) и трактовкой партии баса как самостоятельной, а не ”подсобной”.

⁴³ См.: *Раабен Л.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 33.

летий пользовались сочинения уроженца Вены, композитора Игнаца Плейеля: "Стоит только взглянуть в нотные каталоги девяностых годов, – замечает Ливанова, – чтобы почувствовать в нем, Плейеле, самого модного автора камерной музыки дворянского салона!"⁴⁴. Произведения Плейеля публикуются отдельно, появляются в сборниках, журналах, альманахах. В 1795 году в "Карманной книжке для любителей музыки", издаваемой Герстенбергом, помещается портрет Плейеля. В жизнеописаниях знаменитых композиторов наряду с именами Баха, Моцарта и Гайдна мы встречаем и фамилию Плейеля.

Иногда представляется, что для большей части общества, интересующегося музыкой, сочинения Плейеля на какое-то время стали эталоном прекрасного: "Темира шуму не внимала, / Сонату Плейеля играла: / Бессмертный, нежный сей творец, / Душа чувствительных сердец, / Изображать умея страсти, / В своей имел, казалось, власти / Одною ногою простой / Владеть и сердцем и душой..."⁴⁵.

Ученик Гайдна по композиции и Ванхаля в искусстве игры на скрипке и фортепиано, Плейель во время своего пребывания в Италии многое воспринял от Чимарозы, Паизиелло и Пуньяни, с которыми весьма тесно общался. Две сферы музыкального влияния – венская и итальянская, сформировав художественный стиль Плейеля-композитора, артиста и педагога – остались главенствующими в его творческом методе. Автор множества сочинений⁴⁶, Плейель особенно рьяно утверждал себя в камерно-инструментальной, ансамблевой музыке. Она принесла композитору и наибольшее признание. Из более чем стаopusов для различных по составу инструментов (дуэтов, струнных и фортепианных квартетов, квинтетов, секстетов и др.) выделим 48 трио для фортепиано, скрипки и виолончели, включая триосонаты, где скрипка (*ad libitum*) заменялась флейтой⁴⁷.

Первое уведомление об издании и продаже сонаты Плейеля для клавесина, скрипки и виолончели появилось в России в 1794 году в газете "Санкт-Петербургские ведомости" № 1. В последующие два года вышли из печати еще пять сочинений композитора в этом жанре⁴⁸. Некоторые из них, вероятно, и раньше

⁴⁴ Ливанова Т. Н. Указ изд. Т. 1. С. 316.

⁴⁵ Из стихотворной шутильной сказки-поэмы А. Клушина. См.: Ливанова Т. Н. Указ. изд. Т. 1. С. 372.

⁴⁶ Оперы, балеты, пантомима (последняя в соавторстве с Гайдном и Мегюлем), симфонии, концерты, сонаты и многое другое.

⁴⁷ Кроме того, его перу принадлежат трио для фортепиано, флейты и виолончели (соч. 16 и 29) и фортепиано, скрипки и альты (соч. 44).

⁴⁸ По росписям в издании Песенника: "Песенник, или Полное собрание старых и новых российских народных и протчих песен для фортепиано, собранные издателями. Санктпетербург, у Герстенберга и Дитмара, в Большой Морской под № 11711". Роспись Герстенберга в журнале "Магазин общепользных знаний и изобретений", 1795, № 1 и роспись Герстенберга в "Карманной книжке" на 1796 год. См.: Вольман Б. Указ. изд. С. 217–219.

были известны любителям музыки, во всяком случае те, что были опубликованы издательствами И. Шмитта в Амстердаме (соч. 17) и Артариа в Вене (соч. 44)⁴⁹.

На титульном листе амстердамского издания значится: *Trois Trios pour le Clavecin, Flute ou Violon et Violoncello. Composeè par I. Pleyel. Oeuvre XVII. J. Schmitt. Amsterdam.* (Три трио для клавесина, флейты или скрипки и виолончели, сочиненные И. Плейелем. Опус XVII. И. Шмитт. Амстердам.) Произведения, изданные Артариа, вышли под следующим заголовком: *Trois Grands Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte, avec accompagnement d'un Violon et Violoncello. Composeè par Igna. Pleyel. Oeuvre 44^{me}. Partie de Clavecin. Viena. Artaria.* (Три большие сонаты для клавесина или пиано-форте в сопровождении скрипки и виолончели, сочиненные Игна. Плейелем. Опус 44. Партия клавесина. Вена. Артариа.)

Обращает на себя внимание, что при публикации Плейель и его издатель применяли для обозначения жанра как традиционное для середины XVIII века название "соната" для клавира с аккомпанементом струнных, так и более новое, появившееся во времена Гайдна и Моцарта определение "трио"⁵⁰. Это отражало тенденцию развития жанра: обретение большей самостоятельности каждым голосом при общей их ансамблевой взаимосвязанности. Замена одного инструмента другим (в данном случае флейты скрипкой) принципиального значения не имеет и объясняется удобствами исполнения, особенно в условиях домашнего музицирования.

У Плейеля, как и у его учителя Гайдна, встречаются двух- и трехчастные трио. Их соседство в пределах одного опуса как бы отражает эволюцию от старинной сонаты к классическому сонатно-симфоническому циклу.

Плейель проявляет завидную целеустремленность и в овладении новейшими принципами формообразования в их свободном применении. Так, с вариационной формой мы встречаемся в первой части сонаты B-dur "венского издания" и во второй части сонаты (также B-dur) "амстердамского". Если заключительные разделы циклов, как правило, пишутся в форме Rondo, то в первых частях заметное предпочтение отдается сонатному allegro. Скромность музыкального содержания в соч. 17 и 44, некоторое мелодическое однообразие, незатейливость фактуры и простоту тональных планов Плейель стремится восполнить средствами контрастной динамики.

В Rondo, как правило, доминируют концертно-виртуозные элементы: пассажи, октавные последовательности, изысканные фиоритуры. Большое внимание уделяется ритмической органи-

⁴⁹ Отдельные экземпляры имеются в фонограммархиве Российской Академии Наук.

⁵⁰ Напомним, что название "соната" в применении к клавираному трио встречается в ранних сочинениях этого жанра у Гайдна.

зованности движения. Отсюда множество синкоп и акцентов, отмечающих чередование различных метрических групп (триоли, квартоли, квинтоли и тому подобное).

Наиболее запоминающиеся разделы сочинения – медленные части. Причем Плейель указывает не только темп (*Andante*, *Largo*), но и настроение (*Affetuoso*, *Amoroso*). Впрочем, первоначальный характер легко поддается образной трансформации. Так, в сонате *B-dur*, соч. 17 выразительная квартовая интонация темы (*f* – *b*) как некий генетический знак угадывается в орнаментальной графике второй вариации, прихотливых секстольных связках третьей. Она же обеспечивает маршевую активность пятой вариации и инкрустирует мелодику шестой, заключительной. В последних ее тактах тема проходит в основном виде, но изложение в расширении, двойными нотами, придает ей празднично-торжественный облик⁵¹.

В 1797 году петербургские издатели Герстенберг и Дитмар предложили вниманию своих подписчиков сразу три большие сонаты Плейеля для фортепиано с аккомпанементом скрипки и виолончели, посвященные Евгении Бомарше. Они значатся под номером 46⁵².

Листаю страницы нотного альбома. На его синей картонной обложке карандашная помета – 1805 год. Кто-то соединил под одним переплетом переложение моцартовской арии (*Air de celebre Mozart Varie par le Piano-forte J. B. Ferau*), сонаты Крамера и Ринка и три "Большие сонаты" (трио) Плейеля. Подбор произведений, оставляя имя любителя музыки неизвестным, рассказывает о его вкусе и художественных симпатиях. Для нас же это еще одно свидетельство бытования камерных ансамблей Плейеля в русской музыкальной повседневности.

Сочинения, составившие опус 46, свидетельствуют не только о возросшем мастерстве Плейеля, но и об определенной смене его творческих ориентиров. Это проявляется в лаконизме главных тем сонатных *allegri*, их волевом импульсе и ритмической энергии. Обращает на себя внимание унисонное (в три октавы) начало первой сонаты (*F-dur*), напоминающее о вступительных тактах бетховенского трио *c-moll* соч. 1 № 3. Ощутимо тяготение Плейеля к драматизации замысла, декламационной манере музыкального высказывания. Пример тому – вторая часть, *Adagio espressivo* (*f-moll*). Взволнованный диалог инструментов разворачивается на фоне мерного движения. Напряженность звучащей речи оттеняется широким диапазоном мелодии, импровизационностью рисунка. В третьей сонате (*Es-dur*) особенно заметен отход Плейеля от орнаментики, присущей галантному стилю и столь щедро используемой в трио соч. 17 и 44.

Одним из наиболее типических фортепианных трио, знако-

⁵¹ Сохранился клавир сонаты. Партии струнных отсутствуют.

⁵² *Grande sonate pour forte-piano avec accompagnement de violon et violoncello. I. Pleyel dediee à mademoiselle Eugène Beaumarchais. XXXI. Oeuvre 46-me № 1, 2, 3.*

мых в ту пору российским меломанам, представляется нам второе – С-dur. Масштабный цикл привлекает соразмерностью частей, искусной разработкой тематического материала. Намечается тенденция к тональной напряженности, обострению гармонических тяготений (обилие D₇). Возрастает значимость каждого инструмента, что способствует тембровой персонификации тем-образов *Andante cantabile* (F-dur).

Экспрессию медленной части Плейель подчеркивает указаниями, относящимися к фразировке, динамике, характеру интерпретации:

И. Плейель. Соната, ор. 46 № 2, ч. II.

Andante cantabile

The image shows a musical score for three instruments: Violino, V-cello, and Piano. The tempo is marked *Andante cantabile*. The score is in F major and 8/8 time. It features a first ending bracket over the first system. Dynamics include *p dolce* and *p*. The Violino part has a melodic line with slurs and accents. The V-cello part has a similar melodic line. The Piano part has a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

System 1: A two-staff vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. The number '8' is written below the piano part.

System 2: A two-staff vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The right hand of the piano part has a complex, flowing melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

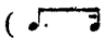
System 3: A two-staff vocal line and a piano accompaniment. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, maintaining the eighth-note accompaniment.

Интересно, что на титульном листе этого опуса отсутствует упоминание клавесина. Момент этот отнюдь не формален. В нем несомненно отражено понимание новых и более разнообразных средств выразительности, доступных фортепиано.

Еще более полное представление о достоинстве камерно-инструментальной музыки Плейеля дает хорошо сохранившийся экземпляр фортепианного трио (сонаты) соч. 47. Судя по титульному листу, этот опус объединял двенадцать сочинений, оформленных в две тетради⁵³. Можно с уверенностью считать, что они были изданы в Петербурге между 1796 и 1799 годами: только в этот период фамилии издателей Герстенберга и Дитмара появляются под одной маркой⁵⁴.

Трио B-dur (его мы выбрали, так как в нем сохранились партии всех инструментов) по форме трехчастно. Первая часть – Allegro alla breve – унаследовала от старинной сонаты повторенную экспозицию главной темы (в партиях фортепиано и скрипки) и принцип ее развития, исходящий из начального импульса – тематического ядра. Побочная тема более певучая, плавная, скорее дополняет главную, нежели ей противостоит.

Вполне в канонах венских классиков четкая разграниченность разделов сонатной формы: экспозиция (64 т.) – разработка (49 т.) – реприза (64 т.), за которой следует небольшая по размерам (4 т.) кода. К новаторским чертам можно отнести заметное (по сравнению с другими сонатами allegri Плейеля) тональное разнообразие разработки. Отчасти это связано с появлением перед репризой органного пункта на доминанте, усиливающего функциональную неустойчивость, подчеркивающего напряженное ожидание.

Подвижность фактуры, вообще характерная для стиля Плейеля, в этой сонате достигается не только чередованием восьмых, шестнадцатых и тридцатьвторых, но и редким приемом одновременного сочетания активной триольной пульсации (чаще в партии фортепиано) с пунктирным ритмом у скрипки и виолончели (). Отметим и приверженность к тональности B-dur, весьма удобной для струнных инструментов.

Вторая часть – Adagio espressivo – написана в простой трехчастной форме. Ее светлая лирика подчеркнута тональностью Es-dur, указанием dolce, мягкостью нюансировки (piano, mezzo forte, piano).

Наиболее интересен финал – Polonaise con moto. Блестящий, подлинно концертный его характер проявляется в эффектных октавных ходах в партии фортепиано, каденцеобразных пассажах и яркой насыщенной звучности (в 36 т. первого раздела всего три кратковременных указания piano).

⁵³ Suite Doutes Grand Sonates pour le Forte Piano avec Accompagnement de Violon et Violoncello par I. Pleyel. Dediée à Madame de Gramont (Oeuvre XXXII. 2 Livrs) op. 47 a St. Petersburg chez Gerstenberg et Dittmars.

⁵⁴ См.: Вольман Б. Указ. изд. С. 104.

Ритмическая фигура полонеза () возникает во всех партиях. Особенно выразительно звучит она у фортепиано, подчеркнутая аккордами и украшенная форшлагами. Экспрессию мелодике польского танца сообщает широкая интервалика. Октавные "возгласы-призывы" в различных регистрах подражают звучанию труб, расширяя красочную палитру ансамбля.

В среднем разделе, состоящем из трех эпизодов-настроев, происходит лирическая трансформация основного образно-тематического материала. Первый эпизод (26 т.) весьма далек от торжественной танцевальности полонеза. В нем преобладает нюанс *piano*, указан и характер исполнения — *dolce*. Знакомые интонации получают меланхолический оттенок явно романтического толка.

Достаточно выразителен второй, довольно краткий эпизод (8 т.). Вновь появляющиеся октавные последовательности более сдержанны по движению (авторская ремарка — *sostenuto*). Особое эмоциональное значение приобретают указания динамики: один такт — *fortissimo*, в следующем — *subito piano*, снова взлет силы звука до *fortissimo* и новое его падение — *pianissimo*. Роль организующего начала осуществляет настойчиво повторяемый полонезный ритм.

Третий эпизод (10 т.) готовит возвращение основного образа (*Dal segno*). Он звучит *forte*, есть указание *rinforzando*, редко встречаемое в фортепианных трио Плейеля.

Партии струнных по своей насыщенности уступают фортепианной. Лишь в отдельных случаях им "разрешается" проявить самостоятельность, чтобы более полно выразить блеск и галантность, торжественность и лирику. Так, запоминаются тематическая попевка виолончели перед возвращением основного образа (*Dal segno*) и колоритные тембровые блики, создаваемые трелями скрипки в высоком регистре. Их насыщенная звенящая звучность умножает концертную праздничность музыкальной атмосферы. Особенно активны струнные в приемах, усиливающих ритмичность движения. Им же поручаются и синкопы, щедро оттененные акцентами и плотным штрихом *détaché*:



Несколько раньше мы называли полонез в числе тех танцевальных форм, которые пользовались особым признанием в России XVIII века. Появление его в жанре фортепианного трио любителями музыки было, по всей вероятности, воспринято с большим удовлетворением. Художественная интуиция Плейеля, весьма точно подсказывавшая композитору, что ждет слушатель, способствовала популярности его сочинений.

Для развития жанра весьма показательным почти одновременное появление в 1799 году в Москве и Петербурге трех сонат Гайдна для клавесина или пианофорте с аккомпанементом

скрипки и виолончели (об этом было сообщено в № 4 "Московских ведомостей" за 1799 г.) и Гран Трио (Большого трио) Бетховена соч. 11 (см. "Санктпетербургские ведомости", № 37 за 1799 г.). В связи с последним можно отметить два обстоятельства: оперативность столичных нотоиздателей, рекомендующих сочинение, всего год назад созданное композитором (1798), и доверие, оказываемое вкусу и пониманию подписчиков, которым вполне по силам было восприятие и исполнение опуса, не нашедшего единодушного отклика даже в Вене, городе, избалованном музыкальными впечатлениями⁵⁵.

Признанием пользовались также отдельные трио Й. Мысливеца, Й. Старцера (скрипача и композитора, работавшего в Петербурге в 60–70-е годы), Карла Стамица, автора многих трио, предпринявшего после 90-го года концертную поездку по России. Общеизвестны были сочинения Боккерини, Пихля, Пуньяни и некоторых других авторов.

Назовем еще одного композитора, чьи трио писались и публиковались в Петербурге в 1796–1800 годы. Это Антон Эберль. Хороший пианист, даровитый сочинитель, он считал себя учеником Моцарта, хотя уроки, взятые у великого композитора, были немногочисленны. В Петербурге Эберль занимал весьма скромное положение, ни в коей мере не сравнимое с положением Плейеля. Некоторые сочинения ему приходилось издавать за свой счет, рассчитывая возместить понесенные убытки последующей их продажей по подписке. Так, в № 7 "Московских ведомостей" за 1798 год появилось извещение о том, что "г. Эберль, воспитанник знаменитого Моцарта, имеет честь выдать в свет новое своего сочинения творение, состоящее в 3 трио для пианофорте с скрипкою и виолончелью... Сочинитель, зная довольное число любителей и знатаков (sic!) музыки как между знаменитым дворянством, так и почтенною московскою публикою, имеет честь предложить подписку на оное сочинение, дабы напечатать оного экземпляров столько, сколько можно удовлетворить господ пренумераторов. Цена каждому экземпляру 10 руб. Оно будет отпечатано самую исправною гравировкою, и получить оное можно через месяц, считая от сего числа объявления"⁵⁶.

На титульном листе трио соч. 8 имеется посвящение. В нем Эберль, обращаясь к великому князю Александру Павловичу (впоследствии императору Александру I)⁵⁷, писал:

"Ваше Высочество!

Бесконечно польщен честью, которую Ваше Императорское

⁵⁵ Считая трио более "гладким", чем многие другие произведения Бетховена, ему рекомендовали "писать естественно, а не изысканно". См.: *Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben. Leipzig, 1901–1911. Bd. II. S. 280.*

⁵⁶ Вольман Б. Указ. изд. С. 189.

⁵⁷ Александру I, игравшему на скрипке, посвящали свои опусы многие композиторы, в том числе Бетховен и Шуберт.

Высочество удостоило меня под его покровительством осуществить пробу своих скромных талантов.

Я осмеливаюсь Вам предложить это публичное свидетельство моей исполненной почтения признательности.

Пусть это произведение будет благосклонно принято Великим Князем, знатком и авторитетным ценителем изящных искусств.

Вот единственное желание, к которому стремится тот, кто осмеливается предстать перед Вашим Императорским Высочеством.

Ваш покорный и исполненный почтения слуга
Антуан Эберль⁵⁸.

В фортепианных трио соч. 8 Эберль умело следует высоким образцам этого жанра, созданным венскими классиками. Свидетельство тому обращение композитора к тональностям, избранным Бетховеном для трио соч. 1 (Es-dur, c-moll). Этим не ограничивается пиетет Эберля перед его гениальным современником. Драматические конфликты, с такой яркостью воплощенные в первой части и финале трио c-moll Бетховена, находят отзвук в музыкальном содержании трио Эберля. Прослеживается и тематическое родство двух минорных произведений.

Второе трио этого опуса Эберль написал в тональности B-dur, как уже отмечалось, весьма распространенной в ансамблевой музыке. В первой части (*Allegro vivace*) заметно влияние Моцарта в характерном дуализме настроений главной темы: выразительном противопоставлении радостной торжественности и нежной лирики. Черты гайдновской жанровости угадываются в финалах трио Эберля.

Однако было бы несправедливо ограничиться лишь такого рода сравнениями. Следуя классицистским принципам развития, Эберль вместе с элементами явно подражательными внес в сочинения и нечто свое, достаточно привлекательное. Так, подлинно лирическое чувство присуще медленным разделам циклов и побочным темам сонатных *allegri*.

Большое внимание композитор уделяет фактуре, важным компонентом которой являются сольные каденции инструментов. Часто встречается сочетание блестящих "моцартовских" пассажей с императивным напором "бетховенских" октавных последовательностей, которые расширяли эмоционально-выразительные границы жанра, придавая изложению концертный характер. Основные темы проходят у всех инструментов, при этом учитываются тембровые качества каждого из них. Иногда прием интонационной переключки позволяет автору создать мелодически оригинальные диалоги. В тех случаях, когда Эберль стремится драматизировать музыкальную ситуацию (это особенно ощущается в первой части трио c-moll), он свободно

⁵⁸ С-Петербург. Герстенберг и Дитмар. А 98. Российская Государственная библиотека. Шифр МЗР-1/476, 532.

сопоставляет контрастные градации динамики, точно распределяет подъемы и спады звучания.

Даже весьма обобщенный анализ выразительных приемов, использованных Эберлем в трио, позволяет отметить, что они в какой-то степени синтезируют накопленные в этой области достижения. Кроме того, разнообразие и сложность фактуры дают представление о высоком уровне исполнительского мастерства русских музыкантов, на который, видимо, рассчитывал композитор, создавая эти сочинения.

В главе, где большое внимание уделено тем западноевропейским композиторам и исполнителям, чье творчество оказало позитивное влияние на развитие русского фортепианного трио, нельзя обойти молчанием Иоганна Непомука Гуммеля (1778–1837). Ученик Моцарта и Сальери, капельмейстер князя Эстерхази, служивший при дворах Штутгарта и Вены, Гуммель снискал себе известность как блестящий пианист-виртуоз, педагог, плодовитый и высокообразованный композитор. Его концертные выступления с успехом проходили в Австрии, Англии, Бельгии, Голландии. В начале 1822 года осуществились подлинно триумфальные гастроли Гуммеля в России⁵⁹. В его авторских концертах в Петербурге и Москве исполнялось специально к этому случаю написанное композитором крупное вокально-симфоническое произведение на русские песни для солистов, хора и оркестра "Полимелос"⁶⁰. В преддверии своей поездки или уже в ходе турне Гуммель сочиняет фортепианное трио *Es-dur*, соч. 96. Мы не располагаем сведениями об исполнении этого трио в концертах, однако не вызывает сомнения связь его музыки с Россией, хотя бы уже потому, что главной темой финала композитор избирает "Камаринскую"⁶¹ (см. пример 2 на с. 33).

Привлекает разнообразие музыкального содержания, искусство инструментовки. Так, во второй части – *Andante quasi Allegretto* – галантный гавот сменяется маршем (*risoluto*), а жизнерадостная скерцозность остроумно поддержана приемом подражательности: фортепиано уподобляется по тембру то флейте, то геликону.

Реприза сонатной формы первой части (*Allegro con spirito*) начинается с побочной партии, что почти не встречается в трио

⁵⁹ Нечто подобное любители музыки переживали двумя десятилетиями ранее, когда в 1802 году в Петербурге и Москве состоялись первые концерты Д. Фильда и М. Клементи. Заметим, что в них могли звучать и камерные сочинения обоих композиторов: фортепианный квинтет и два дивертисмента для фортепиано и струнных Фильда, два фортепианных трио Клементи.

⁶⁰ В ряде номеров этого сочинения (оно посвящено вдовствующей императрице Марии Федоровне – большой любительнице музыки, хорошей пианистке) использованы мелодии песен "Как у нашего широкого двора", "Как проходит дорогая", "Как пошли наши подружки", "Ах, утушка луговая".

⁶¹ Придерживаясь избранного нами правила, мы обращаемся к тем сочинениям, которые либо исполнялись в России, либо в своем тематизме содержали народные темы, ритмы.

Rondo alla Russa
Allegro vivace

2

Violino

sf *p*

V-cello

pizz. *p*

Piano

p

венских классиков, и, учитывая будущее широкое использование этого приема в музыке композиторов-романтиков, нельзя не признать в этом заслуги Гуммеля⁶².

В финале, основанном на мелодии "Камаринской", Гуммель разворачивает красочную, праздничную музыкальную картину. Композитор свободно трансформирует тематический материал.

⁶² Позже этот вариант использовал Рубинштейн в трио с-молл, соч. 108.

Так, каждое проведение рефрена обогащается новыми вариантами фактурного изложения, свидетельствующими о знании некоторых приемов русского народного музицирования.

Большим успехом пользовалось еще одно сочинение Гуммеля – *Adagio*, Вариации и *Rondo* на тему украинской песни "Іхав козак за Дунай" для фортепиано, флейты и виолончели, соч. 78. Это, пожалуй, одна из самых ярких пьес концертного плана для данного состава. Серьезная, с элементами драматизма интродукция (*Adagio*) сменяется темой и семью вариациями (*Quasi Allegretto*). Флейта и виолончель используются как кантиленные инструменты, тогда как фортепиано воплощает в своей партии все доблестное искусство Гуммеля-пианиста. Венчает цикл седьмая, финальная вариация, написанная в форме рондо (*Vivace assai*). Насыщенная головокружительными виртуозными приемами, она как бы превосхищает листовские парафразы.

Фортепианные трио (как и многие другие созданные Гуммелем сочинения) привлекали русских музыкантов не только высоким уровнем профессионализма, но и эстетической направленностью. Они являли собой пример использования классических принципов в определенной стилевой трансформации. Оставаясь приверженцем венской школы, Гуммель усиливал в своей музыке стремление к сентиментализму, "языку чувств". Обращение к сердцу слушателей, сочетание мелодического дара с виртуозным блеском изложения – таковы особенности стиля Гуммеля в его фортепианных трио.

Гуммель, видимо, долгое время оставался под впечатлением своего пребывания в России. Свидетельство тому созданное им в 1828 году "Русское рондолетто" на тему плясовой "Как у наших у ворот" (из сборника Львова и Прача) и посвящение Николаю I "Фортепианной школы" (1828), получившей большую известность.

Авторитет Гуммеля был непререкаемым. Во всяком случае до начала 50-х годов для многих русских меломанов композитор-пианист оставался властителем дум. М. И. Глинка вспоминал: "Дядюшка Афанасий Андреевич повез меня однажды к знаменитому Гуммелю, в бытность его в Петербурге, – он благосклонно выслушал, как я сыграл ему первое соло его *a-moll* концерта"⁶³.

Не избежал влияния Гуммеля и А. Г. Рубинштейн. В годы обучения у Виллуана юный пианист играл сочинения австрийского композитора. *Allegro* его фортепианного концерта *a-moll*, соч. 85 вошло в программу первого публичного выступления Рубинштейна в 1839 году. В том же году Рубинштейн слушает пьесы Гуммеля в московских концертах одного из его учеников – Гензельта⁶⁴. Показателен и тот факт, что музыка Гуммеля, его

⁶³ Глинка М. И. Записки // Литературное наследие. М.; Л., 1952. Т. 1. С. 78.

⁶⁴ А. Гензельт остался работать в России. Был известен как отличный педагог и исполнитель, автор ряда композиций, в том числе фортепианного трио, не нашедшего признания.

шессы для фортепиано, а особенно септет⁶⁵, вошли в программы знаменитых "Исторических концертов" Рубинштейна. Весьма строго отзываясь о многих из своих современников, он признавал, что "Гуммель, не будь он заражен шаблонностью и одержим страстью к пассажам, мог бы считаться между истинными сочинителями"⁶⁶.

Автору не удалось обнаружить, играл ли сам Рубинштейн фортепианные трио Гуммеля. Но не вызывает сомнения, что он их знал и неоднократно слышал. Возможно, некоторые детали их формы (одну мы уже отметили) он учитывал.

К началу XIX века жанр фортепианного трио в России, освоив многие приемы западноевропейского цикло- и формообразования, приобрел некоторые специфические черты. Душевно-психологический склад русских музыкантов (многие из них были крепостными) позволил при встрече с западными готовыми формами сохранить национальную принадлежность музыки и в первую очередь ее образность, характерность отдельных выразительных приемов. В различного рода переложениях и обработках — истоках будущих клавирных и фортепианных трио — складывается тип широкого, распевного инструментального дыхания, импровизационной вариантности лирических преимущественно настроений.

Определенное значение в развитии трио, его проникновении в широкие слои городского общества имели сочинения зарубежных композиторов и исполнителей. В наибольшей степени это относится к тем из них, кто обосновался в России, впитал ее музыкальную культуру⁶⁷. К концу столетия был создан определенный репертуар и обозначены его основные направления. Перспективным в этот период представляется обращение к народным песням (вплоть до прямого цитирования) и танцевальным ритмам. Складываются и отдельные специфические приемы изложения и развития тематического материала. Все чаще используется вариационный принцип, получает приоритет диалогичность в общении голосов ансамбля.

Фортепиано, пришедшее на смену чембало и клавиру, расширяло динамические и тембровые возможности ансамбля, раскрывало таящиеся в жанре элементы концертности. Скрипка и виолончель все более очевидно проявляли себя полноправными участниками трио. Их партии искусно связывались с

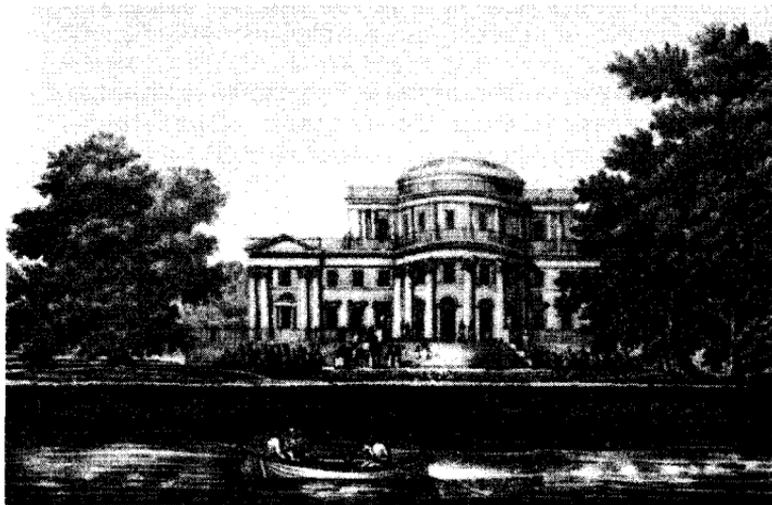
⁶⁵ Септет Гуммеля Бюлов назвал "лучшим образцом счастливого сочетания двух музыкальных стилей: камерного и концертного, который известен в музыкальной литературе". См.: *Schmieder H.-H. Das Wohltemperierte Klavier-trio. München und Zürich, Artemis Verlag, 1984. S. 229.*

⁶⁶ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. М., 1983. Т. 1. С. 140.

⁶⁷ В этой связи напомним об Иоганне Геслере (1747—1822), чья деятельность на протяжении тридцати лет (с 1792 года) была связана с Россией. Органист, клавесинист, педагог и композитор Геслер пользовался особым признанием в Москве. Среди его сочинений есть и три сонаты для фортепиано, скрипки и виолончели, написанные в 1799 году.

партией фортепиано, требуя законченности исполнения, знания специфики совместного музицирования. Развитию концертной жизни во многом способствовали различного рода музыкальные собрания, кружки и клубы. Среди них известностью пользовался "Музыкальный клуб", основанный в 1772 году в Петербурге. Трудно переоценить и значение Петербургского филармонического общества (1802). Все это органично подводит к новому периоду истории жанра, в основе которого романтические тенденции русской музыки и исполнительства.

Таким образом в музыкальной культуре России к XIX столетию сложились реальные предпосылки к становлению самобытного жанра – русского фортепианного трио. Употребим этот термин как научное понятие, подобное "русской опере", "русской симфонии", "русскому романсу" и т. д. В своем развитии русское фортепианное трио обретет в дальнейшем художественно-философскую самостоятельность, неповторимость музыкально-языковой стилистики, определяющих эффект его безошибочной узнаваемости.



”РОМАНТИЧЕСКАЯ ХРОНИКА”

Фортепианные трио Алябьева и Глинки

На сложном пути становления трио в России XVIII – первой трети XIX веков подлинно значительным событием стало появление двух трио А. Алябьева (*Es-dur* и *a-moll*). В них утвердились некоторые элементы дальнейшей эволюции жанра, связанные с понятием национального: народная песенно-танцевальная основа тематического материала и лирико-элегическая образность. При этом главенствующими оказывались широта и пластичность мелодического дыхания, ладовая переменность и полифония подголосочного типа.

Полученное Алябьевым демократическое воспитание, участие в военном походе 1812 года во многом сформировали духовный мир музыканта, определили прогрессивность его гражданских и эстетических позиций. Возвращенный философско-сентиментальными взглядами Карамзина, увлеченный, особенно в годы молодости, романтической поэтикой В. Жуковского, Алябьев в своем композиторском творчестве не хотел прибегать только к ”грамматике и синтаксису”, пришедшим в Россию извне. Оговоримся сразу, это отнюдь не означает, что он не знал или тем более недооценивал итальянское *bel canto*, завоевания венской школы (в первую очередь, в области сонатной формы), композиции Гайдна и в особенности Моцарта. Занятия с И. Г. Миллером, просвещенным музыкантом, педагогом, встречи с инструменталистами и певцами, чье искусство украшало концертную жизнь Москвы и Петербурга¹, дружба с А. Грибоедовым, Д. Давыдовым и многими участниками ”Зеленой лампы” –

¹ Пианисты Клементи, Фильд (у него, возможно, брал уроки Алябьев), Гуммель, виолончелист Б. Ромберг, певцы Тарквинио, Мара и другие.

литераторами и театрами² – все способствовало накоплению духовного богатства, совершенствованию профессионального мастерства.

Заметим, что сочинительские новации с наибольшей очевидностью проявились в вокальном творчестве Алябьева. Однако они нашли свое отражение и в фортепианных миниатюрах и в ранних камерно-инструментальных ансамблевых сочинениях: первом струнном квартете, фортепианном квинтете и одночастном фортепианном трио, известном в современной музыкальной литературе как "Неоконченное"³.

В этой связи возникает вопрос – насколько правомерен укorenившийся за последним из названных сочинений эпитет "Неоконченное"? Первое, что привлекает внимание, – протяженность сонатного *allegro*, невольно внушающая сомнение в возможности соотнесения его с другими, как бы долженствующими быть разделами цикла (*Andante*, *Rondo*) и как следствие неуверенность в соразмерности предполагаемой конструкции. Нельзя не увидеть и какой-то особой настойчивости автора в разработке каждой темы, их повторяемости у разных инструментов, стремления к полной завершенности. Цельность драматургического повествования с возвращением в коде к первоначальной главной теме позволяет предположить, что одночастность не признак прерванной работы автора, а сознательно избранная концепция. К этой же мысли склоняет и несколько вольное обращение с сонатной формой. Вероятно, Алябьев здесь следовал не столько высокочтимым образцам, сколько причудам собственного воображения, диктующего свободный "сюжет", допускающий элементы программности. В таком случае *Allegro moderato* логичнее всего представить как вполне законченную пьесу для фортепианного трио. Примером для нее в известной степени могли служить те инструментальные увертюры, которые были весьма распространены в творчестве русских композиторов того периода и к которым охотно обращался Алябьев.

Тема главной партии трио *Es-dur* квадратна (2 т. + 2 т. + 4 т.) и состоит из двух элементов: лирического, певучего и маршеобразного, с четко выраженным пунктирным ритмом⁴. Подобный дуализм настроений, заключенный в одной теме, весьма распространенный у композиторов венской школы (особенно у Моцарта), в трио Алябьева определяет ведущий принцип сопоставления различных эмоциональных состояний. Подтверждает это и контрастность тембровых характеристик каждого из элементов. Первый – лирический, основанный на интервале сексты

² См.: *Штейнпресс Б.* Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1956. С. 98.

³ Исследователи жизни и творчества Алябьева относят создание этих трех сочинений к раннему периоду. См.: *Штейнпресс Б.* Указ. изд. С. 61. *Доброхотов Б.* А. А. Алябьев. Камерно-инструментальное творчество. М.; Л., 1948. С. 15. *Он же.* Александр Алябьев. М., 1966. С. 21.

⁴ Рукописная партитура сочинения хранится в ГЦММК, фонд Алябьева, № 401. Впервые трио было опубликовано в 1952 году в редакции Б. Доброхотова.

с последующим ее заполнением, поручен одному инструменту на фоне "педали" остальных; второй – маршеобразный – звучит у всего ансамбля (*tutti*). Сопоставление *solo* и *tutti* проникло в камерно-инструментальные сочинения либо из жанра концерта (как это было у венских классиков), либо порождено типичным приемом оперной драматургии: сольным фразам певца отвечают реплики хора (оркестра)⁵. В трио *Es-dur* подобный принцип, откуда бы ни был он заимствован, как и противопоставление тембровых характеристик (чаще фортепиано – струнные), является главным приемом создания эмоционального напряжения.

В основе связующей партии лежит четкая ритмическая фигура из второго элемента главной темы. Ее активное проведение в различных регистрах на фоне выразительного движения шестнадцатых сообщает этому разделу энергичный, действенный характер. Одновременно связующая, как ей и полагается, подготавливает классическую для побочной партии тональность доминанты (*B-dur*). Однако в момент ее достижения резко изменяется вся музыкально-образная драматургия. В атмосфере неподготовленного *Ges-dur* (III низкой ступени основной тональности) возникает новая тема⁶, одна из наиболее одухотворенных и смелых находок композитора. Мягкая томность за такта, построенного на повторении одного звука (*dolce, piano*), последующее движение в пределах квинты создают ощущение нежной хрупкости:

А. Алябьев. Неоконченное трио

3 [Allegro moderato]

⁵ К примерам взаимопроникновения жанров можно отнести в трио и "каденцию-вставку", разделяющую повторы главной темы. Здесь снова уместна ссылка на образцы концертного жанра венских классиков и на столь знакомые в России концерты (фортепианные) Фильда, Гуммеля и других.

⁶ Аналог подобных тем, неожиданно возникающих на рубеже связующей и побочной партий, можно обнаружить у Шуберта. В частности, в его четырехручной (тоже одночастной) сонате – *Allegro a-moll*. См.: Сорокина Е. Фортепианный дуэт. М., 1988. С. 120.



Первоначально изложенная в тембре виолончели, мелодия получает небольшое развитие в партии скрипки. Там же осуществляется и динамическая ее кульминация. Черты романтической песенности в теме, ее склад явно напоминают о том, что в русской культуре были предпосылки для возникновения лирики шубертовского толка⁷. К имеющимся доказательствам прибавим еще одно – сходство темы эпизода Ges-dur с темой медленной части трио Шуберта B-dur, соч. 99. Причем сходство не ограничивается интонационным родством, но подтверждается характером сопровождения и даже тембром: оба композитора поручают ее виолончели.

Пристрастие, которое питал Алябьев к тембру виолончели, к ее средствам выразительности, тем более показательно, если вспомнить, как долго недооценивались возможности инструмента именно в камерно-ансамблевых сочинениях, где чаще всего ему поручалась скромная роль баса. Алябьев уверенно нарушает сложившуюся традицию. Партия виолончели разработана им в трио не менее детально, нежели скрипичная, и к тому же имеет свою, самостоятельную зону эмоционального воздействия, в которой большое значение приобретает насыщенность тона, богатство обертонов⁸.

Где корни такого знания Алябьевым специфики виолончели? Вероятно, следует упомянуть о многолетней дружбе композитора с одним из наиболее выдающихся русских виолонче-

⁷ См.: Васина-Гросман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956. С. 16.

⁸ Свобода использования Алябьевым виолончели, знание ее специфики заслуживают особого упоминания, даже если учесть, что ко времени сочинения своего трио (1815) он мог знать и те, что были созданы Бетховеном.

листов XIX века Матвеем Виельгорским⁹. Определенную роль могли сыграть и концертные выступления Ромберга, покорявшего своей виртуозностью взыскательных слушателей обеих столиц. Но, думается, основное – это многогранность дарования Алябьева, интуиция художника, которые помогали распознавать красочную выразительность инструментальной палитры виолончели. Во всяком случае именно Алябьев первым из русских композиторов утверждал в трио отсутствующее дотолем и столь художественно необходимое равноправие в группе струнных.

Как бы компенсируя уход в далекую тональность лирического эпизода (*Ges-dur*), композитор в побочной партии сохраняет тональность доминанты (*B-dur*). Встречающиеся незначительные отклонения лишь оттеняют устойчивость лада. Обе темы побочной квадратны и несколько отличаются размерами: 8 и 12 тактов. Музыкальные характеристики их индивидуальны, имеют свой мелодический рисунок, играют свою роль в драматургии *Allegro moderato*. Первая тема – с характерными "вокальными" фиоритурами и орнаментикой – явно тяготеет к стилю рококо. В изяществе нового настроения растворяются элегические медитации эпизода *Ges-dur*. При повторном проведении темы (прием, знакомый по главной партии) усиливается песенность и насыщенность звучания (*crescendo, forte*). Эмоциональная взволнованность готовит музыкальную экспрессию второй темы широкого мелодического диапазона (1 1/2 октавы), с чисто инструментальным характером скачков, обладающих внутренней "пружинистостью". Свойственно теме и неоднократное обращение к интервалу сексты, одному из наиболее ярких интонационных признаков музыкального языка многих русских вокальных форм XIX века¹⁰.

Роль катализатора экспрессии выполняет фортепианное сопровождение. Волевой поток шестнадцатых, то неудержимо стремящийся вверх в виде взлетающих пассажей, то внезапно заторможенный, чередование октавных последовательностей, подчеркнутых акцентами, альбертиевы басы, разнообразие регистровки и динамики – все утверждает праздничный характер, интенсивность развития. Это же отличает и заключительную партию, в которой существенную роль играет ритм второго элемента главной темы.

Начало разработки (т. 106) – еще один пример нарушения канонов сонатной формы. Ожидаемая главная тема заменяется попевками, связанными с первой побочной. Минорный лад сообщает ей более сумрачный оттенок. Постепенно в средний раздел сонатной формы втягиваются и другие, наиболее типичные для каждой из тем интонационные и ритмические компоненты. Та-

⁹ Матвеев Виельгорскому посвятил Алябьев три "Элегии" для голоса, виолончели и фортепиано на стихи Пушкина (изданы в 1838 г.).

¹⁰ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Указ. изд. М., 1957. Т. V. С. 168.

ким образом в драматургии принимают участие все заявленные в экспозиции темы-персонажи. Причем они находятся в динамике живого общения, чаще дружественного, нежели конфликтного.

Именно разработка дает наиболее ясное представление о профессиональном мастерстве Алябьева, о несомненном его даре "музыкальной режиссуры". Композитора увлекает открытая им для себя возможность средствами трех инструментов достичь приподнятости эмоционального тонуса высказывания, быстрых, характеристичных смен настроений, концертно ярких противопоставлений динамики. И все это без нарушения мелодической напевности мягкого чувствительного склада. Тяготение Алябьева к театральности в трактовке сонатной формы, возможно, в своих истоках восходит к Моцарту. По законам оперной (оперы-буффа) драматургии построен финал трио Es-dur Моцарта (К. 498) и первая часть (Allegro) трио E-dur (К. 542)¹¹.

Увлеченный музыкальными событиями разработки, Алябьев как бы отодвигает наступление третьего раздела сонатной формы, используя прием ложной репризы (E-dur, Poco meno mosso). После ферматы и паузы (т. 144) звучат попевки заключительной партии. Повторяется и небольшая связка, которая первоначально возникает на грани экспозиции и разработки. Она подводит к основной тональности, возвещающей начало подлинной репризы (т. 164).

Наиболее интересен прием вторжения в энергичную заключительную партию лирического по характеру Poco meno mosso. Прерывая целеустремленное движение к коде, на мгновение уводя от основной тональности, оно воспринимается как "слово от автора". Выразительность изменения темпа оттенена ремарками piano, espressivo, ritenuto.

Возвращение главной темы подчеркивает ее значение в драматургии трио. В этом можно усмотреть стремление к музыкально-образному обобщению, которое позднее станет характерным для русских трио.

Отметим приверженность Алябьева к тональности Es-dur, особенно в ранних сочинениях. Считать ли простой случайностью, что, одновременно создавая различные ансамблевые опусы – струнный квартет, фортепианный квинтет (также одночастный) и трио, автор избирает для них одну и ту же тональность? Что это – леность фантазии, отсутствие творческого поиска или недостаток ладотонального слуха? Но каждое из названных сочинений по-своему убедительно оспаривает любое из этих предположений. Музыка свидетельствует о любви Алябьева к сочинительству, неустанности его стремления овладеть искусством композиции, об избирательности его красочно-слуховых представлений. Страсть к творчеству не покидала композитора ни в годы его рассеянной светской

¹¹ Гайдамович Т. Фортепианные трио Моцарта. М., 1987. С. 64.

жизни в молодости, ни впоследствии, когда он был удручен обрушившимся на него ударом судьбы: уголовным следствием, тюремным заключением, ссылкой.

Может быть, ответ на поставленный вопрос надо искать в другой области, вспомнив, что тональность Es-dur во времена Алябьева (и ранее того) признавалась как "масонская тональность", в которой создавались многие сочинения, предназначенные для могущественного союза "свободных каменщиков"¹². Не мог не знать этого и Алябьев, знакомый с сочинениями Моцарта, вступившего в 1784 году в ложу масонов. Вспомним, что самое "масонское" творение гения – опера "Волшебная флейта" в конце XVIII столетия снискала особую популярность в России.

Известно, что среди близких друзей Алябьева были видные масоны, члены различных лож¹³. Трудно себе представить, чтобы при встречах с ними разговор не касался философских, нравственных или эстетических постулатов братства. А тогда как привольно становится нашему воображению! Оно подсказывает догадку о том, что, сочиняя в тональности, чей тайный смысл был понятен лишь избранным, композитор стремился поведать о своем к ним уважении, общности взглядов, мыслей и чувств. И далее... Разве не могло трио Es-dur создаваться под непосредственным влиянием, скажем, Виельгорского (и тогда совсем не случайна развернутая партия виолончели) или другого масона – А. Поливанова, отличного пианиста и скрипача. Наконец, если всего на три года приблизить к нам дату создания трио (она ведь точно неизвестна), то мысль о нем могла возникнуть у Алябьева как дань искреннего восхищения личностью и деятельностью военачальника, почетного члена масонской ложи, генерал-лейтенанта Н. Бороздина, под началом которого с 1819 года служил композитор.

Не смея настаивать на высказанном предположении (для этого требуются дополнительные подтверждения), все же напомню, что исследователь обладает правом на гипотезу. Тем более что это позволяет объяснить некоторую особенность структуры трио Es-dur. Логично допустить, что сочинение было изначально задумано как "музыкальное приношение". Отсюда "поэдность" и свобода построения сонатной формы. Относится это и к словно неожиданному появлению темы эпизода Ges-dur. Заметим, что на дальнейшее развитие драматургии она не влияет и, вновь повторенная в репризе (Ces-dur), воспринимается как "воспоминание". А может быть, ей была уготована роль своеобразного портрета, связанного для автора с совершенно конкретной личностью, черты которой он воспроизвел средствами музыкальной звукописи? Если, по мнению художника, попытка удалась, то, естественно, отпадала и необходимость сл-

¹² Как известно, этой традиции следовал и Моцарт.

¹³ Одним из них был Матвей Виельгорский, его однополчанин по военным походам 1812 – 1814 годов.

весного посвящения. Такого рода загадки имеют неизъяснимую прелесть, окутывая музыкальный замысел сочинения дымкой таинственности... Однако нельзя не признать и того, что более конкретные сведения обогатили бы образ талантливой, самобытного музыканта, а сочинение приобрело бы статус первого "лирического дневника" в жанре русского фортепианного трио, живо и достоверно повествующего о глубоко скрытых психологических переживаниях его автора¹⁴.

Второе трио для фортепиано, скрипки и виолончели a-moll неоднократно привлекало к себе внимание исследователей творчества Алябьева. В отдельных трудах высказывается предположение о том, что трио было создано в 30-е годы, содержится достаточно подробный анализ его формы и средств выразительности¹⁵. Вполне обоснованными представляются рассуждения о значимости трио в творчестве композитора. В этой связи вряд ли необходим детальный разбор, при котором неизбежны повторы уже знакомых положений. Целесообразным может стать освещение наиболее оригинальных компонентов, предвосхитивших некоторые черты будущего в истории жанра.

В первой части – Allegro ma non troppo – это прежде всего относится к переосмыслению главной и побочной тем сонатного allegro. В отличие от подавляющего числа западноевропейских фортепианных трио, где главная тема энергичная, а побочная более спокойная (иногда предваряемая ремаркой *tranquillo*), в трио Алябьева они как бы меняются местами: песенно-романсовому складу главной темы противопоставляется моторность побочной. Подобное соотношение основных тем останется наиболее типичным для многих сочинений русских композиторов в этом жанре, не исключая и тех, что созданы уже в XX столетии (Шостакович. Трио e-moll, соч. 67, 1-я часть; Свиридов. Трио a-moll, 1-я часть).

Обратим внимание и на тональность a-moll, которая, видимо, как-то особенно отвечала образам элегического характера в русском трио. Иначе как объяснить, что именно a-moll избирает Чайковский для трио "Памяти великого художника", а Рубинштейн в a-moll создает одно из наиболее драматических своих творений в этом жанре – соч. 108.

Главная тема Allegro ma non troppo состоит из двух неконтрастных элементов, что существенно отличает ее от главной темы трио Es-dur. Второй элемент, где возникает новый, четко оформленный ритм, подчеркнутый акцентами и паузами, усиливает декламационную выразительность начального четырех-

¹⁴ В условном жанре "музыкального дневника" из русских трио мы считаем возможным в первую очередь назвать "Патетическое трио" Глинки, а в западноевропейской музыке это опять-таки Моцарт – трио Es-dur (К. 498).

¹⁵ Доброхотов Б. А. А. Алябьев. Камерно-инструментальное творчество. Указ. изд. С. 20–21. Он же. Александр Алябьев. Указ. изд. С. 152–153. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Указ. изд. С. 96–100.

такта. Этому же служат характерные "интонации-вздохи" в партии фортепиано¹⁶.

Главная тема с нисходящей мелодией (*piano, dolce*), с мягко звучащими подголосками в партиях струнных, с гармонизацией, которая имеет несомненное сходство с романсом Глинки "Не искушай", запоминается непосредственной искренностью чувства:

А. Алябьев. Трио ля минор, ч. I

4 *Allegro ma non troppo*

Violino

V-cello

Piano *p dolce*

30. *

¹⁶ Подобные "интонации-вздохи" встречаются во многих фортепианных трио Гайдна и Моцарта. Они известны и в русской музыке. А. Римский-Корсаков отмечает их в песнях из сборника Теплова "Между делом безделье". См.: Музыка и музыкальный быт старой России. Указ. изд. С. 40.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, with a treble clef on the first and a bass clef on the second. The bottom two staves are for the piano accompaniment, with a treble clef on the third and a bass clef on the fourth. The piano part features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with sustained chords and a triplet of eighth notes.

The second system continues the musical score with four staves. The vocal lines (top two staves) feature long, sweeping phrases with fermatas. The piano accompaniment (bottom two staves) includes rhythmic patterns and chords, with a fermata in the bass line at the end of the system. The word "Тел." is written below the first staff, and an asterisk "*" is placed below the second staff.

Тема побочной партии явно контрастирует с главной (т. 38). Там минорный лад, распевность, лирически-печальный тон, здесь – светлый мажор (С-dur), стихия радостного движения, та раскованность, которая характерна для русского народного

пляса, веселых ярмарочных хороводов¹⁷. Основная роль в создании настроения принадлежит фортепиано. Целеустремленный поток шестнадцатых, широкий охват клавиатуры, "переливы" регистров – все на службе яркого, праздничного образа.

Преобладание виртуозного начала в фортепианной партии, ее ведущую роль мы отмечали и в трио Es-dur¹⁸. Однако возросшее мастерство Алябьева вносит в понятие концертности не только блеск пассажной техники, но и более тонкие художественно-выразительные элементы: прихотливость мелодического рисунка многочисленных фигураций, как бы смены горизонтальных и вертикальных линий мелодики, подчиненной четкой ритмике виолончельной партии.

Национальные черты музыки оттеняют струнные инструменты. Pizzicato виолончели и двойные ноты у скрипки успешно имитируют звучение балалайки и гудка, без участия которых не мыслилось любое народное гулянье. Акценты в партиях струнных, маркируя отдельные доли такта, усиливают танцевальность.

Отмечая в "Большом трио" новаторство музыкальной речи Алябьева, следует обратить внимание на стремление композитора к сближению и взаимообогащению двух контрастных образов – главной и побочной тем, как бы олицетворяющих две важнейшие области русского музыкального творчества начала XIX века: городского романсового и народного песенно-танцевального. Несомненной находкой оказался прием внедрения в тематический материал побочной темы второго элемента главной – ритмической ячейки "интонации вздохов". В тембре виолончели благодаря восходящей интервалеке они звучат более мужественно, активно (т. 43–44, 52–53).

Следуя классическим принципам формообразования (прежде всего сонаты), Алябьев ищет средства более свободной, романтизированной их трактовки. Снова, как и в трио Es-dur, связующая и побочная партии разделены небольшим эпизодом (т. 30–37)¹⁹. Его появление предваряют фермата и пауза. Новый мелодический материал возникает в четырехголосном изложении (C-dur). Небольшая каденция фортепиано (с "вокальной" фиоритурой) ассоциируется с импровизацией одного из участников "хора". По своей драматургической роли эпизод самостоятелен и как бы отстранен от музыкальных событий сонатного allegro. Он вносит определенный психологический нюанс в образное содержание первой части. Меланхолическая раздум-

¹⁷ "... И никакой другой национальный танец в мире не сравнится по привлекательности с этой пляской". Штеллин Я. Музыка и балет в России XVIII века. С. 150.

¹⁸ Этот принцип трактовки фортепиано найдет свое продолжение в трио Рубинштейна, Чайковского, Рахманинова, Танеева и многих других отечественных композиторов.

¹⁹ Опробованный в трио Es-dur прием, видимо, понравился автору, и он вновь к нему возвращается.

чивость его настроения сродни российским "перламутровым" стихам Жуковского.

Завершает экспозицию четырехтакт, который вряд ли можно назвать заключительной партией. Однако именно эту его функцию подчеркивают лаконизм музыкального высказывания, тональная определенность (C-dur) и волевой тонус аккордов, как бы заменяющих tutti оркестра.

Модуляционная подвижность начала разработки (As-dur, f-moll, c-moll) сообщает эмоциональному колориту своеобразную переливчатость²⁰. В c-moll возникает наконец основной тематический материал разработки, связанный с первым романсовым элементом главной партии. Одна и та же мелодическая попевка, с небольшими интонационно-фактурными изменениями повторяясь в различных тембрах, регистрах, каждый раз как бы заново приглашает вслушаться в лирически одухотворенную мелодику, чья скромная, неброская красота словно рождена поэзией русского пейзажа. Круговому "карусельному" движению вторят и изменения силы звука: от piano к forte, возвращение к исходному piano, а после нового crescendo росо а росо окончательное достижение forte. Центральный раздел разработки, весьма развернутый, представляет образец "плетения" голоса ансамбля. При этом искусно сочетаются имитационно-каноническая полифония и элементы русского хорового многоголосия.

Драматургической особенностью разработки является ее обособленность. От экспозиции она отделена аккордами tutti, от репризы — ферматой (т. 74 и 116). Наметившаяся в экспозиции тенденция противопоставления тем-образов с последующим сближением здесь прерывается. Разработка не участвует в развертывании музыкального сюжета. Она служит только утверждению и раскрытию образа, связанного с первым элементом главной темы. Его многократные появления не носят характера дословного повтора. Изменения фактуры, инструментовки, динамики, тональные отклонения придают одному лирическому состоянию меняющиеся оттенки. Алябьев как бы и в этом следует идущей от Шуберта традиции внедрения вариационных приемов в сонатную форму²¹.

Реприза — следующий этап развития. Этому служат разнообразие фактуры сопровождения главной темы, большая насыщенность ее звучания (при повторном проведении вплоть до forte). Композитор находит и новый способ изложения "интонаций-вздохов" (т. 128–129). Зрелость мастерства Алябьева сказывается в его ощущении чувства времени, в стремлении к компактности композиции. Отсюда сокращение в репризе связующей и следующего за ней эпизода.

Побочная партия (a-moll) разомкнута и стыкуется с весьма

²⁰ Л. Раабен отмечает свежесть тональных соотношений при переходе от экспозиции к разработке. См.: Раабен Л. Указ. изд. С. 98.

²¹ Напомним о разработке первой части фортепианного трио Шуберта Es-dur, соч. 100.

солидной по размерам кодой, выполняющей функцию обобщения благодаря возникающим здесь мотивам основных тем сонатного *allegro*. Ясно обозначаются усиление экспрессии, некоторая драматизация. Известную роль играют тональные отклонения (*a-moll*, *G-dur*, *F-dur*), возрастающая энергия фортепианной фактуры, оркестральность тембровой палитры. О волевой определенности реплик струнных инструментов напоминают акценты и динамика (*fortissimo*).

Яркая эмоциональная концовка *Allegro moderato* подчеркивает единство музыкально-образного развития первой части от элегических настроений главной темы к патетическому их подъему в коде. Этот весьма не простой замысел, как уже отмечалось, автор осуществил путем взаимопроникновения двух интонационных сфер: романсовой, городской (воплощенной в главной теме) и народной, танцевальной (связанной с побочной).

Вторая часть (*Adagio*) написана в простой трехчастной форме. Темы крайних разделов (*A-dur*) лишены мелодической оригинальности и маловыразительны: в дальнейшем прием опевания основных квартово-терцовых интонаций смягчает первоначальную статику музыкального материала. Диалог струнных инструментов становится в *Adagio* основным средством, способствующим раскрытию лирического образа, светлая мечтательность которого близка баркароле. Об этом напоминает и равномерность мягко колеблющегося фортепианного сопровождения (т. 9 и далее).

Наиболее значительна в этом разделе партия скрипки, с вкраплением в нее песенно-романсовых фиоритур и "колоратурной каденции" с неожиданным двухоктавным скачком мелодии.

Средний раздел более самобытен (т. 40–62). Иной лад (*a-moll*) и последующие отклонения в *e-moll* и *E-dur* оттеняют контрастность тематического материала, приносят большую экспрессию. Преобладающую роль играют имитационно-подголосочные переключки фортепиано и скрипки. Короткие мотивы, сменяя друг друга в различных регистрах и тембрах, способствуют ощущению объемности музыкальной ткани. Здесь Алябьев предпочитает более декламационный характер высказывания. Одна и та же мелодическая попевка, поочередно звучащая у скрипки и виолончели, приобретает различную окраску: от нежно-трепетной до патетически-воодушевленной. Речевые интонации в заключительной сольной фразе фортепиано (т. 60–62) также значительны.

Возвращение к главной теме мало напоминает прием *da Capo*. Сумма выразительных средств, используемая Алябьевым в заключительном разделе *Adagio*, свидетельствует о его желании динамизировать форму, сделать более емким лирический образ. Однако первоначальная пассивность тематического материала сковывает фантазию композитора, обычно послушную его поэтическому дарованию. Выполнив в драматургии

цикла роль некоторого интермеццо, *Adagio* не становится его лирической кульминацией²².

Финал трио (*Allegretto, a-moll*) логичнее всего представить в форме рондо с центральным эпизодом, основанным на новом материале, в новой тональности (*A-dur*). Отметим, что каждое проведение рефрена в нарушение канонов формы варьировано и в своем основном виде появляется всего один раз – перед кодой. Одновременно в финале (до эпизода *A-dur*) усматриваются элементы сонатности. К ним в первую очередь отнесем достаточно масштабную разработочную часть (т. 51–141), построенную на материале рефрена. Кроме того, образное различие двух тем – *A* (т. 1–14) и *B* (т. 14–26) – сопоставимо с привычным контрастом между главной и побочной партиями. Однако их тональное единство (*a-moll*) снижает присущую сонатной форме внутреннюю конфликтность. Вполне органично воспринимается возвращение *A* в заключительной партии, столь же органичен и концертно-виртуозный облик коды (т. 164–176), венчающей первый, масштабный раздел финала (т. 164–176).

В характере рефрена *A* (главной темы) сказывается влияние танцевальной жанровости. Четкая двухдольность, сочетание штрихов певучих (*legato*) и острых (*staccato*) подчеркивают определенность ритмической основы, вносят элемент задорной шутливости. Чем вызвана эта приверженность к образам, связанным с движением, танцем, нашедшая свое воплощение и в первой части трио (побочной теме), и в финале? Ответ на этот вопрос подсказывает привлекательная самобытность народной пляски (об этом уже упоминалось) и наличие в ней элементов вариантности. Воспринимая эту особенность как важный признак природы русского танца, можно объяснить суть образного содержания многих разделов последующих фортепианных трио отечественных композиторов. Побуждая свободу их творческой фантазии, принцип вариантного развития помогал воссоздать различные художественные образы в их взаимодействии и противоречиях. И здесь, возвращаясь к Алябьеву, должно оценить органичность претворения этого принципа в финале трио.

Создание основного образа поручено фортепиано. Этим как бы с самого начала декларируется его ведущая роль. Во всех разделах, связанных с рефреном, используются богатая фактура инструмента, широкие возможности динамики. Первый эпизод *B* (побочная). Порученный струнным, он контрастирует с рефреном не только темброво, но и распевностью своей мелодики. Появление в ней орнаментики (*mordente*) еще более оттеняет вокальное начало²³.

²² Подобно тому как это имеет место в сонате для скрипки и фортепиано и – еще в большей степени – третьем струнном квартете. См.: Доброхотов Б. А. А. Алябьев. Камерно-инструментальное творчество. Указ. изд. С. 22. Раабен Л. Указ. изд. С. 102.

²³ Орнаментика – трель, морденты и прочие – можно рассматривать и как дань галантному стилю и как обращение к приему русской народной импровизации. См.: Римский-Корсаков А. Указ. изд. С. 40.

Возвращение видоизмененного рефрена открывает новый раздел, допускающий, как говорилось выше, аналогии с разработкой сонатной формы. Несмотря на большие масштабы (91 т.), он не создает ощущения затянутости. Постепенное наращивание энергии, интенсивности звучности обеспечивает этому разделу эмоциональную приподнятость, стимулируя дальнейшее развитие драматургии.

В соответствии с законами Rondo, вслед за столь длительным и детально разработанным рефреном (A₁) надлежало ожидать новый эпизод, контрастный по музыкальному материалу. Однако Алябьев еще раз возвращается к темам А и В. Это позволяет воспринять их как своеобразную репризу (A₂ и B₁) и вновь упомянуть о гибкости формы финала.

Сольная каденция фортепиано подводит еще к одному, последнему варианту рефрена – А₃, наиболее приближенному к оригиналу. Подкупает изящная каденция (т. 156–163), использующая легкую, пальцевую технику, снискавшую сравнение с "жемчугом, рассыпанным по бархату"; она завораживает сочетанием блеска и мягкости. Сопутствующая каденции, как и всему разделу А₃, тональная неустойчивость приводит к неожиданной остановке на доминанте A-dur, как бы предвосхищая тональность следующего раздела.

Не ограничиваясь созданием мелодий, близких городскому или крестьянскому фольклору, Алябьев в трио прибегает к прямому цитированию. Этот прием получает здесь несравнимо большую значимость, нежели в его ранних камерно-инструментальных сочинениях²⁴. Мелодия песни "Ванька Таньку полюбил" стала тематической основой центрального эпизода A-dur, написанного в простой трехчастной форме. Новый лад и тональность подчеркивают его самостоятельность. Трудно сказать о причинах, побудивших Алябьева избрать именно эту песню. Вероятно, это связано с ее известностью, с достоинствами мелодии, а может быть, и с комичностью содержания. Во всяком случае мы встречаемся с ярким претворением Алябьевым типичных жанрово-песенных интонаций своего времени²⁵.

Первоначально тема изложена октавным унисоном в партии фортепиано на фоне выразительных *pizzicato* струнных (своеобразная формула "балалаечного сопровождения"):

²⁴ В струнном трио использована мелодия народной песни "Во саду ли в огороде", в Вариациях для скрипки (незавершенных) автор обращается сразу к двум источникам – песням "Взвейки выше, понесися" и "Камаринской".

²⁵ Позднее, в 50–60-е годы эта песня получает особую популярность. Известна ее транскрипция, осуществленная Иваном Васильевым для хора цыган. Обращается к песне А. Даргомыжский (1856), сделав переложение на два голоса (дуэт) с аккомпанементом фортепиано (издан в 1857). (См.: Даргомыжский А. Полное собр. вокальных ансамблей и хоров. М., 1950. С. 221. Примеч. М. С. Пекелеса.) К. Н. Лядов – дирижер и композитор – создает на эту же песню фантазию для хора и симфонического оркестра (1861). Работа осталась неизданной (партитура хранится в рукописном отделе библиотеки Петербургской консерватории).

Allegretto

Violino *pizz.*
p

V-cello *pizz.*
p

Piano *p*

Алябьев и здесь обращается к излюбленным средствам варьирования. Сокращая тему, вычленив наиболее характерные попевки, используя при этом подголосочную полифонию и определенный тип гармонизации с преобладанием тоники и доминанты, композитор создает непритязательный, искренний образ.

Обращает на себя внимание появление в середине трехчастной формы интонаций основной темы финала (А). Они звучат на фоне безостановочного движения триольных шестнадцатых (т. 207–209, 213–214). Пунктирный ритм в партии фортепиано организует музыкальную материю, усиливает энергичность высказывания.

Кульминацию этого раздела композитор готовит исподволь, а потому она особенно убедительна. По сути это драматургическая кульминация финала.

Как в поэзии для передачи величия образа прибегают к метафоре, связанной со стихией ("Он весь, как Божия гроза"), так в музыке поток мощного октавного движения, буйство пассажей часто служит средством воплощения душевных борений... Возможно, такое толкование кто-то сочтет излишне субъективным. Но разве не сопоставимо взволнованное, патетически-чувствительное настроение каденции (т. 220–231) со строками писем Алябьева из ссылки, где отчаяние сменяется надеждой, а сознание своего бессилия – чувством собственного достоинства.

Возвращение мелодии "Ванька Таньку полюбил" первоначально вносит явный элемент эмоциональной успокоенности (*diminuendo*, *piano*). Постепенно (т. 255–262) звучность снова возрастает (*crescendo*, *forte*), как бы аккумулируя утраченную активность, необходимую для изложения третьей фортепиан-

ной каденции, на этот раз последней и, возможно, наиболее поэтической (т. 263–268).

Мы не случайно останавливаемся на трех сольных высказываниях фортепиано. Каждое из них тесно связано с драматургией финала, возникая в наиболее важных, опорных узлах развития. Кроме того, они попутно утверждают приоритет фортепиано в ансамбле, декларируя три варианта технического использования инструмента. Первая каденция целиком отдана приему игры, получившему название "Jeu de regle"²⁶; вторая как бы предвосхищает романтический, многооктавный мощный стиль пианизма (Лист); третья гармонично сочетает в себе четкость фактурного рисунка с мотивной выразительностью (Моцарт).

Заключительная фраза каденции (пассаж фортепиано *diminuendo*) подводит к коде (a-moll). Появление этого раздела в Rondo (даже с элементами сонатности) уже само по себе несет черты новаторства. Так, в фортепианных трио Моцарта она встречается лишь однажды (Es-dur, К. 498) и только у Бетховена приобретает характер обобщения музыкально-образного содержания. В этом русле – и попытка Алябьева сочетать в коде интонационные попевки основных тем Rondo, напомнить о наиболее типичных ритмах (триольном и пунктирном), использовать диалогический прием развития материала. Вновь возникает и жанровая красочность "балалаечного" сопровождения (*pizzicato* струнных). Все это, видимо, должно было служить объединению важнейших выразительных средств финала, которые в процессе музыкального развития стали главенствующими в создании художественного образа.

Конечно, не все обрело у композитора одинаковую степень завершенности. Многие остались в сфере исканий и попыток. Отметим некоторую ограниченность гармонизации, скромность полифонических приемов. И все же изучение обоих трио позволяет причислить их к сочинениям, которые, заполнив имевшийся до них в России вакуум жанра, ввели его на правах равноправного в круг наиболее ярких художественных явлений русского музыкального романтизма первой трети XIX столетия.

Сведения об исполнении сочинения, известного при жизни автора, затем забытого и заново открытого, вернувшегося к жизни более чем через сто лет, фрагментарны. Так, с уверенностью скажем, что Алябьев неоднократно играл его сам, выступая в годы ссылки в концертах как пианист, исполнитель своих сочинений, в том числе и камерно-инструментальных. Особенно благоприятным в отношении трио a-moll мог быть Оренбург. Одновременно с Алябьевым в городе в те годы (1833–1835) жили и служили отличный пианист и скрипач В. Верстовский (брат известного композитора) и виолончелист-любитель К. Агапьев (военный инженер, он все свободное время отдавал игре на инструменте и сочинительству). Отметим огромную

²⁶ Жемчужной игры (*фр.*).

работу Б. Доброхотова по розыску, редактированию и подготовке издания трио *a-moll* (ГЦММК, фонд Алябьева, № 410). "Ренессанс" сочинения относится к 1948 году, когда оно прозвучало в исполнении Э. Гилельса, Д. Цыганова и С. Ширинского. Их превосходная интерпретация, раскрыв художественные достоинства трио, привлекла к нему внимание многих артистов, педагогов классов камерного ансамбля и любителей совместного музицирования. Разнообразии настроений (особенно крайних частей цикла) предоставляет исполнителям возможность нескольких вариантов толкования. Так, Гилельс, Цыганов и Ширинский особое внимание уделили классическим, характерным для венской школы элементам и принципам динамики, особенно внезапным сменам (*subito*). Сохраняя специфику камерного звучания, его соразмерность и благородство, ансамблисты оттенили декламационную выразительность фразировки, раскрыли красочность тембровой палитры, словно руководствуясь в своей интерпретации замечанием Моцарта, высказанным в одном из писем: "...Как и страсти – сильные или нет – в своем выражении никогда не должны доходить до отвращения, так и музыка, даже в самой жуткой ситуации, не должна оскорблять ухо, наоборот, она и тогда должна все же доставлять удовольствие, следовательно, всегда должна оставаться музыкой"²⁷.

Национальный элемент (жанровые попевки и ритмы) в их толковании скорее краска, сообщающая сюжету необходимый колорит, нежели компонент драматургии. И даже в финале их больше увлекла возможность показать авторское мастерство модификации мелодии, вариантных повторов, нежели процесс эмоционального нагнетания, приводящий к патетическим всплескам в фортепианных каденциях. Своего рода доминантой замысла Гилельса, Цыганова, Ширинского становится принцип концертности, который проявляется в каждой части цикла. Это особенно ощутимо в манере свободного показа виртуозных возможностей, свойственных каждому из голосов трио²⁸.

Известна и другая манера исполнения. Мы имеем в виду запись трио *a-moll* ансамблем в составе М. Воскресенского (фортепиано), Л. Амбарцумяна (скрипка), А. Князева (виолончель). В основе их интерпретации стремление усилить драматизм музыкально-образного содержания, раскрыть народно-песенные истоки. Отсюда внимание к лирическому эпизоду в первой части и среднему в финале. Стремление выявить в музыке трио романтическое начало определяет эмоциональную насыщенность игры.

Заострение музыкального сюжета подсказывает выбор средств выразительности, характер динамики, разнообразие техники штрихов. Большое значение приобретает искусство педализации. Повторностью отдельных приемов исполнения музы-

²⁷ Цит. по: Аберт Г. В. А. Моцарт. М., 1980. Ч. I. Кн. 2. С. 450.

²⁸ Запись этого исполнения в фонотеке Московской консерватории (маг. 4655).

канти утверждают общность образного содержания сочинения в целом. Оттенки звукового колорита, сопоставление темброрегистровых возможностей способствуют выявлению различных видов полифонии, в том числе и подголосочной²⁹.

* * *

Новый этап развития жанра связан с Глинкой и его "Патетическим трио" d-moll для фортепиано, кларнета и фагота. Душевное состояние, в котором находился композитор по приезде в Италию, впечатления от посещения театра La Scala, прослушивания опер Беллини и Доницетти с участием знаменитых певцов Рубини и Паста³⁰ – все это отразилось в созданной тогда композитором музыке. Почетное место занимают "Большой секстет" и "Патетическое трио". В этих блестящих, подлинно концертных опусах воплощен оригинальный авторский замысел, отражен масштаб творческой фантазии. Смело и выразительно сочетаются два национальных начала инструментальной "вокализации": итальянское *bel canto* и русский напев. Ярко и убедительно показывает Глинка богатейшие возможности сочетания фортепиано с другими инструментами: струнными и духовыми. Восхитительно изобретательна фактура каждого из них, в первую очередь фортепиано.

"Патетическое трио", законченное, как и "Большой секстет", осенью 1832 года, по праву вошло в золотой фонд отечественной музыкальной культуры и является одной из вершин глинкинского камерного стиля³¹. На заглавном листе сочинения имеется надпись, сделанная рукой автора: "Trio Pathétique pour Piano-forte, Clarinette et Basson par M. Glinka". Внизу страницы – эпиграф: "Je n'ai connu l'amour que par les peines" ("Я познал любовь только в страданиях, ею приносимых").

Глинка живо повествует о своем душевном состоянии в период работы над трио. « Мои приятели, – пишет он, – артисты театра della Scala Tassistro на кларнете и Cantu (Кантю) на фаготе мне аккомпанировали, и по окончании Finale последний сказал с изумлением: „Ma questo si e disperazione“ [”Да ведь это отчаяние!”]. И действительно, я был в отчаянии »³².

Эпиграф, предпосланный композитором, не только дань романтическим чувствованиям. Не неся с собой ничего конкретного, "бытового", он как бы устремлен в сферу психологи-

²⁹ Фонотека Московской консерватории (К. 21087).

³⁰ См.: Глинка М. И. Лит. наследие. Т. 1. С. 120.

³¹ Значительность этого опуса вызывает необходимость изменить принятому в работе принципу рассмотрения трио только в их классическом составе: фортепиано, скрипка и виолончель. Переложение трио Глинки для такого состава инструментов осуществлено в 1896 году И. В. Гржимали (издано в 1898 г.).

³² Глинка М. И. Лит. наследие. Т. 1. С. 140–141.

ческого³³. Вручая интерпретаторам и нам, исследователям, ключ от врат музыкального царства, эпитаф помогает лучше понять этот камерный опус, образы которого изнутри сияют ярким светом.

Первая часть трио – Allegro moderato. Отметим прежде всего выбор тональности – d-moll. Русские композиторы, в творчестве которых устанавливались важнейшие тенденции жанра, смелее, нежели венские классики, обращались к минорному ладу³⁴. Быть может, "загадочная славянская душа" именно в нем обрела наиболее приятную для слуха звуковую согласованность, а для сердца – гармонию печали. Однако главенствующим для вступления первой части становится торжественный тонус музыки. Его усиливает использованный Глинкой прием унисонного начала, весьма распространенный у Бетховена и Шуберта в их фортепианных трио, и чередования широкой интервалики с последующим ее заполнением. Эффект интонационной неожиданности, порождаемый разнонаправленностью скачков мелодии на октаву и сексту, способствует большей патетике выразительных возгласов вступления, особой их запоминаемости.

Два звена главной темы, не контрастируя по настроению, весьма рознятся одно от другого. Первое, основанное на квинтово-секстовых интонациях, гомофонно, второе, в котором мелодия располагается по нисходящим ступеням минорного лада, – более многослойно. Элементы полифонии – имитации в дуэте фагота и кларнета (т. 9–10) – оттеняют более спокойное, объективно-лирическое состояние.

Заметим, что на протяжении всего сочинения фактура обогащается за счет инкрустирования ее приемами полифонии. Не малую роль при этом играют подголоски, расширяющие мелодическое дыхание, подчеркивающие его вокальность. Отметим ту легкость и непринужденность, с какой композитор сплетает в своей партитуре различные варианты тем или мелодических оборотов. Канонически проводятся отдельные интонации. Порой одновременно развивается несколько самостоятельных мелодий или возникают небольшие фугированные эпизоды³⁵.

³³ Подобные эпитафы встречаются и в фортепианных миниатюрах Глинки. В пьесе "Воспоминания о мазурке" есть надпись "Без иллюзий, прощай жизнь". В какой-то мере можно предположить, что в этом Глинка следовал Бетховену. Напомним надписи в его поздних квартетах: "С трудом найденное решение" (финал квартета соч. 135), "Благодарственная песня выздоравливающего" (третья часть квартета соч. 132) и другие.

³⁴ Из 41 трио Гайдна шесть минорных (Нов. XV № 1, 12, 19, 23, 26, 31); из 11 трио Бетховена – одно минорное (соч. 1, № 3). Единственное трио в миноре Моцарта (К. 442) осталось незавершенным.

³⁵ Позднее, вспоминая годы юности, Глинка писал: "Был в то время в Петербурге знаменитый контрапунктист Миллер; но мне как-то не удавалось познакомиться с ним. Как знать? Может быть, оно и лучше. Строгий немецкий контрапункт не всегда соглашается с пылкой фантазией". Глинка М. И. Лит. наследие Т. 1. С. 86–87.

Возвращаясь к главной теме *Allegro moderato*, скажем, что первоначальное впечатление от ее эмоциональной успокоенности представляется иллюзорным. На возрастающую активность указывают смены нюансов. Они напоминают, что в пределах *mezzo piano – piano – pianissimo* существует немало более мелких градаций силы звука и возможностей филировки (≡ ≡). Столь характерные для итальянской школы *bel canto*, близкие самому Глинке, замечательно владеющему искусством пения, подъемы и спады динамики встречаются едва ли не в каждом такте. Внутреннее беспокойство музыки усиливают многочисленные паузы, знаки препинания, прерывающие плавное течение мысли.

Заметим, что Глинка не считал обязательным совпадение динамики и звуковысотного движения мелодии: нередко "стекающая" вниз фраза бывает усилена *crescendo*. Развитая пассажная техника, акцентуация каждой единицы триольного движения (т. 11–12, 17–19), обращение к более высокому регистру духовых инструментов поддерживают экспрессию, готовят взрыв активного чувства в заключительных тактах главной темы. Этот раздел формы, где слышатся интонационные цитаты из вступления (т. 30–31), где на смену *piano* приходит насыщенное звучание (*crescendo, fortissimo*), где нежным вздохам духовых противопоставляются волевые октавные ходы басовой партии фортепиано, где появляются элементы полиритмии ( и ), играет драматургически важную роль.

Краткие мотивы поочередно и в унисон имитируются в партиях всех инструментов. Нисходящая секундовая интервала оказывает существенное воздействие на драматизацию музыкального материала, усиливая скорбь и отчаяние.

В небольшой связующей на первый план выступает стремление индивидуализировать тембр каждого инструмента, закрепить за ним определенную эмоциональную роль. Нежные кларнетовые реплики с хроматизмами, предвосхищающими мелодию побочной темы, выразительно контрастируют фразам-возгласам фагота, интонационно связанным со вступлением (т. 32–39). Диалог духовых инструментов (фортепиано в нем почти не участвует) можно уподобить сценическому положению в оперном спектакле, где главные действующие лица – два голоса, два инструмента, определяясь в своих пристрастиях и настроениях, завершают первую "мизансцену" музыкального представления, включающую в себя вступление, главную и связующую партии.

Поэтически светлому образу побочной темы соответствует новый, мажорный лад (B-dur). Многочисленные ремарки – *dolce assai e legato, più sensibile ma dolce e legato assai* – подчеркивают ее нежность, чувствительность, доверительность тона. Капризное изящество мелодического рисунка оттенено "виньетками" форшлагов.

Первое изложение темы поручено прозрачно-холодноватому регистру фортепиано, второе – мягкому тембру кларнета. Открытость душевных переживаний находит свое выражение в экспрессии инструментального высказывания (*affretando*, *slentando*) и небольших колебаниях движения (*stringendo*, *ritenuto*, *a tempo*). Они вносят в равномерность пульсации *Allegro moderato* перебои, аритмию взволнованного сердца. Экзальтация душевного состояния, его неустойчивость подчеркиваются переливчатостью тональных светотеней (B-dur, Es-dur, F-dur).

В заключительной партии (т. 65–70) устанавливается зона более спокойных чувств. Диалог фортепиано с духовыми – пример редкого в этом сочинении "островка созерцания". Умение Глинки представить музыкальный образ в процессе его психологических изменений сообщает каждому разделу формы особую характерность, обозначая как периоды светлого озарения духа, так и погружение в его мрачные сферы.

Как известно, к особенностям первой части относится отсутствие разработки³⁶. Ее заменяет двухтактовая связка, основанная на видоизмененной попевке вступления, модулирующей из B-dur в d-moll (т. 71–72). Конечно, можно считать, что подобный прием вызван в какой-то степени большими размерами экспозиции. Однако правомерно и другое объяснение, учитывающее стремление Глинки развить в репризе побочную тему и в отличие от главной и заключительной партий показать новые грани ее образа³⁷.

Побочная партия увеличена в размерах (29 т. вместо 24), усложнены тональные соотношения. Вопреки канонам, тема не возникает ни в одноименном мажоре (классический прием), ни даже в романтическом терцовом сопоставлении. В ее неожиданно появившейся тональности (Es-dur – II низкая ступень) обнаруживается кварто-квинтовая связь с тональностью побочной партии в экспозиции (B-dur). Не ограничиваясь этим, композитор проводит тему и в новом для нее, минорном ладу (es-moll), что заметно изменяет музыкальную атмосферу, раскрывая в ней тенденции драматизации. Им способствует и цепь модулирующих Ges-dur, Ces-dur, B-dur, g-moll (т. 116–121). Усиливается динамика, расширяется tessitura мелодии (т. 113–115). Кульминацией романтической концепции первой части становится реприза с ее калейдоскопом эмоциональных нюансов, с редкими периодами объективной повествовательности. При этом экстатический подъем душевных сил, страстность музыкального выражения (*incalzando*) связаны с образом побочной партии.

В коде, где синтезируется весь тематический материал, где вновь доминируют нюанс *piano* и ремарка *cantabile*, устанавливается гармония чувств. Этот раздел формы, имеющий значение

³⁶ Подобный пример встречается в финале фортепианного квинтета Шуберта ("Форель").

³⁷ Главная и заключительная партии в репризе сохраняют свой первоначальный вид.

некоего обобщения³⁸, позволяет осознать единую природу лирических образных истоков первой части.

Ускорение темпа (*stringendo*, *pìu mosso*), вторжение взволнованных попевок связующей лишь на мгновение динамизируют характер музыки, окрашенной мягким отблеском минорного лада (*g-moll*). Последующий спад силы звука (*diminuendo*), замедление движения (*ritenuto assai*) и указание *perendosi* (замирая) создают ощущение тщетности волнений и надежд...

Во второй части трио (*Vivacissimo*) сохраняется принцип сопряжения классических форм с романтизацией их художественного наполнения, подчиненного вольному полету воображения. Этот раздел цикла ближе к мендельсоновским, нежели бетховенским скерцо: та же капризная переимчивость настроений, та же легкая воздушность звучания. Однако главное — самобытность глинкинского замысла и приемов его воплощения. В отличие от скерцо фортепианных трио Мендельсона, образная сфера которых, отражающая мир сказочности или жанровости, отстранена от генеральной линии драматургии, скерцо "Патетического трио" подчинено общей идее цикла: показу различных аспектов духовной жизни одного героя, быть может, в наиболее светлом ее ракурсе.

Эмоциональные связи между скерцо и первой частью усматриваются в непрерывности движения от одного раздела цикла к другому (*attacca subito*) и в родстве тематического материала с его широкой интерваликой (ср. т. 2 *Allegro moderato* и т. 3–4 *Vivacissimo*)³⁹. Есть известное сходство в приемах гармонизации (ср. т. 148–153 первой части и т. 9–15 второй). Продолжая поиск тематических связей, отметим общность интонаций среднего раздела скерцо ("трио") с побочной темой первой части.

Крайние разделы скерцо представляют собой простую двухчастную форму⁴⁰. Для них характерны изысканность музыкальной речи, разнообразие вариантов повторения тематического материала и последовательная полифонизация фактуры. Важное место отводится инструментровке. Как всегда у Глинки, она прямо зависит от выразительных возможностей каждого инструмента. При безусловном приоритете партии фортепиано, сверкающей отточенности ее фактуры (вновь, как это было у Алябьева, вспомним о влиянии школы Фильда), духовые инструменты не утрачивают своего значения. Переключка кларнета и фагота стимулирует развитие (т. 16–23, 25–33, 48–55, 57–65). Их совместные реплики-вздохи (нечто схожее было и в первой части) усиливают экспрессию (т. 73–78).

³⁸ В этом понимании роли коды Глинка близок Бетховену. См.: Бетховен: Сб. статей. М., 1971. Вып. 1. С. 247.

³⁹ В теме скерцо Глинка чаще использует широкие интервалы, что можно объяснить стремлением к интонационному заострению, вообще свойственному жанру скерцо.

⁴⁰ Первая его часть (дважды повторенный период) состоит из 16 тактов темы и 16 тактов дополнения. Вторая — 30 тактов. Повтор (*da Capo*) выписан у Глинки полностью.

Капричиозность настроения оттеняется прихотливостью смен контрастной динамики. Так, на протяжении первого шестнадцатитактового периода имеется одиннадцать авторских замечаний, касающихся силы и характера звучания. И это не считая ремарок, относящихся к филировке (— —). Во втором периоде (т. 65–94) добавляются еще требования *poco a poco crescendo*, *dolce*, указания акцентуации отдельных опорных звуков.

Находясь в Италии, Глинка сетовал на то, что ему было трудно в музыке подделываться под *sentimento brillante* (блестящее, эффектное выражение чувств), чуждое натуре русского человека и являющееся следствием организма, "счастливого" устроенного под влиянием благодетельного южного солнца⁴¹. И все же блики этого солнца скользят в музыке, отражаются в образах скерцо, угадываются в тарантелльном движении крайних разделов, в мягкости *bel canto* "трио" (*F-dur*)⁴². Более медленный темп (*Meno mosso*), волновое покачивание оstinатного сопровождения у фортепиано, взволнованные напевы фагота и кларнета (*cantabile*, *affetuoso*, *piano*), их страстный дуэт (*mezzo forte*) рождают ассоциации с инструментальными пьесами типа баркарол. Музыкально-образные особенности "трио" проявляются в романсовости формы: простой репризной двухчастной⁴³. Впитав черты итальянского *cantabile*, "трио" привлекает интонационной выразительностью, ритмической пластикой, ясностью гармонизации. Кажется, что, отдав дань стихии движения и связанному с ним настроению, композитор с радостью погружается в мир лирических грез о простом и потому прекрасном человеческом счастье. В этой небольшой зарисовке Глинка использует красочную звукопись инструментов, и "трио" не менее выразительно, нежели вокальные баркаролы композитора, повествует об очаровании окружающей природы. Пушкин, восхищаясь строкой стихов Батюшкова "Любви и очи и ланиты"⁴⁴, отметил в ней волшебную легкость "звуков итальянских". Восхитимся и мы этим в среднем разделе скерцо Глинки.

В коде не только органично обобщаются образы скерцо, но и предвещаются последующие драматические события. Эффект внезапного изменения эмоциональной атмосферы достигается напряженным звучанием трехголосного октавного унисона в партии фортепиано (как некоего "фатума", вторгшегося в поток

⁴¹ Глинка М. И. Лит. наследие. Т. 1. С. 144.

⁴² Обращает на себя внимание классическая пропорциональность структурных элементов второй части.

Скерцо		Трио		Скерцо	Кода
: 32 т.	: + 30 т.	: 32 т.	: + 30 т.	32 т. + 30 т.	14 т.
первый период	второй период	первый период	второй период		

⁴³ По отношению к первоначальному изложению материала реприза усеченная.

⁴⁴ См.: Батюшков К. Избранные сочинения. М., 1986. С. 18.

фигураций) и тревожно акцентированных реплик духовых (sf – pp). Осложняют возникшую ситуацию *ostinato* и ладовая неустойчивость (т. 254–266). Генеральная пауза (т. 267) в драматургическом плане – новаторский штрих в русском фортепианном трио. Эта своеобразная минута молчания позволяет ощутить остроту психологического перелома. Четырехтактовая связка (*Lento*, $\frac{4}{4}$), где композитор использует оркестровый прием ритмизованного тремоло, подводит к следующему разделу – *segue subito il Largo*⁴⁵.

В обманчивой простоте музыки третьей, медленной, части столько глубокого смысла, истинного чувства, что она оказалась навсегда причисленной к высочайшим лирическим достижениям жанра. Именно в *Largo* сосредоточено то душевное состояние, которое побудило Глинку предпослать всему сочинению известный эпиграф. Здесь же проявился и тот род переживаний, который композитор считал присущим психологии жителей Севера, когда "любовь, это восхитительное чувство, животворящее вселенную, у нас всегда соединена с грустью"⁴⁶. Все это делает *Largo* центральным разделом драматургии цикла.

Тональность F-dur вполне в традициях жанра. Параллельный мажор в медленных частях начиная с фортепианных трио композиторов мангеймской школы последовательно встречается у Гайдна и Бетховена.

Дуализм настроений, присущий всем основным образам "Патетического трио", находит подтверждение в контрастном характере мелодики *Largo* (широкоинтервальной и поступенной), в чередованиях энергии движения и статики. Отмеченная общность *Allegro moderato* и *Vivacissimo* имеет место и в *Largo*. Как некая звуковая "нить Ариадны", она способствует единству музыкальной драматургии. Интонационное родство *Largo* с другими разделами цикла проявляется при сравнении восьмитактовой темы-ядра с главной и побочной партиями первой части. Эта близость столь, казалось бы, далеких образов позволяет более глубоко оценить отбор тематического материала, допускающего сложные эмоциональные изменения, существенно обогащающие романтическую природу музыки трио.

Замысел *Largo* дает свободу воображению, подсказывает различные толкования художественного содержания. Вполне уместна для этой части аналогия с неким сценическим действием (настолько зрима здесь "театральность" образов). Глубоко индивидуализирован характер каждого инструмента – участника ансамбля. Если за словесным эпиграфом закрепить функцию смысловой "лейттемы" сочинения, то три раздела *Largo* (кларнетовый, фаготовый, фортепианный) можно назвать тремя музыкальными "вариациями на эту тему":

⁴⁵ Тотчас продолжить *Largo* (ит.).

⁴⁶ Глинка М. И. Лит. наследие. Т. 1. С. 144–145.

6 а) Largo

Clarinetto
in B

p

pp

б)

Fagotto

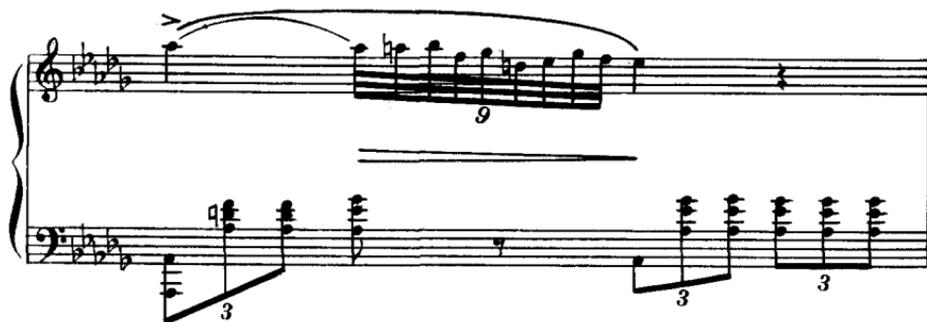
ff con anima

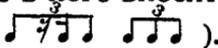
Maestoso risoluto

в)

Piano

sostenuto



Относительная обособленность первой, лирической, подчеркнута устойчивым единством тональности (F-dur), определенностью тонического завершения, остинатностью ритмической фигуры сопровождения⁴⁷. Ее рисунок, соотносясь с метрическими опорами такта, выявляет поступательность медленно-го движения. Разнообразие в него вносит чередование триолей с вариантом "дробления" ().

Здесь господствует голос кларнета: яркий, звенящий в верхнем и среднем регистрах, густой, сочный внизу, он сообщает поэтическому рассказу множество смысловых оттенков. Чередование снижающих мелодических линий и отдельных подъёмов, чаще связанных с секстольными фиоритурами шестнадцатых, вносит элемент импровизационности. Декламационность высказывания характеризуется паузами, прерывающими музыкальную речь, внезапными вторжениями экспрессивных вогласов (*con forza*, *sforzando*). Они буквально взрывают умиротворенность лирической атмосферы, оповещая о появлении нового драматического персонажа – фагота.

Иной лад (d-moll), иная фактура сопровождения (аккорды, перемежающиеся триолями и секстолями), иная, более насыщенная, динамика (*fortissimo*) при ремарке "*con anima*" придадут вступлению фагота воодушевленность, страстность душевного порыва. Указание *con forza e risoluto assai*, появление в партии солирующего инструмента триолей с акцентуацией каждого звука свидетельствуют о растущей экспрессии. Особый оттенок ей сообщает специфический колорит инструмента. Напряженность музыкальной ситуации не снимается и с возвращением основной, мажорной тональности (F-dur). Лишенная тоникального утверждения, она воспринимается как терцовый тон Des-dur тональности третьего, завершающего раздела (*Maestoso risoluto*). Не только выбор тональности, но и каждое ее изменение приобретает в этом разделе первостепенное значение в раскрытии музыкально-образного содержания (Des-dur, fis-moll,

⁴⁷ В этом улавливается сходство с фактурой *Andante* трио Шуберта Es-dur, соч. 100.

E-dur, H-dur, E-dur, F-dur)⁴⁸. Думается, что различия между разделами Largo подчинены тому принципу контрастности, который лежит в основе драматургии всего цикла.

Постепенно накапливаемые тенденции "драматического" (в первой части и скерцо) с наибольшей рельефностью, как нечто самодовлеющее, проявляется и в Largo, причем *Maestoso risoluto* – несомненная их кульминация. Свидетельство тому и указание характера музыки, ранее не встречаемого.

Главенствующая роль фортепиано здесь безусловна. По богатству красок, объемности звучания, амплитуде динамических нюансов его можно уподобить оркестру. Изысканна фактура инструмента. В поступенное движение мелодии в пределах терции или кварты внезапно вторгаются импульсивные "всплески" тридцатьвторых, в границах одного такта охватывающие тесситуру в четыре октавы (т. 38–41). Многочисленные фиоритуры на фоне мерных восьмых подчеркивают импровизационность. Количество звуков, приходящихся на единицу времени в этом богатейшем мелодическом орнаменте, непрерывно варьируется (от 7 до 12).

Распевный, несколько пасторальный дуэт духовых способствует полифонизации музыкальной ткани и в силу того же принципа контраста оттеняет значимость страстных стенаний, звучащих в партии рояля. Выразительность мелодики, каждого ее интонационного звена достигает апогея. Пассажи, фигурации, фиоритуры, мелизмы окружают, опеая, отдельные звуки – опорные слоги музыкальной речи. Акценты усиливают декламационный пафос высказывания. Паузы, разделяющие реплики фортепиано, имеют определенное смысловое значение: то приостанавливая плавное течение "рассказа", то передавая взволнованную прерывистость дыхания.

Тем неожиданнее, а потому и впечатляюще, воспринимаются последние десять тактов Largo. Печаль, элегичность пронизывают нисходящие, снижающие фортепианные пассажи. Подобная катаморфоза⁴⁹ проникает и в отдельные фразы кларнета. Филировка звучания, ремарка *perdendosi* усугубляют ощущение душевной усталости. *Sforzando*, акценты октавных басов фортепиано воспринимаются как отголоски былого напряжения.

Подобное настроение, неся в себе элементы успокоения, явно тяготеет к завершению. Этому же служит и основная тональность (F-dur), теперь целеустремленно направленная к утверждению тонического трезвучия. Заканчивается развитие сквозного действия, которое разворачивалось (*attacca*) на протяжении трех частей цикла. Органичность и динамика образов, интонационно-тематические связи и темповые контрасты

⁴⁸ На протяжении всего сочинения тональные отклонения возникают как непрменный признак эмоциональной напряженности или прием, посредством которого композитор стремится завладеть слушательским вниманием.

⁴⁹ От греч. "Katà" – сверху вниз и *morphe* – форма, вид.

между *Allegro moderato*, *Vivacissimo* и *Largo* способствуют целостности произведения. О такого рода сочинениях В. Протопопов замечает, что "цикличность здесь стирается непрерывностью изложения содержания, части цикла являются разделами единой контрастно-составной формы. Ни один из этих разделов не обладает полной завершенностью, каждый ведет вперед, к финалу, где собраны тематические нити произведения и разрешаются все коллизии драматургической концепции"⁵⁰.

Как близко жанру русского фортепианного трио подобное стремление к масштабности замысла, единству художественного образа, широте и непрерывности напряженного развития! Эти свойства, заложенные Глинкой, позволяют говорить о первых признаках симфонизма в русском камерно-инструментальном ансамбле, в частности фортепианном трио. Быть может, именно "Патетическое трио" становится той точкой отсчета, после которой отмирает "развлекательная миссия" жанра в России. Глинка своей музыкой (замыслом, формой, стилистикой) открывает новые перспективы в сфере образности и проблематики содержания, затрагивающего вечные темы любви и страдания, счастья и горя, надежд и утрат. Убедительно доказанная Глинкой способность русского фортепианного трио к воплощению многомерных психологических состояний убеждает нас в завершении длительного периода "развертывания" этого жанра, упрекаемого порой в содержательной ущербности по сравнению с классическими образцами венской школы.

Если следовать определению симфонизма, данному Асафьевым, как некоей непрерывности музыкального сознания, "когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди множественности остальных"⁵¹, то значение финала цикла, полностью связанного – концепционно и тематически – со всем предыдущим, определяется четко. Он несет в себе разрешение драматических конфликтов, составляющих суть творения Глинки. Тональность *d-moll*, интонационное родство с главной темой первой части цикла, прием фугированного изложения материала, насыщенное звучание (*forte*) и ремарка *risoluto* – все это определяет музыкально-эмоциональный настрой вступления к финалу. Утрачивая свою природную певучесть и склонность к элегичности, главная тема первой части приобретает здесь более волевой, даже императивный облик (см. пример 7 на с. 66).

Взволнованна и стремительна в своем движении главная тема финала. Ее связь с побочной темой первой части вряд ли нуждается в специальном подтверждении (т. 11–14). Однако знакомые интонации становятся значительно более активными. "Кружевное плетение" залигованных, певучих триолей, педализованное звучание фортепиано, нюанс *pianissimo, dolce assai*, присущие побочной теме в первой части, в четвертой

⁵⁰ Протопопов В. Контрастно-составные формы / Сов. музыка, 1962, № 9. С. 35.

⁵¹ См.: Глебов И. Пути в будущее / Мелос. Кн. II. СПб., 1918. С. 64.

сменяются четко разграниченными декламационными фразами (solo фэгота) с акцентированными останковками на сильных долях такта. Иным представляется и фортепианное сопровождение: лаконичные аккорды выявляют организующую роль метра, придадут функциональную ясность гармонии. Этому же

М. Глинка. Патетическое трио, ч. I

7
а) Allegro moderato

Clarinetto in B

Fagotto

Piano

p cantabile

p

pp

pp

cantabile

6) Allegro con spirito

Clarinett
in B

Fagotto

Piano

Musical score for Clarinet in B, Bassoon, and Piano. The Clarinet and Bassoon parts are mostly rests. The Piano part features a melody with triplets and a *f risoluto* dynamic marking.

Musical score for Clarinet in B, Bassoon, and Piano. The Clarinet and Bassoon parts have a melody with triplets and a *f risoluto* dynamic marking. The Piano part features a melody with triplets.

способствует указание *tenuto*, не встречавшееся ранее в партитуре.

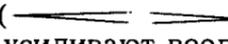
В совершенстве, с которым Глинка в инструментальном опусе осуществляет интонационно-смысловой синтез музыкального материала в крайних частях цикла, можно угадать высочайшее мастерство будущего оперного драматурга. Обращает на

себя внимание широкое использование полифонического письма с явным влиянием русского подголосия. Знакомые фразы-попевки главной и побочной тем первой части в сопряжении с тематическим материалом финала дают объемную картину.

Одновременно в этом процессе взаимообщения присутствует и фактор обновления. Так, возвращающуюся на гребне эмоциональной волны тему вступления первой части композитор подхватывает смелой метаморфозе. Иной темп (*Presto*) и приемы гармонизации (уменьшенные септаккорды) сообщают знакомому волевому образу черты взволнованности, едва ли не смятения. Отсюда ускорение темпа — *stringendo* и появление пауз, "ломающих" мелодический рисунок.

Диалектическое единство противоположных элементов (классичности формы и романтичности содержания) типично для композиторского метода "Патетического трио". С наибольшей определенностью он обозначен в финале. По существу, *Allegro con spirito* являет собой один большой период (36 т.). Все остальное начиная с *Presto* можно воспринимать как расширенное заключение цикла. Вполне естественно, что при подобной форме финала кода лишена структурной и гармонической устойчивости. Имитационные приемы инструментовки основаны на уже встречавшемся чередовании фортепиано и духовых. Диатонический склад мелодии сменяется хроматическими последовательностями (*legatissimo, una corda*), как бы усугубляющими чувство затаенного страдания (*pianissimo, appassionato*). Изменение ритмической пульсации ($3/2$, *alla breve*) подчеркивает устремленность движения. Однако степень его ускорения ограничена требованием "*ma moderato*". Подобная двойственность указаний во многом отражает эстетику взглядов Глинки, его настороженность ко всякого рода преувеличениям, угрожающим безупречности музыкального вкуса⁵². Страстность чувства и умение "властвовать собой", душевное смятение и жажда жизни — "чтоб мыслить и страдать" — сопряжены в эмоционально-образной сущности коды, ее противоречивых психологических оттенках. Ни один из них не получает преимущества. Все сосуществует в неразрывной связи, составляя многомерный, противоречивый и все же единый духовный мир романтического героя. Экспрессия музыкального повествования, достигнув наивысшего своего проявления в насыщенности ансамблевого звучания (*fortissimo*), пылких восклицаниях духовых (*sforzando*) и гулких обертонах басового регистра фортепиано, постепенно иссякает (*diminuendo, piano*). В заключительных тактах вновь проявляется тенденция к концертно-виртуозной трактовке фортепиано. Эта тенденция заметна во всех частях цикла. Органично ее появление и здесь. Россыпь пассажей, яркие

⁵² "...Пристрастие композиторов к известным сторонам, известным приемам оркестровки — такая же вредная односторонность, как манерность в исполнительском искусстве". См.: Глинка М. И. Лит. наследие. Т. 1. С. 352.

испелски динамики (), неуклонное ускорение движения (*stringendo*) усиливают воодушевленность музыкального высказывания (*con spirito*), патетичность характера.

Теперь вполне своевременно задать вопрос – чем обусловлен состав ансамбля "Патетического трио"? Участие фортепиано объясняется его исключительной популярностью как в профессиональной музыкальной практике XIX века, так и в среде любителей. Обращение к кларнету с фаготом допускает различные предположения. Здесь и многолетняя симпатия русских меломанов к своеобразному звучанию фагота, и дань моде, окружавшей кларнет в начале столетия. Не малую роль, вероятно, сыграла и традиция, установившаяся в творчестве "мангеймцев" и венских классиков, охотно сочетающих в фортепианном трио рояль с различными духовыми инструментами.

Могло иметь значение для Глинки и желание опробовать в камерном сочинении художественные возможности некоторых инструментов. Наконец, нередко ориентация на определенных исполнителей становилась причиной создания того или иного сочинения. Однако во всех случаях партии духовых в "Патетическом трио" оригинальны и отлично разработаны.

Мы уже упоминали об исполнении трио в Италии. Там же оно было опубликовано издательством Рикорди. Значительно труднее найти подтверждение тому, сколь часто сочинение при жизни автора исполнялось в России. Но отвергать вероятность этого вряд ли правомерно. Ведь, как известно, Глинка был желанным участником музыкальных собраний в Москве и Петербурге, его талант складывался в атмосфере активного музицирования, где большое внимание уделялось совместной игре новых произведений. Следовательно, были реальные условия для исполнения камерных сочинений Глинки, в том числе и "Патетического трио". Среди слушателей возникающих порой экспромтом концертов в салонах Львовых, Олениных, Дельвига, Штерича, Кочубеев и других бывали Пушкин, Грибоедов; Жуковский, Одоевский, Крылов, Мицкевич, Огиньский, братья Виельгорские, Варламов... музыкально-поэтическая элита России!

К 30-м годам XIX столетия все настойчивее заявляет о себе общественная потребность "национального" в камерно-инструментальной музыке. Этим запросам во многом отвечало творчество Глинки, в котором все – "от первой до последней ноты... мелодика, гармония и даже оркестровка – все в национальном духе"⁵³. "Патетическое трио" не только прекрасный, вдохновенный итог становления жанра, но и предтеча дальнейших свершений.

В современной концертной практике есть немало различных толкований этого сочинения, как и его переложения для фортепиано, скрипки и виолончели. Интересно, что каков бы ни был состав слушателей – вовсе неподготовленный музыкально или снобистски профессиональный – "Патетическое трио" неиз-

⁵³ См.: Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 138.

менно воспринимается восторженно и свежо. «Я искал причину этому в оригинальности и совершенстве формы, органичности музыкального развития, блестящем использовании инструментов, — замечает фаготист В. Попов, один из лучших интерпретаторов трио, — конечно, все это имеется в сочинении. Но главное, думается, в искренности чувства, взволнованности и богатстве настроений, воплощенных в музыке. И еще — какую смелость обнаружил молодой Глинка, решившись соединить именно эти два духовых инструмента — кларнет и фагот⁵⁴. Ведь их тембры отнюдь не легко сочетаются вне оркестрово звучащего „фона“. Не случайно точно такого состава (без дополняющих других инструментов) нет, насколько мне известно, ни у кого из композиторов, кроме Глинки. Его гений преодолел и эту трудность!»⁵⁵

От исполнителей "Патетическое трио" требует мастерского владения всеми средствами художественной выразительности и свободы их применения. Эту мысль подтверждает и высказывание известного кларнетиста Р. Багдасаряна: "Особое внимание надлежит уделять манере звукоизвлечения. Легкая, она не должна быть поверхностной. Отдельные изменения в колорите и тембре вполне допустимы и даже желательны, если они согласуются с логикой фразировочного дыхания. Замечу также, что звучание духовых и в аккомпанементе не должно быть нейтральным. Оно неизменно выразительно и гибко, согрето тем горячим чувством, которым дышит каждая страница, каждый такт этого удивительного в своей красоте сочинения"⁵⁶.

В истории музыки, как и в истории искусства вообще, ключевые позиции, связующие концы и начала, итоги и открытие неизвестного — удел творений совершенных. К ним в жанре отечественного фортепианного трио по праву относится "Патетическое трио" Глинки, ибо "совершенство всегда просто, всегда естественно. Совершенство есть самое глубокое понимание сути и самое полное выражение ее. Совершенство есть самый короткий путь к цели, самое простое доказательство, самое ясное выражение. Совершенство всегда отмечено демократичностью, совершенство общедоступно"⁵⁷.

* * *

В синтезе классических форм и средств выразительности с народно-жанровыми, романсово-песенными в их романтизированном, свободном преломлении Глинка и Алябьев первыми из русских композиторов ощутили в жанре фортепианного трио

⁵⁴ Напомним, что сам Глинка, отмечая неровность регистров фюгота, сомнительность интонации, признавал, что у инструмента "лучшие ноты наверху, а также очень сильны и красивы ноты контро *B, C, D, Es, E, F*". См.: Глинка М. И. Лит. наследие. Т. 1. С. 344.

⁵⁵ Из личной беседы автора с В. С. Поповым.

⁵⁶ Из личной беседы автора с Р. О. Багдасаряном.

⁵⁷ Гроссман Вас. Добро вам / Октябрь, 1989, № 1. С. 184.

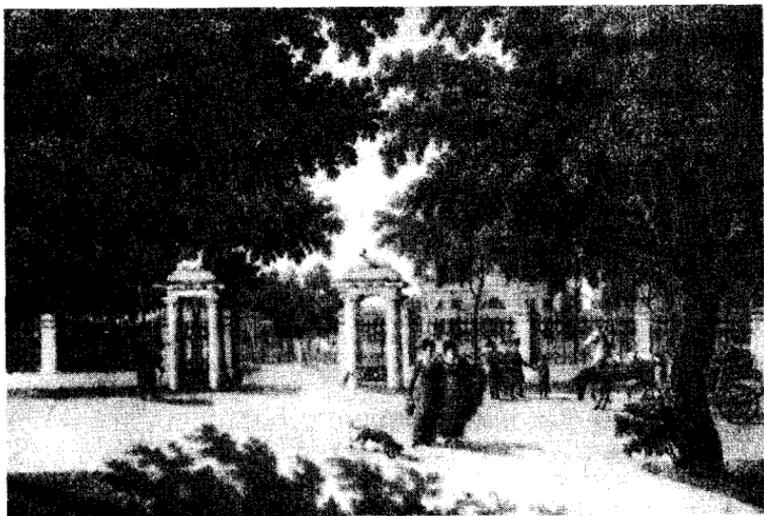
богачейшие возможности воплощения образного содержания в двух его основных ипостасях: субъективно-личностной и более объективной, несущей в себе черты обобщенности.

К достижениям композиторов в этом жанре следует отнести яркую национальную принадлежность музыки, широкое мелодическое дыхание инструментальной кантилены, органичное сопряжение песенно-танцевальных, жанровых мотивов с романтическими тенденциями концертности. Отметим и толкование фортепиано как ведущего инструмента, но не подавляющего индивидуальности своих партнеров в ансамблевой концепции.

Фортепианные трио Глинки и Алябьева завершают первый столетний этап истории жанра в России, представляя классические примеры этого рода музыки. Их появление пришлось на эпоху романтизма как основного направления в искусстве первой половины XIX века. Однако русский романтизм имел и свои отличительные черты. Ему не свойственны были туманная мечтательность и томная сентиментальность. Вспомним ироничное пушкинское: "Так он писал темно и вяло, что романтизмом мы зовем..."⁵⁸.

В музыкальных образах сочинений Глинки и Алябьева упоение поэтической мечтой сопряжено с чувством реальности бытия. Восторги и страдания любви, мысли о масонстве и дружбе, печальные размышления о минувшем и вера в будущее – все это живая жизнь. И силы для ее воплощения композиторы черпали в народном творчестве, где художественный вымысел всегда соотнесен с действительностью, создавая бесценные звучащие документы эпохи, воспринимаемые нами как "романтическая хроника" минувшего...

⁵⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. V. С. 128.



НАХОДКИ И ПОТЕРИ

Фортепианные трио Рубинштейна

В истории русского фортепианного трио моменты ярких вспышек, гениальных озарений сменяются длительными периодами накопления творческого потенциала, углубления профессиональных знаний. Один из таких периодов связан с именем Антона Григорьевича Рубинштейна, его композиторской деятельностью в различных жанрах, в том числе камерно-инструментальных.

Во второй четверти XIX века в западноевропейском фортепианном трио единство классического и романтического начал уверенно заявило о себе как метод композиции (Вебер, Шуберт, Мендельсон). Иная картина наблюдалась в России. Все еще наиболее весомым в развитии жанра было влияние классической школы, причем в большинстве своем в тех ее образцах, что создавались Плейелем, Эберлем, Геслером, Гуммелем. Их издавали, много играли, изучали в самых широких кругах любителей музыки. Значение романтических фортепианных трио Алябьева и Глинки в тот период было не только ограничено, но почти сведено к нулю отсутствием публикации и прочими жизненными обстоятельствами, о которых уже упоминалось. Творения немецких композиторов-романтиков только входили в моду. Вспомним, что даже Балакирев и члены его "кружка" активно обратились к ним лишь в середине 50-х годов.

В этих не простых для жанра условиях стремление Рубинштейна объединить основные принципы двух важнейших музыкальных течений и на этой основе создать нечто новое, свое, заслуживает внимания и глубокого уважения. Интерес к этому

своеобразному конгломерату усиливается тем, что одним из его слагаемых окажется элемент национального, как понимал это Рубинштейн, считавший, что черты, присущие той стране, где родился и формировался художник, обязательно скажутся в его творчестве¹.

В обширном наследии Рубинштейна его камерно-инструментальные сочинения занимают достойное место. Двадцать семь! Подобная активность в этой области музыкальной литературы отнюдь не типична для русских композиторов XIX века. Скорее, она заставляет вспомнить тот период истории западной музыки XVII–XVIII веков, когда количество созданных отдельными композиторами камерно-ансамблевых произведений исчислялось многими десятками опусов². В традициях венской классической школы и присущая Рубинштейну широта "жанрового охвата": обращение к различным видам ансамбля – сонате, струнному квартету, фортепианному трио и квартету, струнному, духовому и фортепианному квинтету, секстету и даже октету³. С особой настойчивостью привлекают внимание композитора, будируя его творческую фантазию, струнные квартеты (их десять) и фортепианные трио (пять). Естественно, что знакомство с ними – речь пойдет о фортепианных трио, созданных на протяжении трех десятилетий (1851–1883), – дает представление не только о музыкальной стилистике названных сочинений, их художественно-образном содержании, но, в известной степени, и об эволюции творчества Рубинштейна в целом.

Год 1851 – год создания трио F-dur, соч. 15 № 1 – был весьма напряженным в жизни композитора. С волнением ожидал он постановки первой своей оперы "Куликовская битва" ("Дмитрий Донской") на сцене столичного Большого театра, выступал в концертах как пианист и дирижер, ни на мгновение не забывая при этом и о своих композициях. "Наступает Новый год, – замечает Рубинштейн в одном из писем конца 1850 года. – Не знаю, что он мне принесет. Я начинаю его сочинением нового концерта, симфонии и некоторыми небольшими работами..."⁴.

Такая насыщенность, а вернее перенасыщенность *modus vivendi*, присуща удивительной личности Рубинштейна, художника высоких помыслов и серьезного этического уважения к своему искусству⁵. Эти свойства натуры Рубинштейна, прозорливо подмеченные Асафьевым, ощутимы даже в таком раннем сочинении, как фортепианное трио F-dur. Можно только удивляться или восхищаться (а вернее, и то и другое) солидностью

¹ См.: Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 132–133.

² Наиболее разительный тому пример – камерно-инструментальное творчество Й. Гайдна.

³ Последний переработан из неопубликованного концерта для фортепиано с оркестром.

⁴ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 2. С. 25.

⁵ См.: Асафьев Б. В. Антон Григорьевич Рубинштейн / Избр. труды. М., 1954. Т. II. С. 201.

профессиональной оснащенности двадцатидвухлетнего композитора, масштабностью задачи, самоотверженностью, с которой отдается Рубинштейн ее осуществлению. Своеобразным стимулом в работе являлась уверенность автора в том, что "инструментальная музыка есть душа музыки, но эту душу нужно предчувствовать, искать, находить, проникнуть в нее"⁶. Заслуживает внимания и убежденность Рубинштейна, что именно композиторское, а не исполнительское искусство должно связать его не только с современниками, но и с будущими поколениями⁷.

С первых тактов партитуры трио F-dur ощутимы незаурядность дарования молодого автора, владение формой, умелое использование элементов симфонизма, детальное знание лучших образцов музыкальной литературы. Поистине огромное влияние оказало на него творчество венских классиков, в особенности Бетховена. Здесь вряд ли уместен эпитет "подражание". Точнее будет сказать о преклонении, которое испытывал Антон Григорьевич перед гением Великого Венца, избирая многие из его постулатов как основу собственного творчества⁸. Это ощутимо уже при анализе главной темы трио F-dur. Генетически она несомненно связана с главной темой трио Бетховена B-dur, соч. 97. Характерны для Бетховена использованные Рубинштейном приемы вкрапления четкого пунктирного ритма в плавное мелодическое движение основной попевки (т. 1-6) и чередование тембров инструментов. Как и у Бетховена, Рубинштейн после solo фортепиано предоставляет слово виолончели, затем скрипке, причем каждое вступление нового голоса сопровождается энергичными аккордами (см. пример на с. 75).

Одновременно отметим то индивидуальное, рубинштейновское, что с самого начала сообщает музыке первой части черты определенной самобытности. Вполне оригинален предложенный автором эпический аспект лирики. Образ главной темы первой части (Cоп moto moderato = ♩) освобожден от элегических сентенций и "пламенной нежности", типичных для русских фортепианных трио первой половины XIX столетия. Эмоциональная сдержанность — свидетельство того, что для Рубинштейна память рассудка, пожалуй, сильнее памяти сердца.

⁶ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 112.

⁷ См.: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Л., 1962. Т. 2. С. 103.

⁸ Удивительно, что даже в эпистолярном стиле Рубинштейна порой слышатся интонации Бетховена. Так, в письме к матери от 10/22 мая 1855 года Антон Григорьевич сообщает: "Все ближе и ближе приближаюсь я к своей цели — составить себе имя как композитору. Уже сейчас артисты играют мои сочинения в своих концертах... коротко говоря, дело идет на лад". См.: Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 2. С. 69. Разве нельзя услышать в этих строках, полных воли и уверенности в своем будущем, отзвуков оптимистического утверждения юного Бетховена: "Дела мои идут хорошо, и я могу даже сказать — все лучше". См.: Письма Бетховена. 1787—1811. М., 1970. С. 102—103.

8a) [Allegro moderato]

Violino *cantabile*

V-cello *cantabile*

Piano *f*

6) [Con moto moderato = ♩]

Violino

Musical staff for Violino, showing a whole rest in the first measure and a whole rest in the second measure.

V-cello

Musical staff for V-cello, featuring a melodic line with triplets and slurs. The first measure starts with a *mf* dynamic. The first triplet is marked with a '3' below it.

Piano

Musical staff for Piano, showing chords and rests. A *cresc.* marking is present in the first measure.Continuation of the Violino staff, showing a melodic line with triplets and slurs. The first measure starts with a *mf* dynamic, and the second measure ends with a *f* dynamic.Continuation of the V-cello staff, showing a melodic line with slurs. The first measure has a *f* dynamic.Continuation of the Piano staff, showing chords and rests. The first measure has a *f* dynamic.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Both contain a melodic line with slurs and a dynamic marking 'p'. The second system also has two staves, similar to the first. The third system has two staves, both containing a single note with a dynamic marking 'p'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Связующая партия подтверждает симпатии композитора к уже сложившимся типам отдельных разделов сонатной формы. Следуя канонам, она начинается в основной тональности, а ее более взволнованный тонус динамизирует развитие (что тоже вполне в традициях классических фортепианных трио). Способствуют этому и изменение фактуры сопровождения, и цепочка модуляционных отклонений (As-dur, B-dur, Des-dur, Es-dur, c-moll). В последней из указанных тональностей возникает новая тема – несомненная находка композитора (т. 67). Ее свободное течение вносит в развитие музыкальной мысли черты импровизационности. Подобный прием вторжения в связующую партию нового музыкального материала вряд ли следует приписывать реалиям классического мышления Рубинштейна. Возможно усмотреть в этом и дух романтизма, поиск свободных формообразующих конструкций.

К сожалению, не всегда это сопряжение двух начал было столь органично и убедительно в музыке Рубинштейна, как в связующей партии первой части трио F-dur. Так, черты "всеобщности", лишенной признаков авторской самобытности, несет в себе мелодика побочной партии, которой недостает искренности чувства, безошибочно находящей доступ к уму и, главное, сердцу слушателя. Красивая мелодия – прошу извинить за тривиальность подобного определения – оказывается эмоционально несостоятельной. Пассивность ее первоначального лирического настроения не могут преодолеть ни обдуманые приемы полифонии (канонические имитации в дуэте струнных начиная с т. 109–112 и далее), ни фактурные изменения сопровождения (вначале восьмые, затем триоли и шестнадцатые в т. 103–117, 124–140), ни, тем более, указания *con espressivo* и *dolce*.

Стремление к динамизации тематического материала ведет к стиранию граней между разделами сонатного *allegro*. Так, в

трио F-dur отсутствует синтаксическая цезура между экспозицией и разработкой.

Цельности формы служит интонационная общность тем. Присущий главной теме нисходящий ход на терцию $a - f$ (т. 1–2) лежит в основе связующей, звучит в побочной, возникает в заключительной партии. Способствуя единству, отмеченный фактор при условии многократных повторов одних и тех же интонаций все же провоцирует затаенность музыкального действия.

В разработке внимание композитора сосредоточено на наиболее полном раскрытии главной темы, ее способности к перевоплощению. Активность процессу развития придают контрапунктические сплетения попевок главной темы, порученных скрипке и виолончели, в понимании природы которых Рубинштейн следует заветам Глинки, считавшего, что "главный характер струнных инструментов – движение. Чем больше движения, змеиных извивов дано смычкам, тем лучше оркестровка"⁹.

Система тональных отклонений, сопоставлений мажора и минора (C-dur, d-moll, Fis-dur, h-moll, es-moll) используется как средство, обогащающее эмоциональную характеристику основного образа. Способствует целеустремленности относительная ограниченность размера разработки: 76 т. по сравнению со 152-мя экспозиции¹⁰.

Предыкт к репризе (16 т.) вновь напоминает о первой части трио Бетховена, соч. 97. Сходство обнаруживается в использовании интонаций главной темы: их "распределении" по тембрам инструментов, вариантах фактуры (т. 213–228). В репризе все, что появляется нового, вызывается, в первую очередь, стремлением к "спрессованности" временного пространства. Этим объясняется исключение связующей партии, вместо которой на тактовой черте возникает указание – фермата.

Симфонизация фортепианного трио, его масштабность, конфликтное взаимодействие образов с наибольшей очевидностью обозначены в коде. Достаточно развитая, она убедительно раскрывает противостояние двух эмоциональных настроений: эпического, воплощенного в главной теме, и лирического, свойственного побочной. Именно последняя имеет в коде преимущественное значение. Возникающие в ней патетические "акценты" автор подчеркивает новым, более высоким напряженным регистром скрипки, иной, более взволнованной фактурой сопровождения (т. 336–340, 344–349).

В кульминации (т. 361–376) осуществляется интонационный синтез обеих тем – принцип, характерный для завершающих

⁹ См.: Глинка М. И. Заметки об инструментовке // Лит. наследие. Т. 1. С. 344.

¹⁰ Сокращение разработки можно связать с уменьшением этого раздела в сочинениях Бетховена. См.: Протопопов Вл. Сонатная форма в поздних произведениях Бетховена // Бетховен. М., 1971. С. 226.

разделов сонатной формы трио Шуберта, а позднее Брамса. В заключительных тактах (т. 396–400) вновь владеют попевки побочной, что, казалось бы, ведет к утверждению ее лирического облика как господствующего в первой части. Однако отмеченная ранее внутренняя пассивность музыкального материала снижает общий эмоциональный тонус, мешая закончить первую часть в духе некоего апофеоза, несмотря на насыщенность и яркость звучания (*forte*), концертный блеск фортепианных пассажей.

Вторая часть трио – *Moderato* () – драматургический центр сочинения. Это яркий пример того, насколько чутко относится Рубинштейн к сфере лирики в ее воплощении тремя инструментами. Порой представляется даже, что выбранная композитором для своего первого трио тональность особенно привлекла его возможностью, не нарушая традиций, создать медленную часть в *d-moll*¹¹. Заметим, что до Рубинштейна именно в этой тональности писали трио Глинка, Мендельсон и Шуман; позднее ей отдали предпочтение Рахманинов и Аренский¹². Ладотональная атмосфера *Moderato*¹³, видимо, благоприятствовала стремлению Рубинштейна охватить область непосредственного чувства, богатого психологическими оттенками, не нарушая интеллектуальной сосредоточенности музыки. Этому способствует и избранная форма темы с вариациями. В характере изложения основного материала, его последующих модификациях отметим влияние контрапунктического строгого стиля, к несомненным признакам которого относится устойчивость метра, тональности, гармонического плана. Тему с наибольшей вероятностью можно представить как простую трехчастную с отдельно повторенной первой частью и совместно повторенными серединой и репризой¹⁴.

Способ мелодико-остинатного варьирования, унаследованный композиторами-романтиками, получил особое распространение именно в русской музыке (напомню о Глинке и его "Камаринской"). Обращение к нему Рубинштейна, возможно, связано с интересом к приемам и формам народной музыки, в данном случае – к куплетности. Мелодия "запева" обогащается при повторах различными фактурными вкраплениями – введением новых контрапунктических голосов. Такой подход, заявленный

¹¹ Терцовое соотношение тональностей между первой и второй частями встречается в трио Бетховена – *G-dur* и *c-moll*, соч. 1, трио Шуберта *Es-dur*, соч. 100.

¹² Известно, что Моцарт, вознамерившись создать фортепианное трио в минорном ладу, обратился именно к *d-moll*.

¹³ Заметим, что тональности *F-dur* и *d-moll* были как бы опробованы Рубинштейном в более ранних сочинениях: симфонии № 1, соч. 40 (1850) и концерте для фортепиано с оркестром (1849).

¹⁴ Схема темы вариаций:

a	a ₁	b	a ₂	b ₁	a ₃ , и так во всех вариациях.
т. 8	8	8	8	8	8

в теме как некий принцип, приобретает индивидуальное воплощение в вариациях. Если в теме преобладает хоровой тип изложения, то в вариациях каждый из "участников хора" получает право на индивидуальное самовыражение. Знакомя слушателей с "действующими лицами" музыкального повествования *Moderato*, композитор раскрывает богатство выразительно-виртуозных возможностей инструментов.

В духе романтических традиций Рубинштейн поручает первые две вариации струнным, а заключительную, наиболее развернутую, – фортепиано. Впрочем, здесь можно усмотреть и сходство с народным исполнительством, когда каждая следующая вариация обогащалась темброво и усложнялась ритмически¹⁵. Последнее решается в *Moderato* постепенным увеличением количества нот, приходящихся на одну единицу движения: если в скрипичной вариации это в основном триоли, в виолончельной – тридцатьвторые, то у фортепиано триоли тридцатьвторых.

Разнообразие исполнительски-виртуозных приемов фортепиано (если иметь в виду третью вариацию – *Risoluto*) не может удивлять, когда речь идет о Рубинштейне. Однако партитура *Moderato* показывает профессиональное владение композитором уже в этом раннем опусе и выразительными средствами струнных инструментов, в частности виолончели. Известно, что в русской, в первую очередь ансамблевой, музыке XIX века именно этот инструмент приобрел особое расположение композиторов (мы отмечали это в связи с фортепианными трио Алябьева). Вотум доверия выражает виолончели и Рубинштейн¹⁶. Красиво звучит *bel canto* инструмента (в первой вариации), изящен орнаментальный рисунок фраз *ad libitum e brillamente* (во второй вариации).

Вполне объяснимо появление перед кодой своего рода фортепианной каденции, кроме концертной функции выполняющей и определенную драматургическую роль. Начинаясь в *B-dur* – VI ступени основной тональности (на которой прервалась третья вариация), она дает первое и единственное проведение главной тематической интонации в более светлом мажорном ладу (т. 122). В результате плавности перехода от собственно вариации к коде грани формы затушевываются, усиливается впечатление непрерывности образного развития.

Дальнейшее течение каденции связано с поиском пути возврата в *d-moll*. Последовательно "опробуются" *B-dur*, *c-moll*, *Es-dur* и вновь *B-dur*. Каждое новое музыкальное решение, изложенное в виде хорала, "отвергается" прерывающими его бурны-

¹⁵ В русской профессиональной ансамблево-инструментальной музыке впервые этот принцип "последовательного обогащения" нашел свое воплощение в упомянутых уже Вариациях Хандошкина для скрипки соло и альты (или виолончели).

¹⁶ Образцом могли быть медленные части обоих трио Шуберта (*B-dur*, соч. 99 и *Es-dur*, соч. 100).

ми пассажами рояля (т. 123–124, 126–127). Появление темы в совместном звучании трех инструментов в основной тональности – оно подготовлено канонем скрипки и виолончели в т. 132–134 – воспринимается как логическое обобщение.

Лаконично и гордо (*risoluto e con fuoco*), вполне в бетховенском духе, заявляет о себе начало финала:

9

А. Рубинштейн. Трио F-dur, соч. 15 № 1, ч. III

Moderato con moto = ♩

Violino

V-cello

Piano

f risoluto e con fuoco

p

Музыке этой части присущи взволнованный тонус, декламационная манера высказывания. Интонационно *Moderato con moto = ♩* родственно другим разделам сочинения, что с наибольшей определенностью прослеживается в связующих и побочных партиях крайних частей цикла. Заключительная партия финала близка теме второй, медленной части. Это как бы еще одно ее вариантное решение, истоки которого надо искать в каденции второй части. Несколько неожиданное там появление главной попевки в мажоре в финале получает вполне обоснованное завершение.

Примечательно и использование ряда выразительных приемов, также заимствованных из предыдущих частей: полифоническое письмо, как правило, имитационно-канонического и подголосочного вида, последовательность динамических указаний, типы фактуры.

Характерна для Рубинштейна трансформация образных состояний от лирико-созерцательных к торжественно-гимническим. Однако если кода первой части *Moderato con moto* находится преимущественно в сфере настроений побочной партии, то кода финала (*Con moto moderato*) целиком связана с образом главной партии.

К числу оригинальных приемов следует отнести темп *Moderato* в сонатных формах первой части и финала. Вспомним, что в трио Бетховена, Шуберта, Мендельсона характер движения этих частей определяется темпом *Allegro* с уточнениями (*moderato*, *molto*, *vivace* и т. п.). Можно лишь гадать, почему и в следующих фортепианных трио Рубинштейн остается приверженным темпу *Moderato*. Что хотел сказать автор? Добиться большей певучести мелодики, особой выразительности эпически-повествовательного начала? Или неспешности декламационного высказывания? Во всяком случае, в трио *F-dur* впервые в истории жанра возникает драматургия цикла, когда все части помечены *Moderato*. Означает ли это, что они должны исполняться в одном темпе? Указанная композитором индивидуальная единица движения разбивает подобные сомнения: первая часть = ♩, вторая = ♪, последняя = ♩.

Ясно, что по замыслу финал более подвижен. Возможно, здесь сказалось особое чутье Рубинштейна, артиста-интерпретатора, к изменениям внутренней пульсации одного и того же движения. Классическое соотношение в чередовании темпов в цикле оказывается формально сохраненным. Однако композитор-исполнитель, видимо, искал новый принцип объединения цикла, используя для этого в трио *F-dur* не только интонационную общность тематического материала, но и темповую.

Об окончании работы над трио мы узнаем из письма композитора от 9 февраля 1851 года: "Занят теперь устройством своего концерта, — сообщает он матери, Калерии Христофоровне, — он состоится, вероятно, на второй неделе поста. Я буду играть свое Трио, несколько мелких фортепианных произведений и Концерт, который играл в Москве... Все, что я играю, большей частью для Петербурга ново, так как Трио вовсе не знают, а из Концерта слушали только первую часть"¹⁷.

Музыкальный вечер, доставивший Рубинштейну немало хлопот, состоялся 17/24 марта в зале Бенардаки. "Многие говорят, — сообщает он той же корреспондентке, — что это был самый блестящий концерт нынешнего сезона... Присутствовал цвет петербургской публики... Куда ни пойду, где ни покажусь, меня встречают поздравлениями, благосклонными приветствиями, комплиментами..."¹⁸.

Партнерами Рубинштейна были известные тогда музыканты Всеволод и Александр Мауреры. Исполнительское искусство талантливых братьев высоко ценили Глинка, Одоевский, Виель-

¹⁷ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 2. С. 28.

¹⁸ Там же. С. 30.

горский и многие другие. Судьба трио F-dur на концертной острате сложилась довольно счастливо. Оно неоднократно звучало в интерпретации многих крупных артистов, как отечественных, так и зарубежных. К числу событийных можно отнести концерт, состоявшийся в марте 1854 года в Петербурге, в зале Нихтенталя, владельца нотного магазина. В ансамбле с автором успешно выступили отличный скрипач И. Пиккель и К. Шуберт, один из крупнейших отечественных виолончелистов.

Благосклонно приняли трио посетители знаменитого Лейпцигского концертного зала "Гевандхауз". Избалованные музыкальными впечатлениями, они оценили по заслугам выдающееся исполнительское мастерство Рубинштейна и его партнеров Ф. Давида и Ф. Грюцмахера. Рубинштейн включил это сочинение и в программу венских концертов в сезоне 1855 года. Там оно прозвучало в ансамбле с австрийскими музыкантами – скрипачом Й. Гельмесбергером и виолончелистом К. Шлезингером. В 1855 году трио было опубликовано. Затем последовали переиздания, в том числе переложения для фортепиано в четыре руки, а также отдельно – медленной части, видимо вызывавшей особые симпатии не только у профессионалов, но и у любителей домашнего музицирования¹⁹.

Второе фортепианное трио, g-moll, получило тот же порядковый номер – пятнадцать, – что и первое, F-dur. Созданные в непосредственной близости одно от другого, они тем не менее не несут печати единообразия²⁰. В отличие от своего предшественника минорный цикл четырехчasten и как бы приближается к строению цикла, типичного для романтических фортепианных трио Мендельсона, Шуберта, Шумана. Следование этим образцам, и в первую очередь Мендельсону, вообще весьма сщутимо в новом сочинении Рубинштейна²¹. Косвенно свидетельствуют о том выбор минорного лада²², расположение средних частей в цикле (вторая – медленная) и, наконец, близость образов третьей части (Allegro assai = ♩.) к мендельсоновским скерцо. Однако во втором трио наряду с самобытными и остроумно найденными музыкальными зарисовками есть и "пустые" места. Малосодержательные мелодически, аморфные по своей эмоциональной сути, они тормозят развитие "сюжета", порождают ощущение расплывчатости формы.

В значительно меньшей степени, нежели в трио F-dur, убе-

¹⁹ В четырехручном переложении медленная часть обозначена как Andante (см.: W. Bessel et C^{ie}. St.Petersbourg et Moscou).

²⁰ Предположительная дата создания трио № 2, соч. 15 – 1851 год. Издано в 1857 году.

²¹ Напомним слова Рубинштейна о том, что Мендельсон "спас инструментальную музыку от гибели". Его творчество Рубинштейн называл "образцом совершенства форм, техники и благозвучия". См.: *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 1. С. 134–135.

²² Трио Мендельсона соч. 49 и 66 написаны в минорных тональностях (d-moll и c-moll).

дительно концепция сонатных форм крайних частей цикла. Одна из причин тому дисгармония, которая возникает между пассивностью тематического материала и активностью попыток его "реанимации". Заметную поспешность при отборе тем (особенно лирических), однообразии способов их развития (в частности, повторность имитационно-канонических приемов) не могут возместить перенасыщенность фактуры и чрезмерность указаний forte – fortissimo. Более того, в отдельных случаях это приводит к нарушению необходимого в ансамбле равновесия силы звучания рояля и струнных.

На подобные погрешности именно в 50-е годы указывала Рубинштейну отечественная музыкальная критика, упрекая композитора в том, что он "пишет слишком много и слишком скоро"²³. Известно, что Лист в самом дружественном тоне советовал Рубинштейну не только больше сочинять музыки, но и иметь необходимый досуг для ее завершения, напоминая, "что недостаточно сделать, а что надо доделать"²⁴. Сентенциям подобного рода Рубинштейн противопоставлял собственные взгляды, в основе которых была симпатия к тем музыкальным творениям, где, невзирая на их несовершенство, "может быть сколько угодно прекрасного и достойного оценки"²⁵.

Справедливости ради заметим, что музыкальные критики, вообще строгие к Рубинштейну, не раз расходились в оценке его сочинений с мнением публики. Так, в письме к Листу Рубинштейн с нескрываемой досадой замечает, что вопреки тому, что трио было отлично исполнено в концерте пианиста А. Жаэля и горячо воспринято слушателями, "журналисты, как обычно, сочли своей обязанностью накинуться на него и разорвать на клочки"²⁶.

Нельзя сказать, что Рубинштейна совсем не задевали подчас несправедливые нападки на его творчество. Однако в целом они не лишали его уверенности и как бы дополнительно стимулировали и без того огромную творческую энергию. В частности, трио g-moll, соч. 15 композитор неоднократно играл в Москве, Петербурге и других городах, включал его вместе с трио F-dur в свои венские концерты, обращался к нему при составлении программ в 1860-х годах и позднее²⁷.

Композиционные просчеты в трио g-moll, в известной степени объясняющие его отсутствие на современной концертной эстраде, не должны заслонять от нас и достоинств сочинения. В наибольшей степени они заявляют о себе в медленной части цикла. Тема Adagio, в отличие от других, компактна и выразительна. Основанная на интонациях городского романса, она

²³ Библиотека для чтения, апр. 1859. Т. 118. С. 79–80.

²⁴ См.: Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Т. 1. С. 178.

²⁵ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 189.

²⁶ Там же. Т. 2. С. 71.

²⁷ В России Рубинштейн чаще всего играл трио g-moll с Пиккелем и Шубертом. За рубежом партнерами композитора были Гельмесбергер и Шлезингер.

убедительно приближена к возможностям инструментального соплощения. В сопровождении весьма удачно контрапунктические приемы сменяются гомофонной структурой. Каждая партия имеет свой выразительный рисунок.

Активное развертывание музыкальной мысли побуждается последовательным дроблением ритмических фигур (триольные шестнадцатые, тридцатьвторые), а также точным расчетом динамики (единственное *fortissimo* совпадает с кульминацией главной темы-образа в т. 80–81). Возвращение основной тональности (D-dur), замедление движения (*largamento*), аккордово-октавное изложение фортепианной фактуры поддерживают декламационный характер речи струнных инструментов. Кода (*al tempo*) основана на постепенном изживании достигнутого подъема экспрессии.

Импульсивность музыки, ее искренность, не лишенная, впрочем, внешней эффектности, выделяют вторую часть и позволяют рассматривать *Adagio* как вполне самостоятельную "пьесу для трио", достойную внимания современных исполнителей.

Наиболее значительным, ярким и малоуязвимым для критики оказалось следующее сочинение в этом жанре – трио B-dur, соч. 52. Законченное весной 1857 года, оно появляется в программах лондонских концертов, состоявшихся в мае того же года, а в следующем сезоне (1857/58) его слушают любители музыки Вены и Праги. Ширится круг исполнителей. Помимо постоянных партнеров Рубинштейн играл новое сочинение с такими известными артистами, как Ф. Лауб, М. Мильднер, Г. Леонарди, И. Гольтерман и Л. Жаккар.

Большое удовлетворение принесло композитору сообщение, что его брат – Н. Рубинштейн – исполнил трио со скрипачом К. Кламротом и виолончелистом А. Шмидтом. "Надеюсь, – пишет он в письме к матери, – что это не последнее мое трио, что Николай не в последний раз играет с успехом публично и что я, стало быть, не раз буду обрадован"²⁸.

Трио было опубликовано в том же году, а затем издано в четырехручном переложении, осуществленном немецким пианистом и композитором А. Горном. Это, несомненно, объяснялось тем успехом, который сопровождал каждое новое исполнение сочинения, и почти безоговорочным его приятием во многих странах и городах. Как замечает Баренбойм, «пожалуй, ни одно из тогдашних сочинений Рубинштейна, за исключением „Песен на стихи Мирза Шафи“, не получило такой восторженной оценки на страницах западноевропейской прессы, как Трио B-dur»²⁹.

Уважаемый австрийский музыкально-общественный деятель Л. Цельнер авторитетно заявил, что это сочинение одно из лучших, изданных в этом жанре. Знаменитый Г. Бюлов, испол-

²⁸ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 2. С. 88.

²⁹ Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Т. 1. С. 197.

нив трио в Берлине с Ф. Лаубом и Ф. Вилерсом, написал большую и в целом хвалебную статью. В ней отмечались и мастерство и концертный стиль ансамблевой инструментовки Рубинштейна, отдавалась дань восхищения полнокровию музыки, ее "цветущей жизненности"³⁰.

Дарование композитора в полной мере проявилось в трио B-dur. Рубинштейну удалось создать сочинение, где богатство интеллекта сочеталось с поэтической одухотворенностью чувства, где в музыке убедительно раскрывалась гамма лирических состояний от философической созерцательности до открытой страстности, от задушевной элегичности до взволнованной, временами экстатичной нежности.

По сравнению с обоими трио соч. 15 в соч. 52 в значительно большей степени ощущается влияние русской классической традиции (в первую очередь, Глинки) в ее свободном и бережном развитии. Черты органичной преемственности позволяют воспринимать музыкальный язык как некий синтез прогрессивных для своего времени структурных и содержательных элементов, оказавший в силу этого несомненное влияние на последующее развитие жанра.

В трио B-dur экспозиция сонатной формы первой части (*Moderato assai*) разворачивается как бы под знаком главной темы. Внутренняя конфликтность – "взрывчатость", присущая ее основному интонационному зерну (т. 1–3), наблюдается во всех тематических образованиях этого раздела. Так, тема побочной партии произрастает из легатной попевки главной (т. 43–44). Ее ритмо-мелодическое воздействие ощутимо в связующей. В каноническом дуэте струнных в заключительной партии вновь слышатся знакомые интонации. Такая централизация власти одной – главной – темы позволила ей влиять на весь ход музыкальных событий первой части. В данном случае это свидетельствовало о длительном предварительном периоде обдумывания тематического материала, об отсутствии фактора случайности и тем более поспешности. Лучше всего об этом говорит сам автор: "Многие полагают, что мелодия влетает композитору в голову *ex abrupto*..."³¹ На самом же деле это не так: создание мелодии (темы, мотива) напоминает процесс зажигания спички. От трения зажигательной массы о твердую поверхность вспыхивает пламя, которое, пожирая дерево, превращается наконец в свет. От трения музыкального мышления о волю возникает музыкальная мысль, которая – во всех своих частях испробованная, измененная, обогащенная – в конце концов воплощается в тему (мотивы)"³².

Столь строгий отбор тематического материала мог бы привести к некоей теоретической запрограммированности, лишен-

³⁰ Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Т. 1. С. 197.

³¹ Сразу, внезапно (лат.).

³² Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 163.

ной живого дыхания. Подтверждают это и отдельные мелодии Рубинштейна, которые как бы заполняют заранее готовые "схемы". К счастью, в трио B-dur композитору удастся избежать подобной опасности и большинство тем сочинения несет печать подлинного вдохновения.

Возвращаясь к главной партии первой части (Moderato assai), заметим, что композитор уделяет большое внимание активности ее развития. Способствует тому противопоставление тонально устойчивых построений более подвижным. Первый раздел главной партии остается целиком в атмосфере B-dur. Второй представляет собой цепочку отклонений (B-dur, Des-dur, f-moll, c-moll, b-moll), оттеняющих взволнованность чувства. Так, уже в экспозиции заложена возможность изменений в настроении главной партии, что сближает ее с характерным для романтизма типом "темы-развертывания"³³.

Побочная партия построена на лирической теме (как уже говорилось, интонационно связанной с главной). Мелодия ее близка романсово-речитативным мелодиям русских композиторов глинкинского времени. Гармония и фактура фортепианной партии подчеркивают эту близость.

Стремясь к выразительности, композитор находит оригинальный вариант тональной характеристики. Выбор F-dur несомненно предопределен классическими принципами. Однако в своем основном виде (тоническое трезвучие) он возникает лишь на стыке побочной и заключительной партий. До этого частые отклонения сообщают лирическому образу неустойчивость эмоционального состояния, некоторую "размытость".

Заключительная, утверждая тональность предыдущего раздела, представляет собой своеобразный речитативный диалог струнных (т. 76–84) на фоне ниспадающего каскада триолей фортепиано.

Система интонационных связей (своего рода арок), как уже говорилось, характерная для композиторского мышления Рубинштейна, находит в трио B-dur широкое применение³⁴. Ее можно рассматривать как средство, способствующее устойчивости формообразования, как фактор, усиливающий логику и организованность музыкальной мысли, что вполне в русле эстетических симпатий автора, тяготеющего к ясным и гармоничным классическим идеалам.

Центральному разделу сонатной формы первой части предшествует четырехтактовая связка, в которой как бы нащупывается будущая тональная атмосфера (F – Ges – F – E). Выбор композитора останавливается на E-dur, что свидетельствует об отступлении от канонов венской классической школы, согласно которым разработка начинается либо в тональности, достигну-

³³ Связующая лишена самостоятельной значимости и служит формальным звеном между двумя основными образами экспозиции.

³⁴ Баренбойм указывает на значительность использования интонационных арок в оперном творчестве Рубинштейна. См.: Баренбойм Л. Указ. соч. Т. 2. С. 84.

той в конце экспозиции (F-dur), либо в основной (B-dur). Здесь же совершается прорыв из бемольной тональности в диезную и притом весьма отдаленную – случай, не часто встречающийся не только в отечественной, но и западноевропейской камерной литературе.

Однако Рубинштейн не порывает с традициями музыкальной классики. Об этом напоминает построение разработки, основанное на развитии материала главной темы. Ее отдельные мотивы проводятся в различных вариантах: то в прямом, то в обратном движении, то в основном виде, то в увеличении (достигающем шестикратности). Для полноты раскрытия эмоционального содержания основного образа привлекается материал связующей и заключительной партий³⁵. Побочная партия оказывается единственной, которая не вовлечена в разработку. Рубинштейн сохраняет ее в неприкосновенности, как некий лирический портрет.

Реприза по сравнению с экспозицией не претерпевает изменений. Такое возвращение "на круги своя" могло бы стать косвенной причиной симметрии музыкально-психологических ситуаций. Композитор исключает это, перенося центр тяжести драматургии сонатной формы на коду, оказывающуюся, по сути, второй разработкой. Несколько сжатая в размере (52 т. вместо 62-х), она превосходит разработку по сложности и напряженности развития. В ней наряду с главной темой – энергичной, мужественной – активное участие принимает и тема побочной партии, значительно более мягкая, женственная. Сохраняя индивидуальность, обе темы в коде подвергаются заметной трансформации. Посредством удачного использования разнообразных приемов полифонического письма композитор достигает эффекта "полинастроений", особенно тогда, когда основные попевки двух тем-образов излагаются одновременно. В этом случае становится совершенно очевидным и тяготение главной темы к объективно-эпическим настроениям, и усиление субъективно-личностного начала, целиком связанного с побочной.

Такого рода сопряжение противоположных эмоциональных состояний вполне в духе русского классицизма, ярким свидетельством которого могут служить оды Державина, "репрезентативные" портреты Аргунова и Боровиковского. В них мотивы высокой гражданственности, известной парадности неизменно сочетаются с лирическими, пейзажными, а порой и бытовыми мотивами. Усматривая нечто сходное с этим в образной концепции первой части трио B-dur, вряд ли следует делать вывод об увлечении Рубинштейна художественными идеалами минувшей эпохи. Думается, что для этого его натура была слишком жизнедеятельна и при любых обстоятельствах устремлена в будущее. Однако на этот раз в своем камерном опусе композитор оказался как бы ближе к русской классицистской эстетике XVIII

³⁵ В разработке немало место отводится и фактурным приемам, встречающимся в экспозиции.

иска. Это могло быть не случайным, если вспомнить, что трио соч. 52 создано в преддверии 60-х годов – времени острого осознания значимости отечественного искусства, в том числе и музыкального. Вопросы, связанные с выбором идейно-творческой платформы, касались почти каждого художника, артиста, особенно если, подобно Рубинштейну, он был наделен даром общественного темперамента, тяготел к идеям просветительства³⁶.

Принципиальность, единство художественных и гражданских устремлений, подвижничество как стиль "жизни в искусстве" определяют духовное credo Рубинштейна. С особой рельефностью это проявится в более поздний период в сочинениях ораториального характера на библейскую тематику. В этой связи без большой натяжки трио B-dur в границах камерного жанра можно причислить к предвестникам последующих философских сочинений. Здесь впервые столь откровенно ставится и во многом находит свое успешное разрешение масштабная и повышенная проблематика. В ее основе (это обнаруживается и в Moderato assai) конфликтное, психологически напряженное противостояние двух образных сфер: эпической в ее героических очертаниях и проникновенно-лирической, связанной с простыми человеческими переживаниями. Музыкально этот сложный процесс их конфронтации и последующего единения воплощен в борьбе тем при наличии интонационных связей внутри цикла.

Особенно интересна в этом плане вторая, медленная часть трио³⁷. В ней Рубинштейн, как бы обобщая ранее найденное, создает нечто новое, более совершенное.

Крайние разделы сложной трехчастной формы Andante основаны на сопоставлении двух контрастных настроений, словно указывающих на истоки лирики Рубинштейна, в равной степени вдохновленной вокальными творениями Глинки и Шуберта. "Глинкинская линия" находит свой выход в создании образов меланхолических, в высоком понимании этого слова сентиментальных. Это как бы последнее "прости" духу времени, этическая позиция которого связана с именами Карамзина и Жуковского, времени, когда в музыке ценились простые, душевные интонации, идущие от сердца к сердцу, опирающиеся на песенно-романсовый мелос. По своей мелодике, характеру гармонии, манере изложения первая тема близка таким шедеврам отечественной вокальной литературы, как романсы "Я люблю, ты мне твердила" или "К цитре" Глинки:

³⁶ Именно в эти годы возрастает деятельность Рубинштейна по созданию РМО. При его активном участии закладываются основы профессионального музыкального образования. В день открытия Петербургской консерватории (8/20 сент. 1862 г.) Рубинштейн провозгласил: "Да, будем работать вместе, будемте помогать друг другу... будемте служителями того искусства, которое возвышает душу и облагораживает человека". ГИАЛО, ф. 408, св. 1, д. 3, л. 82.

³⁷ Независимо от того, что образное его содержание весьма отлично от Moderato трио F-dur, композитор вновь обращается к той же тональности – d-moll.

Piano

p molto espressivo

Другая, "шубертовская линия" связана с драматическими ситуациями, страстными мужественными чувствами. При этом возникают ассоциации с вполне определенными по содержанию песнями – "Скиталец", "Лесной царь" и в особенности "Приют". Известно, что, неоднократно восторгаясь личностью Шуберта, его творчеством, Рубинштейн, определяя свое отношение к его песням, в первую очередь выделяет среди них наиболее драматичные: "Ворон", "Оцепенение", "Атлант" и другие³⁸. Отголоски шубертовской музыки позволяют более глубоко воспринять подобные тенденции в медленной части трио В-dur:

А. Рубинштейн. Трио В-dur, соч. 52, ч. II

11 [Andante]

Violino

V-cello

Piano

³⁸ См.: Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 126–127.



В драматургии *Andante* два обозначенных нами состояния не только сосуществуют, но и вступают в активное взаимодействие. Убедительный тому пример – реприза первого раздела формы, где контрапунктом “глинкинской темы” становится характерная триольная пульсация “шубертовской” (т. 39–44).

Если первый раздел *Andante* как бы овеян духом романтического, “субъективного”, то средний раздел, *B-dur*, погружает нас в сферу классического мировосприятия. Отметим, что уже самый стиль изложения на этот раз приближен к кантатно-ораториальным образцам XVIII столетия³⁹, с противопоставлением “двух партий”, имитирующих диалог хора и солиста. Обращает на себя внимание соразмерность пропорций каждой из “партий”: восьмитактовому хоралу отвечает четырехтактовая сольная фраза, 16 тактам хорала – 8 тактов солиста. Развитие диалога ознаменовано тональной подвижностью, усилением динамики, изменениями в инструментовке. Если в первых двух случаях общение хора и солиста происходит в границах одной тональности (в начале *B-dur*, а затем *Des-dur*), то в дальнейшем возникает отклонение в *F-dur*, *B-dur*, *d-moll*, *g-moll* и вновь *F-dur*. Позднее наиболее драматизированный момент (*A-dur*) подкреплен большей силой звучания (*forte*) и ремаркой *animato*. Обращает на себя внимание и то, что композитор каждому инструменту-голосу предпосылает индивидуальную градацию динамических указаний. Так, в т. 77–93 поток тридцатьвторых у рояля

³⁹ К этому времени относится усиленное внимание Рубинштейна к творчеству Генделя, его оркестрово-хоровым сочинениям.

проходит в нюансе *mezzo forte*, двойные ноты у скрипки – *forte*, а фразы виолончели в басовом регистре – *fortissimo*.

Короткая связка возвращает нас к образам первого раздела. Однако это не точный их повтор. Наряду со структурными изменениями (трехчастная форма превращается в двухчастную с кодой)⁴⁰ привлекает внимание фактурная изобретательность, проявляющаяся в свободной импровизационности фортепианной партии (вновь, как и в трио *F-dur*, напоминая о том, что автор – пианист).

В заключении на фоне оstinатно пульсирующих "шубертовских" аккордов фортепиано звучит у струнных элегическая попевка первой, "глинкинской", темы, но на этот раз изложенной в виде хорала (т. 126–127, 130–131). Прием, знакомым по первой части, Рубинштейн объединяет наиболее значимые интонационно-ритмические и образные элементы. В их гармоничном единении как бы раскрывается слушателю емкость и цельность духовного мира героя.

Терцовое соотношение тональностей между первыми двумя частями (*B-dur* и *d-moll*) Рубинштейн сохраняет и в дальнейшем. Третья часть – *Allegro moderato* – написана в тональности *F-dur*. Сам принцип, когда тональности частей следуют по звукам тонического трезвучия, не был изобретен композитором. Достаточно вспомнить мендельсоновское трио соч. 66⁴¹, которое Рубинштейн досконально знал, высоко ценил и неоднократно играл. Заметим, что те композиторы, кто пытался соединить в своем творчестве новую эстетику и каноны венской школы, нередко сочетали в одном сочинении терцовые (романтические) и кварто-квинтовые (классические) тональные сопоставления.

По характеру музыкального материала, его изложению и развитию *Allegro moderato* остается во многом в традициях бетховенских скерцо. Свидетельство тому метр, сложная трехчастная форма, типичность образного контраста между крайними разделами и серединой ("трио"). Наконец, основная тема, подвижная и острая по штриху, интонационно близка теме бетховенского скерцо в трио соч. 97.

Отвергая и на этот раз предположение об элементарном заимствовании (об этом уже говорилось в связи с трио № 1, соч. 15), напомним, что в романтизме как явлении музыкальной истории складываются в XIX столетии две основные тенденции: одна предопределяет слом классических канонов и весьма очевидную устремленность к новым принципам формо-, цикло- и даже жанрообразования; другая базируется на сохранении классических основ формы, жанра и насыщении их новым тематизмом, иными соотношениями смысловых контрастов⁴². К

⁴⁰ Отсутствует реприза главной темы.

⁴¹ Первая часть – *c-moll*, вторая – *E-dur*, третья – *g-moll*, четвертая – *c-moll*.

⁴² См.: Бондюрянский А. Фортепианные трио И. Брамса. Дисс. на соискание степени канд. искусствоведения. Московская государственная консерватория, 1989. С. 32–33.

представителям второго направления можно отнести Рубинштейна.

В трио В-dur, соч. 52 связь двух начал помогает с особой ясностью ощутить и то новое, оригинальное, что было внесено композитором в жанр отечественного фортепианного трио. Так, например, в третьей части отметим самобытность структурных решений. Три мотива (т. 1–4, 5–6, 7–8), составляющие основную тему, в процессе развития меняют последовательность и первоначальную взаимосвязь, благодаря чему создается ощущение быстрых и внезапных смен настроений, броской красочности музыкальной зарисовки⁴³. Контрастом является изысканный, "салонный" облик среднего раздела (*Un poco meno mosso*). В вальсовом кружении темы есть и своеобразная элегантность и несомненная тривиальность⁴⁴. Композиция третьей части, развитие ее музыкальных образов и отдельные приятные находки в области выразительных средств позволяют ей успешно выполнить в драматургии цикла роль некоего интермеццо между проникновенной лирикой *Andante* и дифирамбической патетикой финала.

В заключительной части трио В-dur органично сочетаются классические и романтические тенденции. К первым отнесем использование структуры и приемов развития сонатной формы, обилие полифонических комбинаций, тональную подвижность разработки. Ко вторым – сближение основных тем финала с листовско-вагнеровским типом интонационности и принцип сопоставления музыкальных образов: восторженно-полетной главной темы и "тангейзеровской", сумрачно-хоральной побочной⁴⁵:

12 А. Рубинштейн. Трио В-dur, соч. 52, ч. IV.

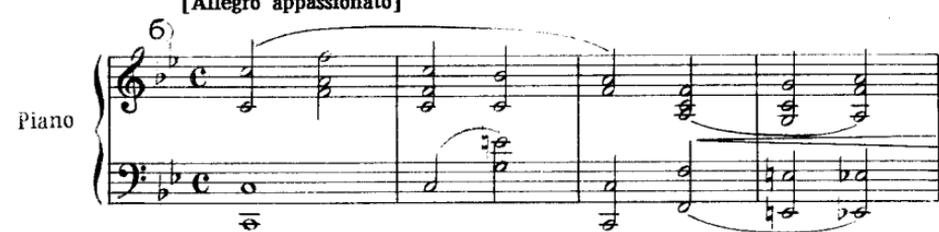
а) *Allegro appassionato*

Violino



б) [*Allegro appassionato*]

Piano



⁴³ Прием, позднее встречающийся в трио Римского-Корсакова и Танеева.

⁴⁴ Здесь можно найти интонационные связи с главной темой первой части трио, но выявлены они значительно слабее.

⁴⁵ Это был период, когда Рубинштейн, упоминая о Листе, писал: "Для меня он как бы демон музыки: прожигающий своей мощью, опьяняющий ширью своей



В отличие от первой части в разработке участвуют обе темы. При неизменяемости облика главной⁴⁶ особенно заметна эволюция побочной. Мажорная в экспозиции (F-dur), она, появляясь в тональностях, далеких от основной (cis-moll, dis-moll, a-moll), постепенно обретает несколько призрачный оттенок. Возникающие у струнных инструментов мелодические "врезки", основанные на интонациях главной темы (crescendo, più crescendo), постепенно усиливают энергию противоборства двух образов, служат активизации светлых сил. О подъеме экспрессии свидетельствует указание на изменение движения (Più animato).

Рельефно проявляются в разработке тембры рояля и струнных. Октавные ходы фортепиано в различных направлениях (вверх и вниз), изложенные половинными длительностями, подчеркивают отдельные ступени гамм cis-, dis- и a-moll. Мягкие обертоны низкого регистра скрипки и виолончели сообщают совместному звучанию трех инструментов элементом органичной многокрасочности. Используя наплывы динамики (piano, crescendo, mezzo forte), композитор достигает объемного звучания. Стремление к оркестральности позволяет расширить палитру выразительных средств.

Своеобразие структуры финала видится во введении в репризу самостоятельного эпизода (т. 269–380). Превосходя размерами разработку, он становится как бы ее продолжением. Начавшись в B-dur, музыка эпизода вскоре утрачивает свою тональную определенность, что значительно усложняет драматургическую ситуацию. С каждой новой фразой, репликой инструментов появляются новые варианты изложения материала. Происходит гармоническое обострение благодаря многочисленным ходам по ступеням уменьшенного септаккорда. Они либо связаны с появлением интонаций побочной темы, либо призваны оттенить попевки главной, когда те в расширении проводятся в тональностях es- и b-moll (т. 325 и 341).

Интересна роль басового контрапункта, подобного некоему трубному гласу (т. 325–348). Возрастающая насыщенность силы звука (от piano к fortissimo), подчеркнутая акцентуация придают

фантазии, чарующий своею прелестью..." О Вагнере высказывания более сдержанные: "...Высоким или глубоким в специально музыкальном отношении я его не назову". См.: Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 146 и 143.

⁴⁶ Л. Баренбойм отмечает, что построение главной темы финала трио на звуках мажорного трезвучия напоминает построение первой темы симфонии № 2 "Океан", соч. 42. См.: Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн. Т. 1. С. 199.

особую значимость всему эпизоду в образно-эмоциональной концепции финала.

Яркая восьмитактовая каденция фортепиано, основанная на материале побочной темы, позволяет усилить экспрессию и внести явный элемент концертности в камерный жанр⁴⁷. Венчают солидный четырехчастный цикл ликующие интонации-возгласы главной темы финала (*Più mosso, forte*).

Каковы традиции исполнения этого сочинения Рубинштейна (впрочем, как и других, написанных в жанре фортепианного трио)? Исполняется ли оно в наши дни? На этот вполне правомерный вопрос ответить затруднительно. Несмотря на то, что и после кончины автора с концертной эстрады продолжали звучать некоторые его трио (особенно соч. 52), сведения об их исполнении чрезвычайно малочисленны. Отклики прессы, в каждом отдельном случае хвалебные, лишены каких-либо конкретных наблюдений.

Музыкантам-ансамблистам, пожелавшим обратиться к фортепианным трио Рубинштейна, несправедливо *in cogroga* забытым в наше время, следует полагаться на собственное внимательное прочтение партитуры. В этой связи заметим справедливость утверждения, что исполнительский стиль Рубинштейна есть своеобразное сочетание многих элементов, каждый из которых, взятый изолированно, еще не может дать представления о неповторимом творческом методе артиста⁴⁸. Наибольшее предпочтение у современников Рубинштейна вызывала масштабность и красота его звукового тона, определяемого иногда как "пение рук". Неоднократно отмечалась фразировка Рубинштейна: оригинальная в той мере, которая не допускает подражания, она производила "высокохудожественное впечатление гениального исполнения, опрокидывающего все привычные законы"⁴⁹. Поражало и сопряжение естественной гармонической целостности трактовки с чертами импровизационности.

Исполнителям трио Рубинштейна следует помнить, что сам артист считал фортепиано инструментом, занимающим выдающееся место по возможностям воплощения многомерных художественных образов. "Фортепиано для меня, — замечал Рубинштейн, — самый любимый инструмент, потому что оно представляет собой нечто в музыкальном отношении целое; каждый же другой инструмент, не исключая и человеческого голоса, в музыкальном отношении — только половина"⁵⁰.

Сознавая ответственность своей партии как ведущей, пианист — участник ансамбля обязан соразмерять (особенно в *forte*) звучность и силу инструмента с динамическими возможностями скрипки и виолончели. Очень важен также характер туше,

⁴⁷ Этот прием найдет свое развитие в трио Чайковского и Рахманинова.

⁴⁸ См.: Баренбойм Л. Указ. изд. Т. 2. С. 285.

⁴⁹ См.: Майкапар С. М. Годы учения. М.; Л., 1938. С. 61–63.

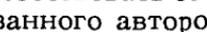
⁵⁰ Рубинштейн А. Г. Короб мыслей // Лит. наследие. Т. 1. С. 170.

манера прикосновения к клавиатуре: мягкая и одновременно определенная, с точно осознанными приемами педализации. Это тем более необходимо, если учесть, что в ранних трио композитора (F-dur и g-moll) фортепианная фактура по временам перенасыщена пассажами и аккордами.

Большое значение придавал Рубинштейн уровню профессионального мастерства исполнителей. Он не только считал это обязательным условием, но и подчеркивал, что "виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство. Она обогащает средства композиции, расширяет горизонты выражения и, таким образом, воздействует на сочинение"⁵¹.

Избирая общий мужественно-эмоциональный тонус трактовок (речь в первую очередь идет о соч. 52), ансамблисты должны с большим тактом и чувством меры пользоваться приемом *rubato* (не отказываясь от него в целом). Можно рекомендовать струнникам в границах художественности прием *glissando* и штрих *portato* (особенно в *Andante*). Следует помнить слова автора, считавшего, что "правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон каждого исполнителя, но, естественно, каждый делает это по-своему, то есть субъективно"⁵².

Трио Рубинштейна требует точности лепки формы и безусловной экспрессии. Осуществить это не просто в силу отнюдь "не божественных длиннот" во многих разделах цикла. Задача тем более ответственная, если вспомнить, что бесформенность в музыкальном сочинении (а следовательно, и в трактовке) композитор уподоблял в некоторой степени бреду⁵³.

Стоит обратить внимание на интонационное родство – один из важнейших у Рубинштейна приемов сквозного драматургического развития. Способствовать этому могут изменения силы звука в границах указанного автором нюанса (, различного вида *tenuto* и приемы агогики, присущие той или иной теме.

Отдельной проблемой может стать расшифровка авторских указаний *Moderato*. Это относится к исполнителям трио F-dur и g-moll, соч. 15, a-moll, соч. 85 и c-moll, соч. 108. Потребуется осознание индивидуального характера каждого *Moderato*, их соответствия художественно-образному содержанию музыки. Это важно и потому, что как бы интерпретатор ни стремился передать "смысл объекта", он сам принадлежит к другому времени, нежели то, в которое создавалось сочинение. Его ощущение темповых градаций, так же как динамики, штрихов и прочих средств выразительности, несколько иное, чем было у Рубинштейна и его партнеров. Следует помнить, что А. Рубинштейн уделял большое внимание особенностям эпохи, в которую создавалось то или иное исполняемое им сочинение: "Меня всегда интересовало исследовать, – замечал артист, – может

⁵¹ Рубинштейн А. Г. Мысли о музыке // Лит. наследие. Т. 1. С. 141.

⁵² Там же. С. 151.

⁵³ См.: Майкапар С. М. Годы учения. Указ. изд. С. 61–63.

ли и в какой степени музыка не только передавать индивидуальность и душевное настроение того или иного сочинителя, но быть также отзвуком или отголоском времени, исторических событий, состояния общественной культуры и т. д. И я пришел к убеждению, что она может быть таким отзвуком до мельчайших подробностей...”⁵⁴

Предоставив некоторую свободу собственной фантазии, вызовем из дали десятилетий забытые звуковые образы, позволяющие как бы услышать и, уж во всяком случае, вообразить, как исполнялись трио автором и наиболее часто с ним игравшими струнниками. При этом возникает вопрос: что являлось для Рубинштейна определяющим в выборе партнеров? Конечно, в первую очередь, ансамблевое мастерство. Однако если проследить состав основных исполнителей фортепианных трио, то выявляется некая, пусть условная, закономерность. Рубинштейну совсем не обязательно (а может, и не желательно), чтобы его партнеры принадлежали к одной исполнительской школе, были музыкантами, близкими друг другу по своей художественно-творческой устремленности и манере игры. Более того, складывается впечатление, что в наибольшей степени композитор-интерпретатора устраивал “союз противоположностей”, когда скрипач и виолончелист находились в различных эмоциональных пластах, доступных определению “лед и пламя”. Уже в ансамбле с братьями Маурерами (исполнителями трио F-dur) есть тому косвенное подтверждение. Известно, что игре скрипача был присущ элемент рационального, тогда как виолончелист покорял слушателей непосредственностью чувствования⁵⁵.

В еще большей мере различие артистических индивидуальностей, вероятно, ощущалось в ансамбле Маурера и Шуберта. Если доверять отзывам современников, то одного хвалили за точность, называя “виртуозным концертантом”, а другого – за романтическую и певучую манеру игры на инструменте⁵⁶.

Можно себе представить, что среди партнеров Рубинштейна принцип противостояния “льда и пламени” достигал критической отметки при объединении таких индивидуальностей, как Давид и Грюцмахер. Первый из них покорял яркостью темперамента, тогда как второй был типичным представителем несколько консервативной дрезденской школы, где прежде всего ценилось совершенство технических навыков⁵⁷.

Ограничившись приведенными примерами, заметим, что голос автора, его мнение по основным проблемам интерпретации фортепианных трио, были, безусловно, решающими. Однако, сохраняя за собой право veto, Рубинштейн с большим уважением относился к взглядам игравших с ним музыкантов. Порой

⁵⁴ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 112.

⁵⁵ См.: Гинзбург Л. История виолончельного искусства. М., 1957. Кн. 2. С. 138.

⁵⁶ См.: “Северная пчела”, 1840, № 62.

⁵⁷ Такого рода противостояние было и в ансамбле Гельмесбергер – Шлезингер.

они помогали ему в гамме собственных композиторских идей и приемов заметить наиболее существенное, важное. Не исключено также, что выбор партнеров по принципу принадлежности двум исполнительским манерам (сдержанно-точной и свободно-раскованной) обеспечивал Рубинштейну и в сфере интерпретации близкое его уму и сердцу гармоническое единство двух начал: классического и романтического.

В творческой биографии Рубинштейна 70-е годы ознаменованы новым подъемом созидательной энергии артиста, композитора, музыкально-общественного деятеля. Только повседневный, поистине титанический труд позволял ему сочетать разнообразные концертные планы (он выступал в качестве пианиста, дирижера) с композицией, которую, как известно, он считал для себя делом наиважнейшим. С полной отдачей сил и помыслов работает Рубинштейн во многих музыкальных жанрах, создавая оперы и симфонии, фортепианные концерты, произведения для оркестра, хора и солистов, множество пьес и вокальных циклов. Не обошел своим вниманием композитор и область камерно-инструментальных ансамблей. За тринадцать лет (1870–1883) кроме двух фортепианных трио соч. 85 и 108, как бы обрамляющих этот временной отрезок жизни, были написаны соната для фортепиано в четыре руки соч. 89, струнные квартеты соч. 90 и 106, соната для фортепиано и скрипки соч. 98, струнный секстет соч. 97, фортепианный квинтет соч. 99. Заметим, что после создания в 1883 году трио соч. 108 композитор больше не обращался к камерно-ансамблевой музыке.

Воздерживаясь от детального анализа последних фортепианных трио, отметим новаторские черты, которые появились как результат настойчивых поисков Рубинштейна в области формы, музыкального языка, художественного содержания. В трио *a-moll*, соч. 85 четыре части. Из них первые две выдержаны в традиционном для Рубинштейна темпе *Modrato* с также традиционным уточнением характера движения: *assai* в первой части, *con moto* во второй. В русле предыдущих фортепианных трио стремление автора к масштабности, целостности интонационно-драматургического развития, конфликтности образного содержания. Сохраняется устойчивое пристрастие к концертному толкованию жанра.

Однако нельзя не заметить, что эти константы композиторского стиля Рубинштейна как бы подверглись некоторому переосмыслению. Начинает явно преобладать романтический подход к сонатной форме, что сказалось в насыщении ее различными по образному строю тематическими построениями. Впервые в этом жанре у Рубинштейна мы встречаемся с двумя темами в главной и побочной партиях. Подобное обилие основного музыкального материала приводит к значительному сокращению связующего и заключительного разделов экспозиции. Не случайно и стремление Рубинштейна уже в границах экспозиции достичь заметного противопоставления эмоциональных состояний. Первая тема главной партии, как и вторая побочной

лиричны по настроению и свободно-импровизационны по течению; две другие темы значительно более энергичны, "собранны" в силу организованного движения шестнадцатых (т. 35–64) и наличию синкоп (*con moto*).

Черты нового прослеживаются в интонационной сфере. Преобладающим интервалом становится секста, явно тесня ранее излюбленные Рубинштейном терцовые ходы по звукам трезвучий (влияние венской школы). Секстовость сообщает мелодике трио несравненно большую распевность. Явное тяготение к вокальному началу, опирающееся на эстетику романтизма, несомненно, один из признаков эволюции композиторского стиля Рубинштейна.

Заметную роль начинают играть различные варианты хроматических последовательностей. В фактуре сопровождения они становятся существенным элементом интонационного единства, усиливая напряженность отдельных музыкально-драматических ситуаций.

Разумеется, подобные находки, обогащающие музыкальный язык композитора, более ярко воплотились в крупномасштабных замыслах Рубинштейна, в первую очередь оперном творчестве. Так, например, отмеченные нами секстовость и хроматизмы явились едва ли не главнейшими интонационными признаками оперы "Демон", работа над которой шла одновременно с трио⁵⁸.

Об эволюции взглядов Рубинштейна свидетельствуют и элементы фольклора в тематическом материале трио *a-moll* – прием отнюдь не новый, с ним мы встречались в фортепианных трио XVIII – начала XIX веков. Однако до Рубинштейна в жанре русского трио не использовались мелодии и ритмы народов, населяющих юго-западную часть империи, – еврейского и молдавского⁵⁹.

Несомненный интерес представляет объяснение причин, побудивших композитора обратиться к фольклору именно этих народов. Не имея достаточных данных для фактологического утверждения, укажем лишь, что в те годы у Рубинштейна особенно возрос интерес к творчеству западноевропейских композиторов-романтиков, как известно, весьма почитавших народную музыку. Далее, вспомним, что именно к 70-м годам относится некоторое сближение Рубинштейна с "балакиревцами", чьи достижения в сфере "ориентального" не требуют пояснений. Можно допустить, что Рубинштейн, вообще чутко улавливающий зов времени, и в этом случае не захотел остаться сторонним

⁵⁸ «Интервал сексты, – идущий вверх или вниз, заполненный ступенями лада или остающийся частично, либо вовсе не заполненным, – лежит в основе чуть ли не большей части мелодий „Демона“». *Баренбойм Л. А. Г. Рубинштейн.* Т. 2. С. 83.

⁵⁹ В XX веке к ним обратились в фортепианных трио композиторы Д. Шостакович, М. Гнесин и М. Крейн, М. Маккавей и З. Ткач.

наблюдателем⁶⁰. Таким образом, его искания, оказавшись в русле общей тенденции, вносили свою лепту в музыкально-этнографическую мозаику тех лет. Наконец, не направляли ли воображение композитора воспоминания детства, сентиментальные путешествия духа к истокам жизни, местам своего рождения на берегу Днестра, на границе с Бессарабией?⁶¹

В трио a-moll композитор очень бережно отнесся к национальным особенностям использованных им интонационных попевок. Типичными приметам еврейской мелодики можно считать преобладание секундовых интонаций, орнаменту и цезуры – придыхания. Структура главной партии первой части трио напоминает бытующую в молдавском фольклоре популярную двухчастную форму, где за импровизационным, широкого дыхания лирическим разделом ("Дойна") следует подвижный, танцевальный ("Хора"). Для каждого из них Рубинштейн находит отличительные признаки. Для "Дойны" – это морденты, фиоритуры, каденционные пассажи, смены метра ($\frac{6}{8}$ – $\frac{3}{8}$), внезапные изменения динамики. Для "Хоры" – ритмический зачин ($\frac{3}{8}$), скандированность каждой доли такта и общая метрическая устойчивость (т. 35–48 a tempo):

А. Рубинштейн. Трио a-moll, соч. 85, ч. I

13

a) Moderato assai ♩

Violino *mf*

V-cello *mf*

Piano *p*

⁶⁰ В эти же годы композитор удачно использует тему итальянской тарантеллы в финале концерта для фортепиано с оркестром соч. 97 (1874).

⁶¹ А. Г. Рубинштейн родился 16/28 ноября 1828 г. в деревне Выхватинцы Балтского уезда Подольской губернии.

Musical score for the first system. It consists of two staves with melodic lines and a piano accompaniment. The first two staves are marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part consists of chords and eighth notes.

6) a tempo

Musical score for the second system, labeled "6) a tempo". It features a piano part with a 6/8 time signature and a melodic line. The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic.

Не случайно и тембровое сходство между начальным проведением первой темы трио и ее жанровым истоком. Напомним, что в инструментальном воплощении "Дойны" молдавско-румынскими народными оркестрами (тарафами) лидирующая

роль отводится скрипке. Этой традиции следовал и Рубинштейн, поручая в трио проведение первой темы главной партии унисону струнных. Поддерживающие аккорды фортепиано, как и завершающий пассаж, напоминают о звучности цимбал.

Во втором разделе темы роли инструментов меняются. Ведущим становится фортепиано, имитирующее звучание оркестра, сопровождающего пляску.

Следующая часть – *Moderato con moto* = ♩ – составляет резкий контраст с *Moderato assai* = ♩. Чеканность ритмической формулы организует поступательный напор экспрессии. О несколько "варварском" образе этой музыки свидетельствует и динамика. Из ста тактов первого раздела лишь в тринадцати нюансы *forte* – *fortissimo* уступают место *piano* – *mezzo forte*.

Достаточно выразителен средний эпизод трехчастной формы. Новая тональность (F-dur), иная манера высказывания (*con espressivo*), сдержанная сила звука (*piano* – *mezzo forte*) придают романсово-песенной мелодике психологически тонкий, лирический характер. Это одна из рубинштейновских тем, которые притягивают к себе теплом глубокой человечности.

Противопоставление характеров встречается и в следующей, медленной, части – *Andante C-dur*. Повествовательному четырехголосному хоралу, несущему в себе зерно эпического "сказа", удачно оппонирует средний раздел (*Moderato con moto*) с множеством небольших модуляционных сдвигов и новым триольным движением.

Колебания света и тени, передаваемые средствами звукописи, частые подъемы и спады динамики, указания *con espressivo* приближают эту часть к балладе, в которой "рассказ о событиях" сменяется развитием музыкального сюжета, а лирически-зерцательные настроения оттеняются элементами фантастики.

В финале (*Allegro*), сонатная форма которого сцементирована потоком энергии, подлинно оркестровой насыщенностью звучания, композитор пользуется типичным для этого сочинения приемом "изменчивых темпов". Вероятно, ему обязано появление небольшого островка раздумья, лирического созерцания (*Andante assai*), довольно убедительно прерывающего неуправляемый бег времени.

Сведения о работе над трио, как и во многих других случаях, содержатся в эпистолярном наследии Рубинштейна. Композитор в письмах к матери кратко, но точно сообщает о своих планах. Так, летом 1870 года он из Тюрингии, где проводил свои каникулы, пишет Калерии Христофоровне, что, работая довольно усердно, "закончил новое Трио... и проектирую еще очень многое"⁶².

23 сентября 1870 года соч. 85 было исполнено в Москве, при участии Ф. Лауба и В. Фитценхагена, а в феврале следующего, 1871 года его услышали любители музыки северной столицы: в ансамбле с автором играли Л. Ауэр и К. Давыдов. Этим крупней-

⁶² Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 2. С. 174.

ним мастерам Рубинштейн доверил и последнее свое детище в этом жанре – фортепианное трио с-moll, соч. 108. Впервые оно прозвучало в январе 1884 года в квартетном собрании РМО. За несколько месяцев до этого композитор в письме к П. Юргенсону называет трио в числе тех сочинений, которые он предлагает для издания⁶³.

Вероятно, когда в 1883 году Рубинштейн приступал к работе над трио, он не полагал, что именно этот опус окажется его "лебединой песней" в области ансамблевых камерно-инструментальных сочинений. И тем не менее элегическое настроение, щемящая нота утраты в трио с-moll звучат явственнее, нежели в других произведениях этого жанра. Можно предположить, что в художественно-образном содержании музыки косвенно нашли отражение те сложные, а порой трагические переживания, которые все чаще вторгались в личную жизнь. Со скорбным чувством воспринял Рубинштейн внезапную, а от того еще более страшную кончину брата⁶⁴. Немало горьких минут пережил он и во время последней своей встречи с Листом. Угасание художника, человека, которым он восторгался, возможно, заставляло вспомнить изречение на перстне царя Соломона: "Проходит все"⁶⁵. Наконец, и это было отнюдь не последней причиной душевных терзаний Рубинштейна, – его композиторское творчество: тревога о судьбе созданной им музыки, ее жизни на концертной эстраде, когда сам он не сможет ни играть, ни даже присутствовать... В этом случае едва ли не единственным спасительным средством, душевным бальзамом становилась ежедневная прикованность композитора к письменному столу с тайной надеждой, что какое-нибудь из новых сочинений окажется действительно счастливым и завоюет прочные симпатии слушателей⁶⁶.

Если мысленно охватить все пять фортепианных трио Рубинштейна, то последнее из них, соч. 108 вполне допустимо трактовать как своего рода музыкальный дневник. В нем, развивая традиции в первую очередь Глинки, композитор погружает нас в сложный мир лирико-субъективных образов, душевных коллизий. Сам Рубинштейн считал, что "инструментальная музыка – самый близкий друг человека, даже еще больший, чем родите-

⁶³ «Насчет моих последних сочинений, они к Вашим услугам – библейская опера „Суламифь“, комическая опера „Разбойники“, фортепианное „Трио“ и один (очень трудный) „Этюд“». См.: *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. М., 1986, Т. 3. С. 72.

⁶⁴ Николай Григорьевич Рубинштейн скончался 11/23 марта 1881 года в Париже.

⁶⁵ Напомним, что композитор работал в это время над библейским представлением "Суламифь", либретто которого было написано по "Песне песней" царя Соломона.

⁶⁶ "Требуется большая доля веры в себя, – признавался Рубинштейн, – или утешительное e pur si puote [а все-таки она вертится. – ит.], к тому же известная степень безумия, чтобы не отчаяться, все время вновь творить и работать". См.: *Рубинштейн А. Г.* Лит. наследие. Т. 1. С. 170.

ли, братья и сестры, друзья и т. д.; особенно заметно это ее качество в горе⁶⁷.

Усилением личностного аспекта в музыке объясняется известная самобытность формы и средств выразительности. В частности, это относится к замене традиционного скерцо еще одним Moderato (*con moto*), весьма элегичным по настроению⁶⁸.

Мы уже не раз указывали на пристрастие Рубинштейна к темпу Moderato. Отметим, что в этом цикле три части из четырех содержат обозначение того же умеренного характера движения. Первая – Lento assai (вступление), затем Moderato (♩); вторая – *Con moto Moderato* (♩); третья – Moderato assai (♩), переходящее *attacca subito* в Allegro (♩) финала⁶⁹. Думается, что объяснением подобной темповой однотипности может быть стремление композитора вести рассказ от лица одного героя с присущей только ему семантикой музыкальной речи, спецификой темпоритмики. Заслуживает внимания подлинно блестящее мастерство, с которым в этом сочинении высвечивается интонационное родство тем различного эмоционального содержания. Убедительна первая часть, написанная в сонатной форме. Главная тема, органично рождаемая из речитативных медитаций вступления – Lento assai, привлекает открытостью страстного чувства, явственной связью с русской романсовой природой. Определяющий признак ее мелодики – выразительное сопряжение кварто-секстовой интервалики. Отдельные попевки и интонации темы становятся основой масштабной разработки, настолько исчерпывающей содержание образа, что композитор начинает репризу с побочной, также весьма динамичной по характеру⁷⁰. К ней примыкает и заключительная партия.

В духе своеобразных интермеццо воспринимаются средние части (*Con moto Moderato* и *Moderato assai*). Близость характера движения, размера ($\frac{6}{8}$) и, в какой-то степени, формы не приводит к нивелированию их индивидуальности⁷¹, более открытой – экстравертной в первом интермеццо и более углубленной – интравертной во втором. Заметим, что со времен Шуберта в циклические фортепианные трио все больше проникают так называемые пьесы малой формы, усиливая смысловой акцент на субъективных аспектах содержания.

⁶⁷ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 204.

⁶⁸ Композитор посвятил трио великой княгине Екатерине Михайловне, племяннице Николая I, незадолго до того утратившей своего мужа, герцога Мекленбургского.

⁶⁹ Принцип темповой идентичности в западноевропейском фортепианном трио с наибольшей определенностью проявился у Брамса, обозначившего одним видом движения три части трио H-dur, соч. 8 (*Allegro con brio*, *Allegro molto*, *Allegro*).

⁷⁰ К подобному решению (и тоже в 80-е годы) приходит и Брамс в фортепианном трио, соч. 101.

⁷¹ *Con moto Moderato* написано в сложной трехчастной форме с элементами пятичастности: А, В, А₁, В₁, А₂. При основной тональности G-dur эпизод В помещен на терцию ниже – E_b-dur; В₁ на терцию выше – В-dur.

Форма *Moderato assai* (c-moll) также сложная трехчастная с кодой.

Финал (начинаясь *attacca*) интересен в первую очередь тональным развитием. Так, главная тема изложена не в основной тональности (что было бы традиционно), а в тональности VI ступени – *As-dur*, и, по существу, вся дальнейшая линия тональных смещений (в том числе затрагивающая и такие далекие сферы, как *cis-moll*) направлена на поиск тональности и лада, призванных увенчать драматургическое развитие цикла, соответствующего бетховенской концепции “от мрака к свету”. Такой тональностью оказывается *C-dur*. Символизируя у Бетховена образы энергичные, радостные, она так же трактуется и Рубинштейном.

Формально финал выполняет роль обобщения. Его темы интонационно связаны с темами других частей трио. Однако если сравнить этот прием с аналогичным в трио *B-dur*, то следует признать, что в последнем опусе композитора он оправдал себя меньше. Причиной тому некоторая ординарность музыкального материала *Allegro* и неубедительность отдельных приемов развития. Внезапные вспышки энергии, как и ее торможения, не воспринимаются естественным результатом развития драматургии. Да и в самом тоне высказывания нередко многословие сочетается с поспешностью. Отдельные мотивы (интонации) то многократно повторяются на одном уровне эмоционального напряжения, то неоправданно обрываются, оставляя ощущение незавершенности мысли. Быть может, эти недостатки – они в различной степени свойственны всему циклу – объясняют весьма скромную судьбу этого сочинения на концертной эстраде XX столетия.

Непререкаемый авторитет Рубинштейна, как и высочайшее художественное удовлетворение, получаемое от игры с ним, обеспечивали его фортепианное трио выдающихся исполнителей – скрипачей и виолончелистов. Это относилось и к последнему опусу. Однако было бы несправедливо только этими причинами объяснять желание играть в ансамбле с автором Лауба и Давыдова, Ауэра и Вержбиловича. По всей видимости, у современников трио получало значительно больший душевный отклик, нежели у последующих поколений музыкантов и слушателей. Вспомним и о дефиците жанра в отечественной исполнительской музыкальной культуре того времени. В таких условиях каждое фортепианное трио Рубинштейна становилось новой вехой. Сказать свое слово, а тем более принять непосредственное участие в звуковом рождении сочинения представлялось весьма привлекательным для самых взыскательных артистов.

Заметим, что Рубинштейн, готовя исполнения последних трио, изменил правилу сочетать в группе струнников представителей разных художественных ориентаций. Можно предположить, что причиной тому было определившееся тяготение самого композитора к одной сфере – романтической. Стремление яснее донести до слушателей новую тенденцию, возникшую в музыке, влияло на выбор ее исполнителей. Лауб и Давыдов, Ауэр и Вержбилович при всем различии творческих индиви-

дуальностей исповедовали иные эстетические идеалы в искусстве трактовки, нежели Маурер, Грюцмахер, Фитценхаген или Шлезингер. Их исполнительское стедо выражалось в поэтическом, свободном интерпретировании музыкальных образов, экспрессии звукового воплощения. Да и сама манера их игры, отличаясь мощным выразительным тоном, совершенством техники, позволяла многое раскрыть по-своему, что ценил Рубинштейн, особенно в последний период творчества.

Широко известно мнение о музыкальном наследии Рубинштейна как о противоречивом явлении, где талантливое соседствует с тривиальным, индивидуальное с подражательным. Все это имеет место, и тем не менее нельзя оспорить весомость его вклада, не признать благородство его миссии первооткрывателя путей, по которым в последующем шли музыканты, "поднимавшиеся в своем творчестве значительно выше Рубинштейна"⁷². В полной мере это относится и к фортепианным трио композитора. В каждом из них наряду с плевелами есть и чистые полновесные зерна, во многом способствовавшие расцвету жанра на отечественной музыкальной почве.

* * *

Как своеобразный *post scriptum* к главе, посвященной фортепианным трио Рубинштейна, можно воспринять наше обращение к опусам Э. Направника в этом жанре. Первый из них, соч. 24 был создан в 1876 году, то есть между четвертым и пятым трио Рубинштейна. Второй, соч. 62 – в 1897 году, уже после кончины Антона Григорьевича. Но эти сведения если и интересны, то только теоретически. В жизни отношения двух художников были весьма отдаленными.

Подобно большинству крупных музыкантов той эпохи Направник не ограничивал свои интересы какой-либо одной областью творчества. Важное место в жизни Эдуарда Францевича занимала композиторская деятельность. Ей он отдавал много душевных сил и времени, хотя его сочинения пользовались значительно меньшим признанием, нежели дирижирование. Направник – автор четырех опер⁷³, столько же симфоний и других сочинений для оркестра, множества произведений для хора и пьес, различных по форме и жанру (всего около 75 опусов). Все они, как правило, звучали с концертной эстрады и, несмотря на суровые подчас отзывы прессы, считавшей музыку Направника то серой и шаблонной, то "мещанской и капельмейстерской"⁷⁴, неизменно находили ярких исполнителей⁷⁵. Подобная

⁷² МЭ. М., 1978. Т. 4. Стб. 732.

⁷³ Из них наиболее популярна опера "Дубровский" (1894), которая осталась в репертуаре театров и в наше время.

⁷⁴ См.: Кюи Ц. Избранные письма. Л., 1966. С. 164. Позднее Кюи во многом изменил свои взгляды и посвятил Направнику в знак уважения скерцо для оркестра, соч. 82 № 2.

⁷⁵ В этом, думается, можно усмотреть не столько признание музыкальных достоинств композитора (а они несомненно имели место), сколько прежде всего

ситуация сложилась и в камерно-инструментальной ансамблевой музыке, которую композитор также не обошел своим вниманием. Ему принадлежат три струнных квартета и квинтет, два фортепианных трио, две скиты для виолончели и фортепиано, фортепианный квартет, соната для скрипки и фортепиано. Вспомним, что его первый струнный квартет соч. 16 (1874) был пьесма одобрен Чайковским⁷⁶ и нашел отличных интерпретаторов в лице участников квартета РМО – Д. Панова, А. Леонова, А. Егорова и А. Кузнецова.

Забыт квартет, забыты и оба фортепианных трио... А ведь первое из них (g-moll) было удостоено в 1876 году высшей награды (первой премии) на конкурсе РМО в городе Вильно. Не малое значение в успехе сочинения имело и то, что его играли такие мастера, как пианист Ф. Лешетицкий, Ауэр и Давыдов. Именно этим обстоятельством во многом объяснял результаты состязания Римский-Корсаков: « Конкурсная комиссия, – записывает он в „Летописи“, – признала достойным премии трио Направника с девизом „Бог любит троицу“; мой секстет признала заслуживающим одобрения, а квинтет вместе с вещами других авторов, представивших свои сочинения на конкурс, оставила без внимания. Говорят, что трио Направника было пречудесно сыграно с листа Лешетицким перед комиссией, чтение же моего квинтета досталось на долю Кросса, плохого чтеца, который провалил его так, что пьеса не была сыграна до конца »⁷⁷.

Остановимся более подробно на отдельных частях сочинения Направника. Передо мной клавиры и партии, отлично изданные фирмой Брейткопф в Лейпциге. Привлекает нарядность четырехцветного оформления титульного листа, четкость и продуманность расположения нотного текста⁷⁸.

К наиболее удачным разделам сонатной формы первой части Allegro con fuoco ($4/4$ alla breve) относится экспозиция основных тем: песенно-хоровой главной и лирически-романсовой побочной, с характерной для нее тональной неустойчивостью и обилием плагальных, субдоминантовых ”славянских” гармоний⁷⁹. Однако энергии развития обе темы не получают по причине многократного проведения их основных попевок без ка-

дань уважения авторитету дирижера Направника. Напомним, с какой симпатией к чешскому музыканту, на протяжении более полувека (1861–1916) работавшему в России, относилась сестра Глинки – Л. Шестакова, Римский-Корсаков и особенно Чайковский.

⁷⁶ Подчеркивая, что это ”далеко не та капельмейстерская музыка, которой многие ожидали от г. Направника”, Чайковский отмечает мастерство техники и формы, богатство инструментовки. См.: *Чайковский П. И.* Два последних квартетных собрания / Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 179.

⁷⁷ *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 105–106.

⁷⁸ Трио посвящено Великому князю Константину Николаевичу.

⁷⁹ Тональность побочной темы d-moll. Но тоника в основном виде утверждается лишь в конце. До того она возникает как ”проходящая”, усиливая текучесть темы, ее ладотональные колебания (d-moll – D-dur).

ких-либо эмоциональных изменений (недостаток, имеющий место и в первых трио Рубинштейна).

В экспозиции Направник стремится добиться общности тематического материала как средства, способствующего драматургическому единству. На интонациях главной и побочной тем строится связующая. Заключительная не только вбирает в себя те же интонации, но в ряду своих модуляционных сдвигов намечает тональности, которые окажутся наиболее существенными для разработки (Des-dur и B-dur).

В среднем разделе формы композитору не удастся успешно раскрыть характеры и настроения экспозиции. Основным, если не исключительным, приемом развития являются следующие друг за другом тональные отклонения (от едва уловимых до весьма существенных модуляций). Они скорее создают иллюзию движения драматургии, нежели способствует ее активности.

Подлинным "бедствием" первой части можно назвать коду. Она гигантских размеров – всего на пять тактов меньше, чем разработка (151 т. вместо 156), но не содержит новых мыслей и чувств, новых средств выразительности. Естественно, что такое решение формы, где реприза почти дословно повторяет экспозицию, а кода разработку, порождает ощущение музыкального многословия, пассивности и, как следствие, безразличие его восприятия слушателями.

В отдельных темах ощутимо влияние композиторов "Могучей кучки", чьи оперы и симфонические опусы были досконально известны дирижеру Направнику. С особой очевидностью это дает себя почувствовать во второй части Allegro grazioso, quasi Andantino (B-dur, $2/4$), написанной в сложной трехчастной форме с элементами вариационности. "Восточный" элемент, присутствующий в основной теме, как и ритмическое своеобразие сопровождения, несут печать заимствования (Балакирев и еще более – Бородин). Контрастная по настроению и средствам выразительности вторая тема не лишена романтического оттенка. Композиторской удачей Направника можно признать тональное решение. Если мотив "восточной темы", служащий здесь фоном, определен в каждом двутакте новой тоникой (G-dur, e-moll, a-moll), то вторая тема являет собой устойчивое четырехтактовое построение с общей тоникой a-moll. В кульминации (C-dur) ни один из образов не теряет своей индивидуальности (вплоть до ремарок scherzando и appassionato). Их сопряжение служит созданию более экспрессивного, исполненного патетики настроения.

В скерцо (третья часть) Направник следует классическим традициям. Форма Presto (A B A₁ B₁ A) оригинально развивает бетховенские принципы построения. Если в Allegretto grazioso отмечались моменты вариационного развития, внесенного в трехчастную форму, то в скерцо мы встречаемся с признаками сонатности, внедренной в трех-пятичастную схему. Это подтверждает и тональный план. При неизменном Es-dur темы A тема B проводится первый раз в As-dur, второй в Es-dur, подобно

побочным партиям сонаты. Отходом от классического строения является и тридцатидвухтактовая связка (т. 157 и далее), выполняющая функцию связующей партии. Оригинально ее полиметрическое решение: в то время как виолончель сохраняет остигатную трехчетвертную формулу характерного звена темы А, в партиях скрипки и рояля появляется новый материал, изложенный в двухчетвертном размере.

Название финала "à la Russe" свидетельствует об обращении композитора к народным темам страны, ставшей для него второй родиной. В какой-то мере это было связано и с общей тенденцией растущего интереса к фольклору России – признанного лидера славянских народов в 70-е годы⁸⁰. Укажем в этой связи, что наряду с глубоким постижением истоков русского искусства в их исторической подлинности и поэтичной сказочности, что отличало композиторов "Могучей кучки" и художников-"передвижников", существовало и другое направление, определяющим для которого оказывалось воссоздание внешних народных черт. В этом случае элементы фольклора воспринимались, скорее, в плане их "экзотической" жанровости. Пожалуй, именно это решение присуще финалу трио Направника.

Музыка *Vivace* содержит полный набор тем-образов, необходимых для создания полнокровной, достоверной в своем национальном облике пьесы: здесь и главная тема с "хоровым заневом" и танцевальным ритмом, и побочная, явно эпического, сказительного склада. Но лишенные внутренних драматургических связей, они представлены в статической сопоставительности, что позволяет в большом по масштабу полотне ощутить явный налет музыкальной пассивности. В какой-то мере о ней заставляет забыть блестяще разработанная концертная фактура инструментов ансамбля.

Обзор трио Направника во многом объясняет причины его успеха в пределах "конкурсных требований" и скромности последующей судьбы. К первым из них относится все то, что свидетельствует о доскональности знания Направником композиционного ремесла: владении формой, приемами ладогармонического развития, спецификой жанра. Ко вторым – аморфность тематического материала, преувеличенность размеров каждого раздела цикла и, главное, недостаточность непосредственного чувства⁸¹. И все же сочинения Направника являются фактом исторического развития русского фортепианного трио, свидетельством непрерывного количественного и качественного накопления индивидуальных черт этого интересного явления музыкальной культуры.

⁸⁰ Можно провести аналогию со "Славянским маршем" Чайковского, соч. 31, созданным в том же 1876 году, что и трио Направника.

⁸¹ В этом русле и второе трио композитора – *d-moll*, соч. 62. Его исполнение состоялось 27 ноября 1897 года в пятом квартетном собрании РМО. Можно представить, что искусство Ф. Блуменфельда, Л. Ауэра и А. Вержбиловича – первых интерпретаторов трио – сообщило ему высшую степень выразительности. Однако в дальнейшем оно игралось мало и не стало репертуарным.

В своих фортепианных трио Рубинштейну (и отчасти Направнику) удалось объединить и творчески развить опыт отечественной и западноевропейской музыки. Постепенно складывались наиболее органичные формы, осваивались многие оригинальные приемы разработки тематического материала и драматургического развития (хотя на этом пути композиторов постигали порой и наибольшие неудачи).

К фундаментальным достижениям этого этапа (здесь трудно переоценить роль Рубинштейна) относится осознание возможностей жанра как выразителя крупных идей, философских обобщений. Это было особенно важно и прогрессивно, если вспомнить об исполнении тогда в городах России множества опусов, которые, по определению Рубинштейна, должны быть отнесены к тому типу музыкального творчества, где главный интерес составляет виртуозная техника сочинений, которые могли бы находиться не на фасаде, а на заднем плане храма искусства⁸². Возрастающая в противовес этому серьезность идейно-художественных задач все настойчивее требовала обогащения выразительных средств. Здесь в первую очередь отметим повышение роли каждого инструмента, выявление их специфических свойств в решении единой образно-художественной концепции и обострение тембровых противопоставлений струнных и рояля⁸³.

Исполнительский масштаб композиторов, в первую очередь Рубинштейна, сыграл значительную роль в решении столь важной задачи, как создание крупных музыкальных полотен ярко-концертной ориентации. Все это позволяет оценить значимость фортепианных трио, рассматриваемых в этой главе, несмотря на скромность их бытования на современной концертной эстраде, как исторически необходимое звено между "Патетическим трио" Глинки и трио "Памяти великого художника" Чайковского.

⁸² См.: Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 139.

⁸³ Эта тенденция наметилась еще в "Патетическом трио" Глинки, но там она раскрылась в сочетании фортепиано и духовых.



В РАЗНЫЕ ГОДЫ К ОБЩЕЙ ЦЕЛИ

Фортепианные трио Бородина и Римского-Корсакова

Среди сочинений, созданных композиторами "Могучей кучки", камерно-инструментальный ансамблевый жанр занимает едва ли не последнее место. Обратимся к статистике.

Главе этого уникального в истории мировой музыкальной культуры объединения русских композиторов¹, Балакиреву, принадлежит лишь один подобного рода опус – октет с-moll для флейты, гобоя, валторны, скрипки, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано (1850–1856 г.)². Не оставил нам ни одной строчки в этой специфической области гений Мусоргского. В разные годы – 1890, 1905 и 1913 – создает три квартета Кюи, оставшиеся и по сей день в тени других его сочинений. С наибольшим интересом к камерно-инструментальной музыке отнеслись Бородин и Римский-Корсаков. Однако о том, что среди немногих написанных ими ансамблей есть фортепианные трио, знал весьма ограниченный круг друзей-музыкантов. К сожалению, никто из исполнителей, ознакомившихся с сочинениями, не настоял, чтобы они (каждое в свое время) были изданы и прозвучали с концертной эстрады. Велика поэтому роль тех музыкантов, кто спустя много лет начал активные розыски в архивах и частных собраниях произведений, казалось бы, окончательно канувших в Лету. Среди многих музыкальных опусов, отысканных, а затем получивших заслуженное признание,

¹ Как известно, закрепившееся за ним крылатое наименование "Могучая кучка" было дано В. Стасовым.

² Партитура издана. М., 1959.

оказались и фортепианные трио Бородина и Римского-Корсакова.

Несомненный интерес представляет знакомство с рукописями обоих сочинений, хранящихся в Санкт-Петербурге³. Нотные тетради Бородина и Римского-Корсакова позволяют утвердиться во мнении, что работа над трио какое-то время весьма занимала их помыслы. Свидетельство тому многочисленные авторские правки. Часть из них касается изменений тональных планов, отдельных сокращений, совершенствования фактуры. Другие, видимо, появились в результате пробных исполнений. Здесь и новые лиги, усиливающие выразительность фразировки, и конкретизация агогических указаний, и уточнение штрихов и аппликатуры.

Не меньше, чем эти коррективы, привлекает внимание графика. Нотный текст Бородина написан уверенным твердым почерком, как бы отражающим основательность мышления ученого, его убежденность в верности текста. Почерк Римского-Корсакова – свободно летящий по нотному стану. С легким наклоном вправо, он ни на мгновение не утрачивает каллиграфической четкости...

Кто знает, будь эти сочинения изданы в свое время, не стали бы они альтернативой своеобразным академическим тенденциям фортепианных трио Рубинштейна и тем более Направника? Не продолжили бы романтическую линию развития жанра, начатую в России фортепианными трио Алябьева и Глинки, внося при этом самобытный акцент?

* * *

Большинство камерно-инструментальных сочинений Бородина (за исключением двух знаменитых квартетов A-dur и D-dur) относится к первоначальному периоду творчества. Так, до 1862 года, знаменательной даты сближения Бородина с Балакиревым и его "кружком", были написаны два струнных трио, струнный квинтет и секстет. К этому периоду, вероятно, следует отнести и фортепианное трио.

Задуманное еще в Петербурге, оно могло быть дописано во время пребывания Бородина за рубежом в 1859–1862 годах. Во всяком случае все вышеназванные сочинения, быть может, за исключением более зрелого фортепианного квинтета (1862), следует рассматривать как первые опыты начинающего композитора, некую лабораторию, где (в первую очередь для самого себя) определялись черты стиля, уточнялись художественно-эстетические пристрастия, шлифовалась форма и на практике познавались выразительные средства струнных инструментов и фортепиано.

³ Трио Бородина находится в Российском институте истории искусств. Кабинет рукописных и иконографических материалов. См.: Бородин А. П. "Тrio вln cello fr". Фонд № 14. Опись № 1. Ед. хр. № 26–27. Трио Римского-Корсакова – в Российской Национальной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. См.: Римский-Корсаков Н. А. Фортепианное трио с-moll. Фонд 640, № 416.

Интерес Бородина к камерно-инструментальной музыке во многом стимулировался его умением играть на рояле, виолончели и, предположительно, флейте. Увлекался он и музицированием в различного рода любительских ансамблях. Почти хрестоматийным стало в наше время воспоминание друга Бородина — М. Щиглева о том, что ни непогода, ни дождь, ни слякоть — ничто не снижало энтузиазма молодых людей, когда они — один со скрипкой под мышкой, а другой с виолончелью в байковом мешке, — направлялись на какой-либо музыкальный вечер, делая при этом "громадные концы пешком, например с Выборгской в Коломну, так как денег у нас не было ни гроша..."⁴

Позднее сам Бородин в письме к И. Гаврушкевичу (в доме которого он особенно часто играл), вспоминая об этих занятиях, с благодарностью признавался, что такие встречи были для него "серьезной и хорошей школой, как всегда бывает серьезная камерная музыка"⁵. Действительно, в кружке Гаврушкевича играли и слушали множество музыки различных по составу ансамблей. Боккерини и Гайдн, Шпор, Гуммель, Плейель — эти имена наряду со многими другими, теперь забытыми, хорошо знали Бородин и его партнеры. Нередко на собраниях звучали и новинки: сонаты, трио, квартеты Шуберта, Шумана, Мендельсона. Как свидетельствует все тот же Щиглев, они с Бородиным переиграли в четыре руки "и знали чуть ли не наизусть" все симфонии Бетховена и Гайдна, "но в особенности заигрывались Мендельсоном"⁶.

Обращаясь к общеизвестным фактам биографии композитора, отметим, что все эти знания, проверенные исполнительской практикой, позволяли использовать многие приемы в собственном композиторском творчестве и, усвоив законы драматургии крупномасштабных сочинений, расширить художественно-образную сферу.

Уже в первых сочинениях Бородина самобытность его личности сообщала особую эмоциональную выразительность тематическому материалу. Для Бородина были характерны не только обаятельная искренность мелодики, но и национальное начало как основа художественного мышления. Именно эти черты объясняют, почему юношеское фортепианное трио, когда оно появилось на концертной эстраде (почти через сто лет после своего создания), было с такой симпатией воспринято весьма искушенными слушателями. Первыми исполнителями трио были Гилельс, Цыганов и Ширинский (1949). Вскоре изданное⁷, оно вошло в концертные программы и педагогический репертуар.

Прежде всего о форме цикла и связанных с ней реалиях и

⁴ Цит. по кн.: Дианин С. Бородин. М., 1955. С. 34.

⁵ См.: Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965. С. 79.

⁶ Там же. С. 67.

⁷ Опубликовано в 1950 году в редакции Б. Доброхотова и Г. Киркора под названием "Неоконченное трио".

домыслах. Авторская рукопись сочинения содержит три части: *Allegro con brio*, "Романс" и "Интермеццо". Сведений о написании Бородиным других частей обнаружить не удалось. Таким образом, остается лишь гадать, является ли этот цикл вполне завершенным (на такую возможность указывает основная тональность, в которой написана третья часть, "Интермеццо"), или все же он относится к типу неоконченных и в нем отсутствует обязательный финал. Своеобразие цикла – в свободном объединении небольших пьес, различных по своей жанровой сути, но связанных общностью интонационной основы.

Можно предположить, что "ярый мендельсонист", как шутливо называл себя Бородин, в области формообразования больше следовал Шуману. Как известно, творчество этого немецкого романтика воспринял Бородин далеко не сразу. Лишь после знакомства с некоторыми миниатюрами, а в особенности фортепианным квинтетом *Es-dur*, он, по воспоминаниям жены, пианистки Е. Протопоповой, восхищенно воскликнул: "Это какая-то бесконечность ваш Шуман. Как это у него чудно все разрастается"⁸.

Вполне вероятно, что в период, предшествующий созданию трио, Бородин познакомился и с характерными пьесами для трио, объединенными Шуманом в "*Fantasiestücke*" соч. 88 (название одной из частей трио Бородина – "Романс" – повторяет название первой части шумановского цикла). Во всяком случае при любых *pro* и *contra*, возникающих из-за недостаточности сведений, касающихся работы Бородина над фортепианным трио, можно утверждать, что в отечественном жанре это первый пример подобной формы.

Круг образов трио явно романтического толка в том аспекте, который связывается обычно с возвышенной полетностью чувства, свободой воображения, часто с уходом в "фантастичность". И при этом композитор не порывал с классическими канонами развития музыкального материала.

Первая часть (*Allegro con brio*) написана в сонатной форме. Весьма характерен прием изложения главной темы в партии виолончели. В равной степени здесь можно найти аналогию с трио Мендельсона (*d-moll*) и отметить приверженность самого Бородина любимому инструменту. И все же решающей в этом выборе была особая певучесть, присущая основным темам-образам первой части. В звучании виолончели, ее тембре и регистровом своеобразии Бородин, вероятно, ощущал наилучшую для себя возможность объединить свойственную музыке доверительность манеры высказывания с патетикой, приподнятостью эмоционального тонуca.

Оригинально строение виолончельной фразы. Мелодия, начинаясь с тонического звука, спускается по ступеням гаммы, императивно утверждая основную тональность (*D-dur*):

⁸ См.: А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М., 1985. С. 89–90.

Но от предположений – возможно, недостаточно обоснованных и все же заманчивых – вернемся к реальности. Многочисленные изменения ладовой окраски попевок главной и побочной тем сообщают им в разработке кратковременные, но выразительные ракурсы. Именно это – при достаточной скромности и однообразии фактурных приемов – вносит необходимое оживление в эмоциональное содержание музыки.

Разработка сменяется сначала ложной репризой. Главная тема звучит в тональности H-dur, затем G-dur и лишь в самом ее конце появляется предписанная традициями основная тональность (D-dur). Таким образом, подлинная реприза устанавливается на стыке двух тем: главной и связующей. Конечно, это можно рассматривать как результат неопытности сочинителя, но, думается, что будет более правильным увидеть здесь пример самостоятельности композиторского мышления Бородина, уже в ранних опытах стремившегося к оригинальности метода формообразования.

Остальные темы в репризе излагаются в соответствии с правилами сонатной формы. Остаются без изменения фактура и динамика. Кульминацией патетических элементов, таящихся в главной теме, оказывается кода (т. 501–521). О ее наступлении оповещает все та же "интонация повторного звука", напряженность которой весьма усилена громогласием октавных басов в партии фортепиано и двойных нот у струнных инструментов.

Слушая "Романс" – вторую часть трио, – трудно отвлечься от мысли, что Бородин, зная и восхищаясь "Песнями без слов" Мендельсона, использовал отдельные пленительные настроения этого лирического цикла в развернутом фортепианном solo (т. 1–16). Есть в "Романсе" и интонационная сфера, позволяющая утвердиться в предположении, что фортепианное трио, или хотя бы вторая его часть, писалось в период пребывания композитора в Италии (осень 1862)¹³. Но при всем том музыка медленного раздела цикла имеет ясно выраженную национальную окраску. Как западноевропейская, так и русская образная сфера воплощены в музыке *Andante* с предельным художественным тактом. Сливаясь, они создают вполне самобытный тематический сплав. И ничем иным, как отголоском музыки "русского пошиба" (пользуясь определением Щиглева), нельзя назвать заключительную партию "Романса", несущую в себе явные черты жанровости¹⁴: они в имитации звучания "гармошки-трехрядки", в оригинальном, истинно народном задоре, удачно контрастирующем романсово-элегическим настроениям главной темы и баркарольной побочной.

Оригинальна форма "Романса". Ее можно себе представить

¹³ Образы Италии, живые впечатления, рожденные ее музыкой, природой, возможно, оказали свое влияние на два русских фортепианных трио – Глинки и Бородина.

¹⁴ Заключительная партия, ее наиболее типичные интонации близки первой части фортепианного квинтета.

как сонатную без разработки (напомним, что иногда ее называют "шубертовской")¹⁵.

В характере русской вокальной лирики (особенно бытовой) "гитарный" аккомпанемент главной темы, которому подражает и *pizzicato* струнных. Он основан на привычном для любителей домашних музыкальных собраний переборе струн инструмента, весьма распространенного в России XIX века.

Лирическая по характеру побочная тема по ходу своего развития выказывает явное предрасположение к драматизации первоначального состояния. Этому способствуют напряженность интервалики, гармонические сдвиги, тональная неустойчивость (H-dur, e-moll, G-dur, Fis-dur, dis-moll, H-dur). Черты индивидуальности придает образу побочной партии широко разработанная фактура фортепиано. Охватывая большой регистровый диапазон, плотно окутывая мелодию, она сообщает элемент концертности, мало свойственный сочинению в целом¹⁶.

Подход к коде неожиданно экспрессивен. Устойчивый E-dur сменяют сумрачные светотени fis-moll. Значимость виолончельного хода подчеркивается акцентуацией, декламационным характером фразировки. Подъем динамики (*fortissimo*), замедление темпа (*ritenuto*), паузы способствуют патетике высказывания. В самой коде (т. 105–112) усиливается напряженность и обостряется гармония с появлением в т. 106 уменьшенного септаккорда. Хоральная вставка струнных (т. 108–109)¹⁷ привносит оттенок печали в общий светлый эмоциональный облик *Andante*. Выразительно постепенное угасание силы звука (*pp - ppp*).

Следующая часть – "Интермеццо" – близка классическому менуэту и формой – сложной трехчастной (с трио и повторением *da Capo*), и трехдольным метром с опорой на сильные доли такта, и характером движения *Tempo di Menuetto*. Вместе с тем в образном содержании музыки ощутима и другая, романтическая тенденция, идущая, в первую очередь, от Шуберта. О знакомстве Бородина с музыкой немецкого композитора мы уже упоминали. Вполне вероятно, что молодой русский сочинитель знал (а может, играл) трио Шуберта Es-dur, соч. 100, с третьей частью которого есть у "Интермеццо" несомненная общность. Подобно тому как Шуберт внедрял в менуэтное движение вальсовые элементы, Бородин обращается к популярному в России танцу – мазурке. Ее влияние прослеживается в празднично-капризном тоне музыки, блестящих взлетах фортепианных фигураций, характерности чередования "притоптывающего" тяжело-го штриха *détaché* с женственно-мягким, плавным *legato*. Этими,

¹⁵ К ней обращается композитор и в первой части струнного секстета.

¹⁶ В репризе фактура сопровождения побочной темы значительно скромнее.

¹⁷ Подобный прием показа чистого тембра струнного инструмента есть в романсе Бородина для голоса, виолончели и фортепиано "Разлюбила красная девица". Причем возникает он, как и в трио, в наиболее драматический момент сюжета.

весьма скромными средствами Бородину удается создать обаятельную музыкальную зарисовку. По своему лирическому настроению она ближе всего к мазуркам Глинки.

Наиболее "бородинским" нам представляется средний раздел "Интермеццо" – "трио". Индивидуальность ему сообщает четырехголосный запев с использованием характерного приема звукописи, решенного средствами только струнных инструментов, каждый из которых истолкован как двухголосный. При этом особая краска открытых струн удачно имитирует тембр старинного русского гудка:

А. Бородин. Неоконченное трио, ч. III. Интермеццо

15 Trio. Più lento

Оригинальность "трио" оттеняется темпом (*Più lento*), новым метром (3/2) и тональностью C-dur, которая в дальнейшем нередко будет связана у Бородина с народными сценами вплоть до Пролога в опере "Князь Игорь"¹⁸.

Включение мощных аккордов фортепиано можно уподобить вступлению хора, подхватывающего первоначальный незатейливый инструментальный "наигрыш". Нарастание силы звука, степенный разворот мелодики, использование диатонических оборотов и кварто-секундовых интонаций сообщают музыке торжественный, "величальный" облик (т. 10–20). Этому же слухат и отклонения в сферу субдоминанты и наличие плагальных каденций (т. 11–15). "Хор" движется. Максимально приблизившись (*forte*), он медленно удаляется. Все тише звучат "голоса"

¹⁸ Несомненно родство этого раздела трио с побочной темой фортепианного квинтета.

(forte, mezzo forte, poco diminuendo, pianissimo). Еле доносятся последние фразы (т. 25–28). В этой драматургии нюансов звучания, порождающей эффект отдаленности, приближения и вновь удаления, есть какое-то сходство с драматургией Хора поселян в последней картине "Князя Игоря", построенного по тому же принципу изменения динамики (piano – forte – piano). Заключительные четыре такта отделены паузой, что подчеркивает их функцию перехода к *Tempo di minuetto da Capo al Fine*.

Не преувеличивая значения юношеского сочинения Бородина, все же нельзя не заметить в нем какой-то особой чистоты, незамутненности лирики, безусловной ее принадлежности к русскому складу духовности. Простота и ясность используемых композитором средств ансамблевой выразительности порой кажутся наивными (может быть, это в какой-то мере и справедливо). Но как умело достигает Бородин при их помощи той художественной цели, которую он ставит перед собой в каждом из разделов "Неоконченного трио" – интересного и оригинального в своем композиционном решении.

* * *

Лето 1897 года Н. А. Римский-Корсаков вместе с семьей проводил в местечке Смычково, в шести верстах от города Луги, весьма живописном по своей природе. Тишина, длительные уединенные прогулки по любимым местам, общение с близкими сердцу людьми способствовали не только отдыху после тяжелого напряженного года, но и располагали к творчеству. В "Летописи" Николай Андреевич отметил, что он в этот период «сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата „Свитезянка“... Затем следовал ряд многочисленных романсов, после которых я принялся за пушкинского „Моцарта и Сальери“... Сверх того я сочинил смычковый квартет G-dur и трио для скрипки, виолончели и фортепиано c-moll. Последнее сочинение осталось неотделанным, а оба эти камерные произведения доказали мне, что камерная музыка – не моя область, и я решил их не издавать»¹⁹.

Эта строгая оценка предельно взыскательного к себе художника не изменилась и в дальнейшем: фортепианное трио (работа над которым не была завершена) действительно стало последним в ряду созданных композитором опусов для различных камерно-инструментальных составов²⁰.

Категоричность сделанного композитором вывода не поме-

¹⁹ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955. С. 206–207.

²⁰ Струнные квартеты: F-dur, соч. 12, 1875 (весьма одобренный Чайковским) и G-dur (1897); квинтет для фортепиано и духовых B-dur (1876); струнный секстет A-dur (1876); струнный квартет на русские темы (1879), впоследствии переделанный в Симфониетту h-moll; отдельные части в квартетах на тему "B-la-f" и "Именины" (1887). Позже (1899) были написаны отдельные части для коллективных струнных квартетов ("Пятницы" и др.).

шала ему в свое время с большим увлечением отдаться процессу работы: трио, задуманное в начале лета, к осени в основном было готово.

Эпическая, довольно яркая по характеру главная тема первой части (*Allegro*) обладает энергией, аккумулируемой характерным квартовым "зачином":

Н. Римский-Корсаков. Трио, ч. I



Однако его первоначальный активный посыл как бы растворяется в последующих многократных повторах. И даже в том случае, когда автор явно стремится динамизировать ход музыкальных событий, как это имеет место в связующей партии, где наряду с интонациями главной темы²¹ вводится новый мелодический материал²², ожидаемого подъема экспрессии не происходит.

В разработке главная тема становится и главным действующим лицом. В ее облике яснее проступают черты мужественности. Подкупает широта инструментального дыхания, органичность развертывания музыкальной мысли. Сопутствует этому и мастерское сопряжение "ученой полифонии" (прямых и встречных имитаций, небольших канонических построений) с истинно национальными приемами подголосочного развития материала. В партиях инструментов самостоятельные мелодические попевки то заполняют паузы в теме, то сливаются с ней, подчеркивая важнейшие интонации. Особенно выразительны благодаря специфическому трехголосию ансамбля такты, где тема поддерживается "снизу" строгой линией баса, а "сверху" украшается изысканным орнаментом (т. 300–306).

Кратковременные сдвиги в тональности *f-moll* и *cis-moll* успешно служат все той же задаче оживления музыкальной атмосферы. Способствует ей и обращение в разработке к различным выразительным средствам инструментов (в частности, *pizzicato* струнных, с их явно балалаечной подражательностью).

Наиболее впечатляет в первой части побочная партия (*Es-dur*, *Poco più tranquillo*). Близкая тем вокальным сочинениям Римского-Корсакова, где доминирует излюбленная композитором "живописная пейзажность", она являет собой пример лирически-одухотворенной инструментальной кантилены, охватыва-

²¹ Поступенные сдвиги терцовых интервалов, составляющие мелодическую основу связующей темы, несомненно указывают на ее родство с главной.

²² В дальнейшем он послужит тематической опорой заключительной партии.

ющей различные эмоциональные состояния от хрупкой созерцательности до драматической активности²³.

В коде впервые и весьма удачно противопоставляются основные образы. Побочная тема звучит в минорном ладу (с-moll) напряженно, почти зловеще в низком регистре фортепиано, на фоне стремительных пассажей. Особую экспрессию сообщают ускорение движения (*Più mosso*) и насыщенность ансамблевого звучания (*crescendo – fortissimo*).

Постепенно эпическое начало возвращает себе утраченный был авторитет. Внедряясь в музыкальную ткань в виде отдельных интонаций, а затем и достаточно развернутого проведения, главная тема несет в себе незаурядную силу и завидный оптимизм, становясь убедительным итогом первой части. Ее возвращение в коде устанавливает интонационно-смысловую арку, усиливая общую уравновешенность формы.

Испытывая огромное уважение к знаниям²⁴, Римский-Корсаков никогда не отрицал значения личности художника, ее права на свободу самовыражения: "...Вот захочу и сделаю назло всем правилам так, как мне, моему слуху будет нужно", – заметил он однажды в ответ на сухое, ортодоксальное замечание какого-то критика²⁵.

Этот принцип делать так, "как нужно" слуху композитора, с наибольшей рельефностью проявился в двух средних частях трио. Тяготение к колористической изобретательности, к экспрессивно-интонационной основе мелодики определяет и выразительность музыкально-образной сферы *Allegro* и *Adagio*, позволяет говорить о новаторских чертах стиля композитора.

Своеобразие второй части – *Allegro* – сообщает соединение народной, куплетной конструкции с традиционно-классическими принципами формообразования. Так, наряду с элементами рондо, чертами сонатности в ней явно просматриваются и признаки вариантности, корнями своими уходящей в глубины типично русского, народного исполнительства²⁶. Каждый новый виток мелодии, как и сопровождающих ее подголосков, подвер-

²³ Используя в разработке материал главной, связующей и заключительной тем, Римский-Корсаков не вовлекает в этот процесс побочную партию.

²⁴ В письме к Римскому-Корсакову (от 10 сент. 1875 г.) Чайковский писал: «Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистической скромностью и изумительно сильным характером. Все эти бесчисленные контрапункты, которые Вы проделали, эти 60 фуг... – все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего „Садко“, – что мне хотелось бы прокричать про него целому миру» . – *Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. Т. V. С. 412.* В дальнейшем при ссылке на этот источник будет указано: ПСС. Лит. произв. и переписка.

²⁵ См.: Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. III. С. 213.

²⁶ Форму этой части можно представить себе в виде следующей схемы: А-В-А₁-С-А₂-В₁-А₃-С₁-А₄. Основная тональность С-dur; В₁ написано в тональности, отстоящей от основной на кварту вниз, В₂ – на кварту вверх; С – в Аs-dur; С₁, как и А₄, устойчивы в границах основной тональности.

гается изменениям, несущим в себе импровизационность, раскованность творческой фантазии.

Оригинален музыкальный язык. Особое значение приобретает противопоставление диатонических "хоровых" запевков хроматическим, "инструментальным", как бы имитирующим виртуозные переборы "гуслей звончатых", непременных участников народных празднеств (т. 1-4, 5-12).

Полифоническое плетение голосов создает образ шумливой толпы – торжища. Его гомон служит как бы контрапунктом к песенным скороговоркам, плясовым наигрышам с их дробностью ритмического рисунка и тяжеловесным "уханьем" басового сопровождения (т. 25-28):

Н. Римский-Корсаков. Трио, ч. II

17 Allegro

Violino

V-cello

Piano

Театральность музыкальной зарисовки Allegro очевидна. Более того, в жанре отечественного фортепианного трио ей мало аналогов как по форме, так и по изощренному использованию инструментов. Лубочность образов, яркая, броская красочность с удивительным мастерством раскрыты Римским-Корсаковым в камерной музыке со свойственной ей экономичностью средств.

Велика заслуга композитора в расширении сферы "русской скерцозности" (определение Асафьева). Подлинно новаторским является смелое привлечение в жанр фортепианного трио приемов "частушечности", берущей свое начало в искусстве скоморохов²⁷. Все это обогащало выразительную палитру инструментов, входящих в классический состав ансамбля, открывало новые перспективы их использования.

Сказать, что Adagio (A-dur) написано в сложной трехчастной форме, — лишь обозначить структуру этого оригинального раздела цикла. В нем с большей очевидностью обнаруживается приверженность к приемам развития, присущим оперному искусству. Голос каждого инструмента, получая здесь четкую эмоциональную и тембровую характерность, то вступает в тесный контакт с другими "персонажами", то отстаивает свою индивидуальность, противопоставляя ее остальным. В последовательном развитии инструментальных дуэтов и терцетов — основном приеме развертывания музыкального материала Adagio — раскрываются взаимоотношения "героев" в их сопряжении и конфликтном взаимодействии²⁸. Так, если в первом разделе формы — А — явно преобладает ариозный принцип высказывания (сольные эмоциональные "выступления" каждого инструмента), то во втором разделе — В — синтезируются ранее прозвучавшие интонации. Подобной драматургической ситуации особую убедительность придает полифонизация музыкальной ткани, достигающая своей кульминации в фугато (т. 64–87). Близость Adagio к некоторым образцам оперного творчества Римского-Корсакова можно усмотреть и в обрамлении этой части типично оркестровыми по типу изложения вступлением и заключением (т. 1–8 и 164–184)²⁹.

Мотив, как бы исподволь зарождающийся в полифонической ткани, становится основой пленительной темы, на которой строится раздел В. Его экспрессивность усилена не только изменением темпа (*Roco più mosso*), но и восходящим секвенционным движением мелодии, поддержанной беспокойной пульсацией триольного сопровождения:

²⁷ К концу XIX века наблюдался значительный интерес к скоморохам, их быту и обрядам. Две работы А. Фаминцына "Скоморохи на Руси" и "Гусли", опубликованные в 1889–1890 годах, могли привлечь внимание автора трио *c-moll*, бережно относящегося ко всему, что касалось "Руси уходящей".

²⁸ Здесь, естественно, напрашивается сравнение с вокальными ансамблями опер Римского-Корсакова.

²⁹ Напомним об индивидуальной значимости оркестровых фрагментов в большинстве опер Римского-Корсакова.

18 Poco più mosso

The image shows a musical score for Violino and Piano. The Violino part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a melodic line that includes slurs and a fermata. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic accompaniment with triplets and chords. The tempo marking is '18 Poco più mosso'.

Искренен в своей взволнованности дуэт струнных (т. 88–106), значителен монолог фортепиано (т. 107–113).

Наиболее полно раскрывается главная тема Adagio в заключительном разделе А₁. Она вобрала в свою мелодику интонации раздела В и потому воспринимается как развернутое лирическое обобщение. Подобное взаимообогащение не только интонационного, но и эмоционального содержания, также привнесенное Римским-Корсаковым из оперных партитур, создает эффект полинастроений, расширяет границы жанра³⁰.

Принцип сквозного действия, столь великолепно использованный Римским-Корсаковым в операх и симфониях, убедительно воплощен и в трио с-молл. Композитор обращается к приему переноса отдельных тем из одной части в другую, как бы продолжая их образное развитие в новых условиях. Так, тема эпизода В, заметный элемент драматургии Adagio, становится основным мелодическим зерном фугато финала, как бы получая статус одного из ведущих действующих лиц в сюжетном развитии заключительной части трио.

В масштабном финале (Allegro) все подчинено энергии движения контрастных образов: драматично-экспрессивных и

³⁰ В последней трети XIX века в фортепианных трио к этому приему обращались и другие композиторы.

лирически-мягких, гротескно-потешных и залихватско-удалых. В этой картинности финала (весьма редко встречаемой в жанре трио), в рельефности его музыкального "сюжета" также видятся явные связи с оперно-театральной драматургией Римского-Корсакова, в частности с былиной-сказкой "Садко", незадолго до того завершённой композитором (1896). Словно продолжая оставаться в плену им самим созданных характеров и настроений, Римский-Корсаков досказывает, а вернее "дозвучивает", их средствами камерно-инструментального ансамбля. В отдельных темах и разделах трио с-*mol*л угадываются и сказочные напевы Волховы, и характерные интонации потешных игрищ скоморохов, и энергичные речитативные возгласы самого "торгового гостя", только уменьшенные в масштабе (будто рассматриваемые в перевернутый бинокль).

Особое значение получает строгое разделение регистров и тембров инструментов, причем высокому голосу скрипки поручаются лирические высказывания, в которых слышатся отзвуки нежных, "женственных" песнопений, баритональному звучанию виолончели доверяется воплощение эпических мужественных образов. Фортепиано чаще осуществляет функцию объемного оркестрового фона, многокрасочного и масштабного. Не малый смысл приобретают прихотливость ритмики и звукоцветовая изобретательность. Подобные приемы развития музыкального материала, явно связанные со сценическим мышлением Римского-Корсакова, привносят в жанр фортепианного трио элементы изобразительности, открывают интересные возможности тембровых сочетаний клавишного инструмента со струнными.

Отметим, что в большинстве случаев изменения эмоционального состояния в рамках *Allegro* не влекут за собой изменений характера движения. В этом композитор придерживается канонов классицистского "единства времени". Исключения составляют фугированные эпизоды, где замедление темпа (*Adagio*) способствует концентрации узловых моментов драматургии, закреплению интонационно-ритмических признаков композиционного единства³¹:

Н. Римский-Корсаков. Трио, ч. IV

19 *Adagio*

Piano *p*

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left labeled 'Piano'. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics 'p'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The score shows several measures of music with various note values and rests.

³¹ Еще одно из возможных сравнений с оперной драматургией композитора. Напомним хотя бы о фугато в увертюре оперы "Царская невеста".



Утверждение Асафьева о том, что "Римский-Корсаков – глубоко национальное явление"³², не только справедливо вообще, но имеет и прямое отношение даже к такой скромной модели творческих усилий композитора, как трио с-мoll. Здесь можно еще раз сказать о народной песенно-танцевальной почве, питающей тематически-образное содержание сочинения, о специфике красочно-звукового колорита, рождающего ассоциации с творениями русских живописцев-передвижников, прежде всего братьев Васнецовых³³. И все же главное – это философская идея трио, поэтически светлая, несущая уверенность в победе добра над злом. Вероятно, после появившегося в 1882 году трио Чайковского "Памяти великого художника" даже такой самобытной личности, как Римский-Корсаков, понадобилось немало нравственных сил (не говоря уже о мастерстве), чтобы противостоять "певцам печали" и создать убедительное повествование со "счастливым концом".

Известно, что при жизни композитора две средние части трио несколько раз исполнялись на домашних музыкальных собраниях и весьма нравились слушателям³⁴. А затем сорок два года сочинение пролежало в архиве композитора. После его кончины Н. Н. Римская-Корсакова много сил отдала реабилитации ранее неизданных сочинений³⁵. К сожалению, это не коснулось трио. Лишь в 1939 году композитор М. Штейнберг (ученик и зять Римского-Корсакова) разобрал и систематизировал все сохранившиеся материалы и в соответствии с имеющимися там

³² Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. III. С. 220.

³³ Аполлинарий Васнецов писал декорации первой постановки "Садко" на сцене московской Частной оперы (декабрь 1897).

³⁴ Партию фортепиано, вероятно всего, исполняла жена композитора, отличная пианистка, Н. Н. Римская-Корсакова, виолончели – сын, А. Н. Римский-Корсаков. Можно предположить, что на скрипке играл В. А. Золотарев. Изрядно владея инструментом, он в годы создания трио обучался композиции у Римского-Корсакова и часто бывал у него дома.

³⁵ Из камерно-инструментальных произведений ими оказались квинтет для фортепиано и духовых инструментов и струнный секстет.

многочисленными авторскими указаниями окончательно завершил этот камерный опус³⁶.

Рукопись Штейнберга стала основой для первого исполнения сочинения, состоявшегося 19 апреля 1939 года на квартире сына композитора – Владимира Николаевича. Участниками знаменательного события были Штейнберг (фортепиано), В. Римский-Корсаков (скрипка) и Б. Бурлаков (виолончель).

Публично трио впервые прозвучало в сезоне 1951/52 года в концерте с участием Л. Оборина, Д. Ойстраха, С. Кнушевицкого³⁷. Основа их интерпретации – раскрытие эпического начала. Протяженным отрезкам единых настроений соответствуют широта инструментального дыхания, чистые краски, длительные периоды одной динамики. Особое внимание уделяется выразительности интонирования квартового “зачина”. Они играют его плотным звуком, даже в *piano*, со значительным *crescendo* к основному тону.

В приемах, используемых Обориным, Ойстрахом и Кнушевицким, нет ничего будоражающего, нервного. Это относится и ко второй части. Указанное в ней *staccato* ансамбль трактует как достаточно тяжеловесное, скорее “богатырское”, нежели помпезно-скерцозное. Отсюда сдержанность темпа *Allegro*, отказ от неожиданных перепадов движения.

В эпизоде *As-dur* (в нашей схеме обозначенном *C*) исполнители, руководствуясь авторским указанием *Roso meno mosso*, существенно замедляют темп. Предпочтение отдано штриху *legato*, его плавности и протяженности. Пометы *rosso crescendo*, *forte* и *sempre staccato* не учитываются ансамблем³⁸.

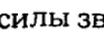
Влияние оперной драматургии в *Adagio* ощутили, видимо, и исполнители. “Ариозно” интерпретирует Кнушевицкий главную тему. Глубокий тембр его виолончели, трепетная, интенсивная вибрация подчеркивают вокальность мелодики. Каждая фраза не только выпевается, но и выразительно декламируется. Тенуэ оттеняют значимость отдельных слогов музыкальной речи (т. 15 и 22).

Иной персонаж – скрипка – и иная манера высказывания (т. 36–47). Она соответствует большей стремительности мелодического потока, подчеркивает определенность ритмической пульсации (триоли). Различие в эмоциональном тоне двух персонажей уступает место единству настроения в их взволнованном дуэте *Roso più mosso*. Мягкое оборинское туше, сочетаясь с точным прикосновением к клавиатуре, органично вплетается в общее звучание. *Adagio* трактуется как лирическая кульмина-

³⁶ На рукописи Штейнберга есть даты: “22 августа 1897 г. Н. Р.-К. 27/III. 1939. М. О. Штейнберг”.

³⁷ Вскоре они записали трио на пластинку Д-22357.

³⁸ Это вполне допустимо, так как указанные ремарки не являются авторскими. Поставленные в прямые скобки, они возникли в процессе редактирования трио и подготовки его к изданию. Отдельные рекомендации аппликатуры и штрихов струнных принадлежат Б. Бурлакову.

ция цикла. В финале исполнители для каждого из разделов (*Adagio*, *Allegro*) находят свою гамму красок, но при этом на первый план выдвигается целостная концепция. Темы-образы не противопоставляются, а как бы сменяют друг друга в едином поступательном движении. Ощущение неторопливости сохраняется даже в достаточно быстром темпе. Каждая новая фигура, фраза отделяются небольшой цезурой. По мере приближения к коде энергия игры заметно усиливается. Этому способствует ритм, подчеркиваемый четкими восьмыми в партии фортепиано. Унисон струнных звучит с предельной экспрессией. Ойстрах и Кнушевицкий играют в нюансе *forte* без указанных редактором подъемов и спадов силы звука ().

Начиная с *Presto* (кода) исполнители настойчиво используют динамическую контрастность, порой меняя силу звучания почти в каждом такте (*piano*, *poco a poco crescendo*, *forte*, *mezzo forte*, *crescendo*, *fortissimo*). Единый нюанс (*fortissimo*) и манера игры *pesante* устанавливаются лишь за восемь тактов до окончания финала, вместе с торжественным утверждением тональности *C-dur*.

Сочинение Римского-Корсакова вошло в репертуар "Московского трио" (А. Бондурянский, В. Иванов, М. Уткин). « Мы играем этот опус с огромным удовольствием, — рассказывают участники ансамбля, — и его всегда с большим интересом слушают не только в нашей стране, но и за рубежом. Была осуществлена и запись сочинения³⁹.

Для того чтобы это большое и не всегда однородное по музыкальным достоинствам произведение воспринималось как единое целое, очень важно определить для себя основные сюжетные линии. При том, что общая драматургическая направленность музыкального содержания явно устремлена к „свету“, торжеству жизнеутверждающего начала, необходимо выявить и противостоящие ему более „темные“ настроения. Носителем таковых, по нашему мнению, является первая часть, которую мы трактуем как драматическую поэму. Это позволяет ярко противопоставить ей своеобразную жанровую зарисовку второй части. В *Adagio* индивидуализация роли каждого инструмента, определение ее характера помогают воссоздать эмоционально насыщенную красочную сцену.

И наконец, финал, который из-за своей протяженности воспринимался нами поначалу как отдельная инструментальная пьеса. Однако в этом случае нарушалось единство конструкции. Целеустремленность музыкальной энергии вытесняла из слушательского восприятия образы предыдущих разделов. Вот почему мы стремились выявить связи финала с другими частями цикла. Большое внимание при этом уделялось не только насыщенности звучания, но и его интонационной многоплановости, стереоскопичности, колоритному освещению каждой мелодической линии.

³⁹ "Мелодия", 26483-4.

В процессе работы над трио не раз приходилось убеждаться, что творчески интересные намерения композитора не везде обрели адекватные решения. Настойчивый поиск средств инструментальной выразительности (тембро-регистровых, динамических, агогических и прочих) позволил добиться той вариантности эмоциональных состояний, которая как бы скрыта за многократными повторами сходных композиционных приемов. Однако эти недостатки не умаляют достоинств сочинения, свидетельством чему является его успех у современного слушателя»⁴⁰.

* * *

Предложенная вниманию читателя глава, как никакая другая в этой книге, полна условностей и гипотез. Заметное место занимает в ней сослагательное наклонение, весьма неблагоприятное для изложения, претендующего на историчность. Оно может вызвать определенные возражения у тех, кто признает одну только бесспорную аргументацию. И все же автор решился, нарушив принцип хронологической последовательности, объединить в одно целое два незавершенных и одновременно не изданных сочинения, отделенных друг от друга четырьмя десятилетиями. Да и сам факт их "приписки" свершениям "Могучей кучки" весьма условен: трио Бородина написано в то время, когда великое содружество композиторов только рождалось, а Римский-Корсаков обратился к этому же жанру, когда волею судеб оно перестало существовать. Наконец, одно сочинение — результат первоначальных (пусть гениальных) исканий неопытного автора, другое — зрелый плод маститого композитора, опирающегося в своем творчестве на лучшие достижения "новой русской музыкальной школы".

Впервые столь подробно и комплексно рассмотренные фортепианные трио Бородина и Римского-Корсакова, хотя и оказавшиеся в стороне от магистрального пути развития жанра, на наш взгляд, принадлежат к одному и тому же направлению, не получившему, к сожалению, в XIX веке должного признания.

Романтический реализм (одна из стилевых тенденций русского фортепианного трио, связанная с народным национальным искусством), заявивший о себе в опусах Глинки и Алябьева, к 50-м годам уступил место мощному потоку новых сочинений западноевропейских композиторов в области совместного музицирования. Достойные уважения фортепианные трио Рубинштейна опираются в основном именно на эти образцы, и лишь изредка проявляется в них, чаще в виде поэтических реминисценций, народная основа.

В таких специфических условиях трио Бородина, будь оно известно и издано, могло бы продолжить глинкинскую традицию, привнеся в нее особый тип интонационности, базирующей-

⁴⁰ Из личной беседы с автором книги.

ся на самобытном сочетании эпической распевности и выразительной декламационности, берущей свое начало в песенном искусстве народных сказителей. С еще большей рельефностью это воплотилось в трио Римского-Корсакова. Впервые в интересующем нас жанре народно-эпические образы обретают такую убедительность художественного решения. Оно во многом обусловлено внедрением в камерно-инструментальную музыку законов оперно-театральной драматургии. На рубеже столетий, в потоке различных течений, пронизывающих искусство (в том числе и музыкальное), трио Римского-Корсакова прозвучало бы одновременно и значимо, подтвердив отзывчивость жанра на различные явления многомерной действительности.

Будем благодарны людям, сохранившим рукописи обоих сочинений, завершивших их и издавших. Знакомство с ними обогащает наше знание истории русского фортепианного трио, расширяет репертуар исполнителей и, наконец, позволяет проследить эпическое направление в созданных позднее опусах Танеева, Гречанинова, Шебалина, Свиридова.



СВЕРШЕНИЕ

П. И. Чайковский. Трио "Памяти великого художника"

В январе 1882 года Петр Ильич Чайковский в письме из Рима сообщил Н. Ф. фон Мекк о своем новом сочинении: "Я кончил свое трио и принялся с большим усердием за переписку его. Теперь, когда вещь уже написана, я довольно уверенно могу сказать, что сочинение это во всяком случае недурно. Боюсь только, что, так поздно обратившись к новому роду камерной музыки и целый век свой писавши для оркестра, я погрешил в отношении применения данного состава инструментов к музыке моей..."¹

Ко времени сочинения трио Чайковский был автором шести опер, четырех симфоний, балета, симфонических увертюр. Кроме того, им были написаны два фортепианных и скрипичный концерты, "Вариации на тему рококо", квартеты, романсы... Почему же при таком многообразии жанров Чайковский ни разу не обратился к фортепианному трио? Более того, высказывания композитора свидетельствуют, что он долгое время был ярким противником подобного рода музыки. "...Вы спрашиваете, отчего не пишу трио? — вопрошает композитор в одном из писем к фон Мекк. — Простите, друг мой! Безмерно хотел бы угодить Вам, — но это свыше моих сил. Дело в том, что по устройству своего акустического аппарата я совершенно не переношу комбинации фортепиано со скрипкой и виолончелем solo. Эти звучности кажутся мне взаимно отталкивающими друг друга, и я уверяю Вас, что для меня чистая мука прослушать какое-ни-

¹ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. М., 1966. Т. XI. С. 24.

будь трио или сонату со скрипкой или виолончелем. Объяснять этот физиологический факт не берусь и лишь констатирую его”².

По мнению Чайковского, ”фортепиано может являться только при 3-х условиях: 1) один, 2) в борьбе с оркестром и 3) как аккомпанемент, т. е. фон для картины... Но что такое за неестественное сочетание таких трех индивидуумов, как скрипка, виолончель и фортепиано? – сетует в том же письме композитор. – Тут достоинства каждого из них теряются. Певучий и согретый чудным тембром звук скрипки и виолончели представляется односторонним достоинством с царем инструментов, а этот последний тщетно старается показать, что и он может петь, как его соперники... Но трио ведь подразумевает равноправность и однородность, а где же она между смычковыми инструментами solo, с одной стороны, и фортепиано – с другой? Ее нет. И вот почему в фортепианных трио есть всегда какая-то искусственность, и каждый из трех беспрестанно играет не то, что действительно свойственно инструменту, а что навязано ему автором, ибо часто последний встречает затруднения, как распределить голоса и составные части своей музыкальной мысли. Я отдаю полную справедливость искусству и гениальному умению побеждать эти трудности таких композиторов, как Бетховен, Шуман, Мендельсон; я знаю, что есть множество трио с превосходной по качеству музыкой, но как форму я трио не люблю и поэтому ничего согретоного истинным чувством для этой звуковой комбинации написать не могу”³.

Казалось бы, при таком принципиальном неприятии трио как жанра Чайковский никогда не сможет к нему обратиться, и вдруг... Но кому дано оценить значение и роль ”Его величества случая” в создании шедевров искусства? Так вот, ”вдруг”, как будто изумляясь самому себе, спустя 14 месяцев Чайковский в письме к той же корреспондентке сообщает: ”Знаете ли, дорогая моя, что я начал писать? Вы очень удивитесь. Помните ли, Вы однажды посоветовали мне написать трио для фортепиано, скрипки и виолончели, и помните ли мой ответ, в котором я высказал Вам откровенно мою антипатию к этой комбинации инструментов. И вдруг теперь, несмотря на эту антипатию, я задумал испытать себя в этом, еще не затронутом мной, роде музыки. У меня уже написано начало трио; кончу ли его, удачно ли выйдет – не знаю, – но мне очень хотелось бы удачно кончить начатое... Не скрою от Вас, что мне приходится делать над собой усилие, чтобы укладывать свои музыкальные мысли в новую, непривычную форму. Но хочу выйти победителем из всех трудностей, и постоянная мысль, что Вы будете довольны, ободряет и вдохновляет меня”⁴.

О своей работе над новым сочинением Чайковский сообщает

² Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. IX. С. 306.

³ Там же.

⁴ Там же. Т. X. С. 292.

еще двум своим постоянным корреспондентам — брату А. И. Чайковскому и неизменному другу, верной почитательнице А. П. Мерклинг. Причем с ними откровеннее, нежели с фон Мекк, он делится радостью, что вновь появилось исчезнувшее было вдохновение и что муза, сначала холодная, стала посещать его очень часто и охотно⁵.

Разумеется, работа в "новом роде" музыки, которого он прежде сознательно избегал, требовала от композитора определенной настойчивости: "Не думайте, милый друг, что я утомляю себя сочинением трио, — успокаивает он фон Мекк. — Сначала мне нужно было сделать над собой некоторое усилие, чтобы примириться с комбинацией инструментов, претящей моему слуху. Но теперь меня работа эта интересует и забавляет..."⁶

Что же послужило истинной причиной обращения Чайковского к жанру трио? Желание попробовать свои силы в непривычной форме или доставить удовольствие фон Мекк, обратившей его внимание на эту область камерно-ансамблевого музицирования? В обоих случаях, хотя и с оговорками, допустим положительный ответ. Но главным был трагический уход из жизни Н. Г. Рубинштейна, артиста большого таланта, художника огромной творческой и общественной энергии. Основатель и директор Московской консерватории, руководитель Московского отделения ИРМО, крупнейший пианист и дирижер, Николай Григорьевич был одним из высочайших авторитетов, определявших русскую музыкальную жизнь в 60—80-е годы XIX столетия. Широта взглядов и проницательность Рубинштейна позволили ему угадать в молодом Чайковском гения. Рубинштейн привлекает Петра Ильича к работе в консерватории, становится первым и блестящим исполнителем его симфонических и фортепианных произведений, осуществляет силами учащихся консерватории первую постановку оперы "Евгений Онегин".

Многие письма Чайковского к Рубинштейну свидетельствуют о глубокой признательности и понимании роли Николая Григорьевича в его жизни: "...Я бы, конечно, никогда не сделал бы себе имени, если б у меня не был под рукой такой превосходный истолкователь, как ты..."⁷ "...Позволь поблагодарить тебя за высочайшее наслаждение, которое ты дал мне испытать во время исполнения моей сонаты. Это одна из самых чудных минут моей жизни"⁸.

Смерть Н. Г. Рубинштейна была воспринята Чайковским как большое личное горе. В письме к Н. Ф. фон Мекк он пишет: "Чувствую, что смутно выражаю смутные мысли, бродящие в голове моей по поводу исчезновения с лица земли близкого и хорошего человека... В голове темно, — да иначе и быть не может

⁵ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. X. С. 304.

⁶ Там же. С. 298.

⁷ Там же. Т. VII. С. 46.

⁸ Там же. Т. VIII. С. 409.

ввиду таких неразрешимых для слабого ума вопросов, как смерть, цель и смысл жизни, бесконечность или конечность ее, — но зато в душу мою все больше и больше проникает свет веры...”⁹

Желание Чайковского сказать поминальное слово, возможно, побудило композитора к поиску новых, не использованных им прежде образов и формы. Наиболее привлекательным оказалось для него сочетание трех сольных инструментов, различных по тембрам и выразительным средствам, способных при объединении создать иллюзию оркестровости, что более всего интересовало композитора-симфониста. Могла сыграть свою роль и память об удивительном таланте Рубинштейна-ансамблиста, чье участие в концертах камерной музыки (в том числе и трио) неизменно становилось событием, вызывая восторженные отклики прессы и слушателей.

Возможны и другие предположения. Но что является абсолютной реальностью — это увлеченность, с которой Чайковский работал над сочинением¹⁰. Понадобился лишь месяц капризной римской зимы (15/27 декабря 1881 — 13/25 января 1882 года), чтобы завершить грандиозное по масштабу и концепции камерное сочинение. Сообщая о его окончании, Чайковский тут же высказывает опасение: “...не есть ли это симфоническая музыка, только прилаженная к трио, а не прямо на него рассчитанная. Я очень хлопотал, чтобы этого не было, — но не знаю, что вышло”¹¹. В этом замечании композитора разгадка, а вернее, “загадка” музыкально-драматургической сути сочинения, дерзновенной самобытности художественных образов, характера интерпретации для многих поколений исполнителей.

Тщательно переписав трио, Чайковский спешит тут же отослать его в Москву, чтобы поскорее узнать впечатления тех, чьим мнением он особенно дорожит. Одновременно он обращается к Юргенсону с просьбой еще до гравировки (издания) устроить пробное исполнение Танеевым, Гржимали и Фитценхагеном. В этом же письме композитор подчеркивает: “Трио это посвящаю Николаю Григорьевичу. Оно имеет несколько плачущий и погребальный колорит. Весьма хотелось бы, чтобы в качестве пиэсы, написанной в память Николая Григорьевича, оно было издано роскошно”¹².

Из дальнейшей переписки Чайковского видно, насколько интересуется он последующей судьбой этого камерного опуса. Большую радость доставило ему известие, что трио, сыгранное в

⁹ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. X. С. 69—70.

¹⁰ О напряженности работы свидетельствует письмо композитора к брату — А. Чайковскому: “...Просидел сегодня от 9 часов утра, не вставая, до 4 час. и с таким азартом работал, что двух мыслей связать не могу... Я совершенно погрузился в свое трио”. Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 20.

¹¹ Там же. С. 24.

¹² Там же. С. 47.

консерватории в годовщину кончины Н. Г. Рубинштейна (11 марта 1882 года), "всем очень понравилось"¹³.

Вернувшись в Россию, Чайковский продолжает совершенствовать сочинение. "Работы у меня набралось непомерно много, — сообщает он фон Мекк. — И трио (которое однажды я прослушал в исполнении Танеева, Гржимали и Фитценхагена) я исправляю основательным образом"¹⁴.

Не чувствуя себя "достаточным знатоком" по части штрихов струнных инструментов, Чайковский просит Юргенсона дать трио на просмотр Гржимали или Фитценхагену. При этом он опасается, чтобы эта корректорская работа не нарушила его замысла: "...Печатается ли трио? Было ли оно на просмотре у Фитценхагена и Гржимали? Если нет, то надо попросить одного из них или обоих выставить смычковые знаки как в партитуре, так и в голосах, т. е. они должны или оставить мои знаки в тех местах, где они их находят уместными, или изменить"¹⁵.

Однако вскоре после исполнения сочинения Чайковский вновь обращается к издателю с этой же просьбой: "Меня очень пугает Фитценхаген с своей 5-ой корректурой. Я имею основание опасаться, что он что-то намудрит, и почти готов просить тебя прислать шестую корректуру. И зачем тебе вздумалось давать ему корректировать трио?¹⁶ Ради Бога, все мои вещи посылай мне, исключительно мне и поверь, что лучшего корректора для них отныне никогда не найдешь. Ну, будем надеяться, что обойдется благополучно, и по окончании фитценхагеновской возни печатай трио с Богом, да и мне экземплярчик (один) пришли"¹⁷.

Первое открытое исполнение трио "Памяти великого художника", соч. 50 состоялось 18 октября 1882 года при участии Танеева, Гржимали, Фитценхагена¹⁸. Находясь в эти дни во Флоренции, Чайковский нетерпеливо ждал вестей. Его волновало, как примет музыкальная Москва новое сочинение. Через два дня — 20 октября 1882 года — Чайковский пишет П. Юргенсону: "Присланный тобой экземпляр трио доставил мне величайшее удовольствие. Мне кажется, что еще ни одно из моих творений не было так безупречно хорошо издано. Заглавные листы своей изящной простотой совершенно пленили меня.

В воскресенье это трио должно было исполняться, и, признаться сказать, я с тайным трепетом весь вечер этого дня и

¹³ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 90.

¹⁴ Там же. С. 105.

¹⁵ Там же. С. 129—130.

¹⁶ Видимо, композитор имел в виду корректуру Фитценхагена "Вариаций на тему рококо", соч. 33. "Стараниями" уважаемого виолончелиста она, по существу, оказалась новой редакцией оригинала, и повторения этого опыта Чайковский не хотел допустить применительно к трио.

¹⁷ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 218.

¹⁸ В Москве, в первом квартетном собрании, первой серии.

следующий день ожидал какой-нибудь от тебя или от кого-нибудь телеграммы. Увы! тщетно! Заключаю из этого, что трио прошло не особенно заметным явлением на музыкальном горизонте Москвы. Это мне немножко неприятно"¹⁹.

Плохо сдерживаемое беспокойство ощущается и в письме к брату: "Я очень негодовал и сердился на всех москвичей, в том числе и на тебя, за то, что никто из вас не догадался телеграфировать мне что-нибудь о трио, исполненном в прошлое воскресенье. Я знал, что оно будет исполняться, и весь день, а также следующий волновался, поджидал телеграммы, и вдруг — ничего. По крайней мере, спасибо тебе, милый, за то, что ты в письме к Лёве упомянул об этом обстоятельстве, а то я до сих пор об этом ничего не знал бы"²⁰.

Чайковский ошибался, полагая, что "трио прошло не особенно заметным явлением". На концерте присутствовало много музыкантов, не обошла своим вниманием новое сочинение и пресса. Мнения критиков были разноречивы, и некоторые из них отнюдь не восторженны. « В общем и целом по своей пестроте и отсутствию единой руководящей идеи, — писал рецензент газеты „Русские ведомости“, — трио страдает большими стилистическими недостатками, и это тем более жаль, что многие страницы его вполне достойны пера истинного художника »²¹. Ему вторит газета "Московские ведомости". На вопрос: "Дает ли трио Чайковского целостное, охватывающее впечатление?" — критик отвечает отрицательно²². В статье, появившейся в "Современных известиях" и подписанной "Молодой музыкант" (С. Кругликов), отмечалось, что "трио оказалось если не лучшим сочинением Чайковского, то во всяком случае не позорящим его имени. Оно оставило позади многое из написанного им в последние годы, но еще до высоты лучших произведений Чайковского не дошло". Признавал "Молодой музыкант" и то, что сочинение было исполнено "очень удачно и с большим успехом. Ганеев был совершенно на высоте задачи"²³.

Итак, основной тон большинства появившихся откликов был критическим. Ни один из рецензентов не принял безоговорочно этот опус, и уж тем более ни один не смог предугадать его историческое значение для развития жанра отечественного фортепианного трио, его последующее сильное и долговременное влияние на многих композиторов, работавших в этой области²⁴.

¹⁹ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 258.

²⁰ Там же. С. 261.

²¹ "Русские ведомости" № 290 от 23 окт. 1882 (О. Я. Левенсон).

²² "Московские ведомости" № 293 от 22 окт. 1882 (С. Флеров).

²³ "Современные известия" № 293 от 23 окт. 1882.

²⁴ Остается "за кадром" благотворная роль трио в творческой биографии самого композитора. "Все последнее время, — признавался он в письме к брату, — я чувствую себя физически и нравственно превосходно. Я приписываю это главным образом тому, что трио, которое я теперь переписываю, мне очень нравится. Быть может, потом я изменю ему и буду так же ненавидеть, как боль-

Масштабность концепции, подлинный симфонизм, сочетание философской глубины содержания с демократичностью воплощения – вот те основные моменты, наличие которых после трио Чайковского станет почти обязательным для сочинений подобного рода. Но это будет "после", а тогда, на премьере, критикам было совсем не просто понять, а тем более оценить новаторство необычной формы трио "Памяти великого художника", осознать методы симфонизма, внедренные композитором в область камерной музыки.

Из всех рецензий, к которым, по словам Чайковского, опыт научил его относиться с философским равнодушием, одна все же вызвала достаточно острую реакцию и нескрываемое возмущение. В письме к брату он писал: "Жаль, что у тебя нет под рукой статьи Флерова об этом трио²⁵. Дальше глупость не может идти. Он говорит, что мое трио по отношению к Николаю Григорьевичу есть то же, что воспоминания Немировича-Данченко по отношению к Скобелеву. То и другое – воспоминания. Одна вариация есть воспоминание о поездке в загородный увеселительный сад, другая о бале, на котором мы вместе были, и т. д. Но связи, по его мнению, во всем этом нет, и потому сочинение неудачно"²⁶. Затрагивает Чайковский эту тему и в письме к Танееву: "Статью Флерова я читал. Не верю, что кто-нибудь ему сообщил (из музыкантов), что вариации трио суть изображение эпизодов из жизни Николая Григорьевича. Думаю, что эта блестящая мысль принадлежит самому ему. Но как это забавно! Написать музыку без всяких попользований что-нибудь изобразить и вдруг узнать, что она изображает то или другое, – это то же чувство, какое испытал Bourgeois-gentilhomme Мольера, когда узнал, что всю жизнь говорил прозой"²⁷.

Уместно вспомнить, что, создавая трио памяти Рубинштейна, о чем неоднократно говорил Чайковский Юргенсону и другим, он все же имени друга в посвящении не поставил; этим, уходя от конкретных, а порой и бытовых аналогий (которые так часто ищут в музыке), композитор поднимал на пьедестал сам объект – художника – и подчеркивал общечеловеческую идею созданного им лирико-философского повествования. Трио занимает особое место в творчестве Чайковского и потому, что именно в нем извечная для композитора тема борьбы жизни и смерти приводит впервые к явно трагической развязке.

Наиболее благоприятными были суждения друзей. Расска-

шинство всех моих прежних сочинений, – но теперь я им горжусь, оно удовлетворяет меня вполне и возвышает в собственном мнении. Ведь я начинал думать, что уже больше никогда ничего не напишу, а для меня жизнь без сочинительских трудов имеет мало прелести". – *Чайковский П. И.* ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 38.

²⁵ Речь идет об упоминаемой выше статье в газете "Московские ведомости".

²⁶ *Чайковский П. И.* ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 262–263.

²⁷ Там же. С. 266.

зывая о первом исполнении трио, Танеев в письме к Петру Ильичу признавался, что учил его три с половиной недели и играл каждый день по шесть часов: "Давно собирался Вам написать письмо, в котором хотел выразить свой восторг по поводу Вашей чудной композиции; не помню, чтобы когда-нибудь испытывал большее удовольствие, уча новую пьесу... Большинство музыкантов в восторге от трио. Публике оно также понравилось. Николай Альбертович (Губерт. — Т. Г.) получил много писем, в которых просят это трио повторить. Вероятно, будет вследствие сего назначено экстренное квартетное собрание, или же его исполнят в концерте 11 марта"²⁸. В ответ Чайковский писал: "Ваше одобрение моему трио доставило мне большое, большое наслаждение. Вы в моих глазах очень большой авторитет, и мое авторское самолюбие столь же польщено Вашей похвалой, сколь нечувствительно к газетным отзывам..."²⁹

Как только трио вышло из печати (1882)³⁰, оно заняло заметное место на концертных эстрадах (27 декабря того же года состоялась его премьера в Петербурге). Еще при жизни композитора трио получило признание крупнейших музыкантов мира. Среди них С. Танеев, В. Сафонов, И. Гржимали, С. Барцевич, В. Фитценхаген, А. Зилоти, Д. Климов, А. Бродский, К. Давыдов, А. Брандуков, А. Вержбилович, А. фон Глен, Л. Ауэр, К. Галирж, А. Грюнфельд, И. Сараджев, И. Прибик, Ю. Конюс, Л. Шпор, К. Горский, Э. Едличка, Э. Соре, Ж. Марсик, Л. Дьмер, А. Шредер, Ю. Кленгель и многие другие...

Рецензии и письма свидетельствуют о широте географической карты исполнения. Сочинение звучало в Москве, Петербурге, Киеве, Тифлисе, Харькове, Саратове, а за рубежом в Париже, Берлине, Лейпциге, Брюсселе, Нью-Йорке, Вашингтоне. После одного из исполнений трио в Петербурге (3 октября 1886 года) Чайковский писал фон Мекк: "Не могу не замечать, как много выиграл я или, лучше сказать, моя музыка в русском общественном мнении за последние годы... Высшим проявлением симпатий ко мне было последнее в мою честь в квартетном обществе торжество. Вечер состоял из двух больших сочинений (квартета и трио) и мелких вещей. Энтузиазм был искренний, и я вышел отсюда подавленный чувством умиления и благодарности"³¹.

В декабре 1887 года, после концерта в Лейпциге в зале Гевандхауза, где звучало трио, Чайковский записал в своем Дневнике: "Исполнение было образцовое..."³² общество поднесло мне венок. Во время концерта я сидел... на эстраде, имея соседями Грига и его жену..."³³ На другой день состоялся авторский

²⁸ См.: Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951. С. 88.

²⁹ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 266.

³⁰ В 1883 году последовало предложение издать трио во Франции. См.: Домбаев Г. Творчество Петра Ильича Чайковского. М., 1958. С. 503.

³¹ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XVIII. С. 493.

³² Ансамбль в составе: А. Зилоти, К. Галирж, А. Шредер.

³³ См.: Домбаев Г. Указ. изд. С. 503.

вечер Чайковского в Обществе имени Листа. Об успешности этого концерта композитор упоминает в письме к брату: "Играли мое трио, квартет и мелкие пьесы. Здесь успех был восторженный с поднесением венков и сильными рукоплесканиями"³⁴.

Весной 1891 года в дни триумфальных гастролей Чайковского в США трио звучало в концерте, устроенном русской миссией в Вашингтоне (4/16 мая), а чуть позже (8/20 мая) в Метрополитен-опера.

В письмах к Чайковскому крупные европейские музыканты и издатели искренне восхищаются сочинением, считают его исполнение событием концертных сезонов: "...Ваше чудное Трио прошло превосходно, — писал Э. Едличка, пианист, ученик Н. Г. Рубинштейна после выступления в Берлине. — И мы имели огромный успех: нас вызывали пять раз. Все рецензии восхваляют как произведение, так и исполнение"³⁵. Французский издатель Ф. Маккар сообщает Чайковскому, что парижская зима 1887 года была благоприятна для его музыки и трио было сыграно публично "по меньшей мере пять раз..."³⁶ Известная бельгийская пианистка Л. Дершайд, намереваясь включить трио в свои программы, обратилась к Чайковскому с просьбой сообщить — "где и как было написано это трио и памяти какого великого художника оно посвящено"³⁷. Мы знаем, что композитор не оставил это письмо без ответа и постарался удовлетворить любознательность артистки. "Глубокоуважаемый, драгоценнейший и прославленный маэстро, — писала позднее Дершайд. — Разрешите еще раз обеспокоить Вас и поблагодарить за то, что Вы потрудились ответить на мое письмо... Ваше произведение имело настоящий и искренний успех... В конце несколько человек плакали и пережили одно из тех больших впечатлений, от которого сжимается горло. Действительно, это благородно, величественно, трагично, душераздирающе, наконец — глубоко прочувствованно"³⁸.

Постепенно, все больше постигая музыку трио, прислушиваясь к хвалебным откликам слушателей, начинает "оттаивать" и отечественная пресса. Так, те же "Московские ведомости", поместившие когда-то столь огорчившую Чайковского статью Флерова, через девять лет, рецензируя концерт скрипача Конюса, исполнившего наряду с сольными сочинениями и трио "Памяти великого художника" (совместно с Танеевым и Брандуковым), писали: "Мастерское произведение, преисполненное тяжелого, горестного чувства, вызванного в душе одного вели-

³⁴ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XIV. С. 306.

³⁵ Письмо Э. Едлички П. Чайковскому от 28 окт. 1892 г. См.: Чайковский и зарубежные музыканты. Л., 1970. С. 59.

³⁶ Письмо Ф. Маккара П. Чайковскому от 7 июля 1887 г. цит. по: Чайковский и зарубежные музыканты. С. 155.

³⁷ Письмо Л. Дершайд П. Чайковскому от 10 февр. 1893 г. см. там же. С. 36.

³⁸ Письмо Л. Дершайд П. Чайковскому от 22 февр. 1893 г. см. там же. С. 37. Вместе с Дершайд трио играли скрипач В. Коллинс, виолончелист К. Жакобс.

кого художника смертью другого, было передано концертантами с такой отзывчивостью, с таким техническим совершенством и глубоко прочувствованным ансамблем, что вызвало настоящий восторг в слушателях, сделавших экспромтом трогательную овацию присутствовавшему в концерте П. И. Чайковскому, который после настоятельных требований взошел на эстраду и раскланялся с приветствовавшей его публикой³⁹.

25 октября 1893 года... Не стало Чайковского.

В посвященном памяти композитора втором квартетном собрании РМО (1 ноября 1893 г.) Танеев, Гржимали и Брандуков играли его трио. 11 и 28 ноября, на вечерах памяти Чайковского в Петербурге, оно исполнялось Танеевым, Ауэром и Вержибиловичем.

Жизнь сочинения не прервалась с уходом его творца. Каждый следующий год, десятилетие, век подтверждают любовь и неизменность интереса к этому опусу Чайковского.

Трио "Памяти великого художника" не раз становилось предметом музыковедческих исследований⁴⁰. Мы сосредоточим свое внимание в основном на тех особенностях, которые позволили этому произведению открыть новое направление в истории жанра, связанное с кардинальными изменениями идейно-образного содержания и метода его воплощения.

Необычна форма сочинения – двухчастная с кодой-эпипологом, до сих пор не встречавшаяся в русском фортепианном трио и не имевшая в этом жанре аналогов в современной ему западноевропейской музыке. В первом разделе, названном "Pezzo elegiaco"⁴¹, автор указывает темп *Moderato assai* ♩ = 88⁴². В удивительной по глубине лирической главной теме заключено интонационно-образное зерно драматургии цикла⁴³ (см. пример на с. 141).

Начальное проведение темы подобно своего рода эпиграфупосвящению. Элегически мягкому, романсовому тону музыки отвечают теплый, поющий тембр струнных и плавное "покачивание" фортепианного сопровождения, выразительно оттеняющего оригинальность мелодики с характерным включением в распев декламационных фиоритур⁴⁴.

Каждое появление темы знаменует новый этап драматургического действия. Это ощущается уже в экспозиции, когда она, порученная фортепиано (т. 21–37), приобретает черты патетич-

³⁹ "Московские ведомости" от 2 окт. 1891 г.

⁴⁰ См. Список литературы.

⁴¹ Элегическая пьеса (ит.).

⁴² В этом можно усмотреть как нарушение традиционного для западных композиторов обозначения движения первых частей фортепианных трио, так и развитие принципов А. Рубинштейна.

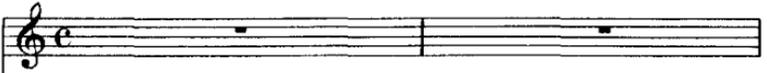
⁴³ А. Альшванг обращает внимание на синтез народно-песенных и романсно-аризозных элементов в теме. См.: Альшванг А. П. И. Чайковский. М., 1959. С. 463.

⁴⁴ Ср. с аккомпанементом в романсе "Колыбельная", соч. 16.

П. Чайковский. Трио, соч. 50,
ч. I Pezzo elegiaco

20 Moderato assai

Violino



V-cello



Piano



Continuation of the musical score for Violino, V-cello, and Piano. The Violino staff has a whole rest in the first measure and a whole note in the second. The V-cello staff continues its melodic line. The Piano staff continues its accompaniment.

f molto espressivo

mf

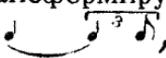
ности. Изменение смысловых акцентов связано с иным (аккордовым) изложением мелодии, взволнованностью виолончельных фигураций, "взрывчатостью" скрипичных реплик, общим динамическим нарастанием до fortissimo.

Интересна по своему интонационному строю связующая партия (*ben sostenuto il tempo*)⁴⁵. Основное зерно темы главной партии здесь сопоставлено с лаконичной попевкой, воспринимающейся как самостоятельный тематический материал. Однако ощущение новизны достигается композитором только за счет придания "неожиданного", танцевального характера уже известному мотиву (достаточно сравнить т. 10 и 38). Таким образом, вся связующая оказывается зависимой от главной партии, что представляется немаловажным для определения сферы ее влияния. Этим оригинальность связующей партии не исчерпывается. Внимательное изучение той же попевки позволяет угадать в ней зерно будущей темы второй части сочинения и близость ее к интонациям отдельных вариаций.

В отличие от тонально устойчивой главной партии (*a-moll*) связующая более подвижна (*a-moll, d-moll, g-moll, c-moll, F-dur, b-moll, H-dur*). Ее целеустремленная действенность подчеркнута и все учащающимся биением пульса (*un poco accelerando, stringendo*). Модуляционные сдвиги по квартовому кругу логично

⁴⁵ Связующая партия редко становилась предметом аналитического рассмотрения.

приводят к E-dur побочной партии (*Allegro giusto*). Состоящая из двух тем, она не однозначна по своему настроению.

Первая, изложенная аккордами (*fortissimo pesante*), своим светлым, праздничным обликом, плагальностью оборотов близка русским величальным песням⁴⁶. Торжественность многозвучного "хорового" распева сочетается здесь с энергией триольного затакта. При передаче темы струнным ритмический рисунок несколько трансформируется, становится более напевным (у фортепиано , у скрипки ) , меняется и динамика (*forte* вместо *fortissimo*). В завершающих тактах первой побочной темы (т. 76–85) голоса всех инструментов сливаются воедино, утверждая ее экспрессивный приподнятый тонус.

Вторая тема, несравнимо более субъективная по эмоциональному строю, возвращает нас в сферу лирико-психологических переживаний⁴⁷. Трепетная и нежная, сохраняющая светлую окрашенность настроений, она в кульминации становится ликующе-восторженной. Развитие завершающей интонации в т. 102–140 можно было бы рассматривать в качестве заключительной партии, если бы не неразрывная связь ее со второй темой побочной партии. Скорее всего, мы имеем дело с таким случаем, когда мотивная разработка начинается сразу же после изложения основного тематического построения.

Экспозиция первой части как бы делится на две эмоционально-образные сферы: одна включает в себя главную и связующую партии, в которых преобладают сумрачно-элегические настроения, вторая – побочную партию, обе темы которой, дополняя друг друга, являют собой различные грани жизнеутверждающего начала.

Наметившийся в экспозиции принцип сопоставления двух образных сфер сохраняется и в следующем разделе формы – разработке. Однако сопоставительность, присущая всей первой части, не приводит к статичности. Динамику обеспечивает развитие каждого образа, обнаруживающее его психологические глубины. При этом постепенно усиливается эмоциональный контраст. Такое композиторское решение переносит драматургический конфликт, без которого невозможна "напряженность симфонического развития" (Б. Асафьев), из области внешней, очевидной, в область внутреннюю, более сложную. Тем самым Чайковский как бы оттягивает неизбежное столкновение "тьмы" и "света". В этом процессе разработка первой части представляет собой один из существенных этапов. Различие

⁴⁶ См.: Туманина Н. Чайковский. Великий мастер. 1878 – 1893. М., 1968. С. 127.

⁴⁷ Напомню об имеющихся разногласиях в понимании структуры экспозиции. Так, Альшванг считает, что с т. 86 начинается заключительная партия, а Туманина обозначает ее как вторую тему побочной партии. Последнее представляется более убедительным, так как вполне объясняет образный контраст между *Moderato* и *Allegro giusto* и тональную общность (E-dur), существующую между двумя темами "светлого" раздела. Сохраняется эта общность и в репризе (A-dur).

между контрастными сферами становится в ней более ощутимым. Смещаются и смысловые акценты – элегически-повествовательный образ в экспозиции теперь обретает большую действенность. Каскады пассажей у фортепиано, ассоциируясь с “адскими вихрями” симфонической фантазии “Франческа да Римини”, сгущают предгрозовую музыкальную атмосферу. Этому служат модулирующие секвенции, хроматизмы, уменьшенные септаккорды, чередование плавных мелодических ходов с широко разбросанной интерваликой. Сохраняя специфические возможности каждого инструмента, композитор использует наиболее “выгодные” регистры и варианты сопряжения и противопоставления тембровых красок, приемы длительных подъемов и спадов силы звучания (т. 171–185) и резкие ее смены, добиваясь тем самым эффекта оркестровости.

В начале разработки развитие идет как бы двумя эмоциональными волнами. Равные по своей протяженности (по 28 т.) и достигаемому уровню кульминаций (*fortissimo*), они, имея общую интонационную основу – мотив темы главной партии, все же весьма различны. В первом случае преобладают диалогические столкновения струнных и рояля, во втором композитор предоставляет право каждому инструменту на сольное высказывание.

Различны обе волны и по динамическому плану. Первая последовательно устремлена к кульминации (*piano*, *più forte*, *crescendo*, *mezzo forte*, *crescendo*, *forte*, *fortissimo*, *marcatissimo*) и как бы обрывается на самом гребне (*subito piano* на последней восьмой т. 170). Вторая благодаря наличию в ней не только подъемов, но и спада, имеет более закругленный абрис (*piano con anima*, *poco crescendo*, *più forte*, *crescendo*, *piano con anima*, *poco crescendo*, *più forte*, *mezzo forte*, *crescendo*, *fortissimo*, *forte*, *diminuendo*, *piano*).

Не сходно и ладогармоническое решение. Столкновения мажора и минора (E-dur, G-dur, h-moll, C-dur, f-moll) уступают место единой, более мрачной ладовой атмосфере (c-moll, f-moll, es-moll). Драматургически это необходимо в преддверии эпизода (т. 199–261), целиком отданного светлым образам⁴⁸. Интонационно он связан с темами побочной партии, что можно проследить и в линии мелодического рисунка, и в аккордовой фактуре сопровождения, и в принципах полифонического плетения голосов. Смысловая нагрузка этого эпизода иная, нежели побочной партии в экспозиции. Если там ответом на повествовательность главной партии была активность побочной, то здесь действительному развитию главной партии противостоит мечтательная созерцательность:

⁴⁸ Внедрение нового тематического материала в один из разделов сонатной формы встречается и в трио Рубинштейна соч. 15 № 2. Однако вследствие недостаточной активности драматургии этот прием не сыграл там столь значительную роль, как в трио Чайковского.

21

[Tempo giusto]

Violino

V-cello

Piano

p dolce espressivo

p

p

Состоянию умиротворенности способствует и тональная устойчивость (A-dur). Заметим, что она как бы "нащупывается" постепенно: первая фраза (т. 199–207) звучит в H-dur, вторая (т. 208–215) – в B-dur; еще один сдвиг на полтона вниз, и устанавливается тональность, одноименная главной. По своей протяженности эпизод (т. 200–261) почти равен первому разделу разработки (т. 141–199). Казалось бы, здесь достигается архитектурное равновесие между сферами основных образов, однако существующий между ними эмоциональный контраст усиливается.

Разработка завершается скрипичной каденцией, в основе

которой восходящие и нисходящие секвенционные интонации. В ней сохраняется атмосфера, близкая эпизоду. Неожиданное возвращение минорного лада (т. 260) оттеняет зыбкость "грез" и делает психологически оправданной паузу, предшествующую репризе: единственный случай абсолютного перерыва звучания в "Pezzo elegiaco".

Первые такты репризы свидетельствуют о новом аспекте главной темы – своего рода *memento mori*. Драматичность этого провозвестия определяется фактурой фона, медленным темпом (*Adagio*), скорбным оттенком звучания инструментов (*con duolo*). Чувство не обретает здесь открытого характера. Готовое вырваться страдание как бы сдерживается (ремарка *ben sostenuto*), что позволяет придать высказыванию большую напряженность. В осознании возможной трагической развязки сюжета – психологическая кульминация первой части. Глубина образной метаморфозы, глубина эмоционального стресса (выражаясь современным языком) позволяет Чайковскому в репризе ограничиться одним проведением темы, что, способствуя лаконизму раздела (22 т. вместо 37 т.), оттеняет густое, непрерывное течение мысли.

Сокращена, хотя и не в такой степени, связующая партия (20 т. вместо 23 т.). Более коротким и динамичным становится "разбег" к *fortissimo* (8 т. вместо 10 т.). Зато полностью сохраняют свои размеры обе светлые темы побочной. Такое решение репризы сонатной формы абсолютно соответствует правилам, допускающим единственное изменение побочной партии – тональное (в данном случае *A-dur* вместо *E-dur*).

Элемент внутреннего конфликта присутствует и в коде (т. 385–478). В ней, как и в репризе, значительным сокращениям подвергается сфера, связанная с образами "тьмы". Развитие интонаций главной темы ограничено одной волной, причем более короткой, нежели в разработке (18 т. вместо 28 т.). Изменения не затрагивают эпизод: его характер остается прежним.

Итак, светлые образы занимают (количественно) большую часть музыкального пространства "Pezzo elegiaco". Между тем это не приводит к заметному просветлению, что можно объяснить качественными сдвигами, которые происходят с главной партией. Именно она стимулирует движение музыкального сюжета, в своем развитии проходя различные стадии: от мягкой элегичности в экспозиции, через драматическую действенность в разработке, скорбное раздумье в репризе и яркий патетический всплеск в коде.

Казалось бы, логика требовала в завершении части (т. 449–478) трагической развязки. Однако композитор предпочитает иное решение, предполагающее дальнейшее драматургическое развертывание. Главная тема как бы распадается на отдельные интонации, звучащие на фоне "плачущих" реплик струнных и гулких, мрачных ударов в басовом регистре фортепиано. Отметим, что этих ударов, напоминающих бой старинных часов (до т. 472, за которым следует гармоническое заполнение *a-moll*), –

ровно двенадцать. Случайное совпадение или новый для жанра символ "судьбы"?⁴⁹ (Вспомним о роли подобного приема в драматургии шестой картины оперы "Пиковая дама".) Общая музыкальная атмосфера заключения оставляет ощущение недосказанности, неразрешенности конфликтного состояния, которое можно определить как некое "продолжение следует..."⁵⁰.

В одном из писем к фон Мекк, объясняя форму сочинения, Чайковский заметил: "Трио будет состоять всего из 2 частей. Вторая часть – тема с большим количеством вариаций, из коего последняя будет финалом всей пиэсы"⁵¹. Значимость каждого из разделов вариационного цикла композитор подчеркнул отдельным названием: А. Tema con variazioni. В. Variazione finale e coda.

Особенностью второй части является необычайное жанровое богатство, неоднократно отмечаемое исследователями творчества Чайковского: "Композитор не создал вариаций более разнообразных и более сложных, чем этот увлекательный цикл, где тематическая разработка достигает такой силы, свободы и совершенства, – утверждает Альшванг. – Начнем с разнообразия жанров. Так, например, третья вариация представляет собой скерцо, пятая – род питtoresкной музыки с цимбальной звучностью, шестая – вальс, восьмая – большую фугу, девятая – скорбный монолог-речитатив, десятая – блестящую мазурку"⁵². От себя добавим, четвертая вариация – городской романс и финальная – сонату.

Не менее самобытна и структура вариационного цикла с явными чертами в ней сонатности, если идти по пути сопоставления образов. В этом случае первый раздел, объединяющий тему, первую и вторую вариации (*Andante con moto*, *Più mosso*), можно трактовать как главную партию. Второй раздел – третья, четвертая и пятая вариации (*Allegro moderato*), уподобим первой теме побочной партии⁵³. Третий раздел, где одна весьма развернутая вариация (*Tempo di Valse*), – второй, лирической теме побочной партии. Седьмая вариация (*Allegro moderato*, E-dur) и фуга (в том же темпе и той же тональности) представляют своего рода разработку. Следующие три вариации (*Andante flebile*, *Tempo di Mazurka* и *Moderato*) воспринимаются как зеркальная реприза⁵⁴. Заключает эту сложную и вместе с тем изящную конструкцию раздел *Variazione finale e coda*⁵⁵.

При всей условности подобной схемы она все же имеет право на существование хотя бы потому, что позволяет соотнести

⁴⁹ В этой связи укажем на начальные такты "Пассакалии" в трио Шостаковича соч. 67.

⁵⁰ Пользуюсь выражением Асафьева, отмечающего значение этого принципа в формах Чайковского. См.: Асафьев Б. В. Указ. соч. Т. II. С. 70.

⁵¹ Чайковский П. И. ПСС. Лит. произв. и переписка. Т. XI. С. 44.

⁵² Альшванг А. Указ. изд. С. 466.

⁵³ Соответственно тональности E-dur, cis-moll, Cis-dur.

⁵⁴ Тональный план: cis-moll, As-dur, E-dur.

⁵⁵ Сонатность строения второй части трио соч. 50 отмечает и Раабен. См.: Раабен Л. Указ. изд. С. 217.

между собой имеющиеся в этом разделе вехи, узлы, центры, приковывающие к себе внимание слушателей (и тем более интерпретаторов), понять режиссерский замысел Чайковского, создавшего произведение как целостный художественный организм, охватываемый слухом, воспринимаемый как единство в контрастах⁵⁶. Это тем более важно, если представить себе, что вариационный цикл трио нельзя трактовать, руководствуясь привычными канонами. Главным является сюжетно-музыкальная ткань, единство развертывающегося действия. Проходя различные стадии своего психологического формирования, оно целеустремленно продвигается к эпилогу – философскому итогу цикла.

Светлая мажорная тема (E-dur), интонационно близкая народным песням, напоминает тему хоровода, чему способствуют четырехголосное изложение и остановки в конце двутактов, после чего как будто следует движение в обратную сторону. Эффект своеобразного цитирования бытовых мотивов, "согревающий поток музыки" (определение Б. Асафьева), использован и в следующих вариациях.

Одним из важнейших "узлов" этого раздела "сонатной формы" является вторая вариация, где партия каждого инструмента, каждое действующее лицо имеет свой ярко выраженный характер. Раздел, именуемый нами первой побочной партией, можно представить себе также и как трехчастную форму с крайними скерцозными разделами (третья и пятая вариации) и лирической серединой (четвертая вариация). Она близка и по настроению, и по интонационной основе широко распространенному в XIX веке в России городскому романсу, различные модификации которого в русских фортепианных трио встречались еще у Алябьева и Глинки, развивались Рубинштейном и Бородиным. Использованный Чайковским прием инструментального дуэта, излагаемого на фоне незатейливого сопровождения, возвращает нас к типу уютного домашнего ансамблевого музицирования.

Тема "Вальс в творчестве Чайковского" могла бы стать предметом специального исследования: вальсы в операх и балетах, симфониях, сюитах и романсах; вальсы, в развитии которых преодолевается инерция танцевальности; вальсы, жизнеспособность которых заложена в "распевности их формы"⁵⁷. Казалось бы, что еще может сказать композитор, обращаясь к этой форме в своем фортепианном трио? И тем не менее шестая вариация (вторая побочная партия) оказалась абсолютной самобытным явлением в ряду вальсов Чайковского. Не утрачивая ни одного признака, типичного для этого танца в других жанрах: блеска, упоительного ощущения движения, поэтичности, – вальс в трио "Памяти великого художника" получает индивидуальную трактовку, воплощенную в звучании трех инстру-

⁵⁶ См.: Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. II. С. 65.

⁵⁷ См. там же. С. 70.

ментов. Неповторимость этой вариации в приемах развития музыкального материала, в оригинальности использования тембров, прихотливости настроений: от субъективно-лирических, камерных в начале каждой "волны" до объективно праздничных, концертных в конце:

II. Чайковский. Трио, соч. 50, ч. II

22 Tempo di Valse

a)

V-cello

Piano

p grazioso

p

mf

p

mf

6) [Tempo di Valse]

Violino

V-cello

Piano

f marcatissimo

f marcatissimo

f



Властно приковывают к себе внимание седьмая и восьмая вариации, обозначенные нами как разработка. Центральным ее разделом становится fuga⁵⁸ с ее действенным зарядом волевой и целеустремленной энергии. Безупречная по конструкции, где на первый план выступает логичность замысла, непогрешимость звуковой структуры, fuga олицетворяет собой момент классического равновесия мыслей и чувств⁵⁹ в романтической концепции трио. В ней решительно отвергается все стихийное, подверженное внезапным порывам, и культивируется все выверенно-пропорциональное, тщательно "сделанное" вплоть до мельчайших деталей и частных. К ним можно отнести характер динамических изменений, основанный на противопоставлении зон, контрастных между собой по силе звучания (*forte*, *piano*, *fortissimo*). Заметим, что в фуге нет ни одного *diminuendo*, а указание *crescendo* впервые появляется за шесть тактов до ее завершения. Способствуют рельефности музыкального образа и штрихи: сочетание *pop legato* у фортепиано и *détaché* у струнных с более певучими фразами (*legato*) или неожиданно острым *staccato*, как бы обрывающим короткие мотивные построения. Указания *marcato*, акцентуация усиливают активность высказывания⁶⁰.

Не будет большой натяжкой уподобить отношения фуги с предшествующей ей вариацией связям в цикле "Прелюдия и

⁵⁸ Отдельные фугированные эпизоды встречаются в камерно-инструментальных сочинениях Чайковского: квартете № 1, соч. 22 (четырёхголосное фугато), двойная fuga в разработке финала секстета (флорентийского) соч. 70. Однако замкнутый раздел, имеющий название "Fuga", есть только в трио.

⁵⁹ В некоторых изданиях трио соч. 50 есть примечание, относящееся к фуге: "Эту вариацию можно пропустить". Следует учесть, что этого замечания нет ни в автографе, ни в первом издании (1882).

⁶⁰ С согласия Чайковского Танеев внес некоторые коррективы в фугу, касающиеся только "способа изложения и оставляющие без изменения контрапунктическую ткань". Вариант, предложенный Танеевым, см. в изд.: Чайковский П. Трио. М., 1960. С. 125. Приложение.

фуга”: принципу свободного развертывания материала в прелюдии противостоит строгая упорядоченность в фуге.

Изменение движения в девятой вариации (*Andante flebile*), новые лад и тональность (*cis-moll*), акварельная свежесть инструментовки после густоты партитуры фуги возвращает нас в мир элегически скорбных переживаний первой части. О них повествуют и “горестные” вздохи струнных (*con sordino, lamentoso*), оттеняемые арфоподобными, арпеджированными пассажами фортепиано. Мерные подъемы и спады динамики (*piano < > piano, crescendo, più forte — mezzo forte > diminuendo, piano*), указание педализации (едва ли не единственное в цикле)⁶¹ – все подтверждает своеобычность трогательного в своей печали повествования.

Tempo di Mazurka (десятая вариация), которую мы рассматриваем как побочную партию зеркальной репризы, подобно вальсу, играет в драматургии цикла роль “торможения”. Однако в отличие от вальса праздничность мазурки лишена устойчивости. Каждая “сценка”, возникающая по ходу развития сюжета, тут же исчезает в потоке каденционных пассажей фортепиано. И это не только дань капризности, присущей польскому национальному танцу, но и предчувствие надвигающихся событий, что в какой-то мере определяет и эмоциональный облик следующей вариации (*Moderato, E-dur*). В характере лирического высказывания – вновь изменчивость настроения, подчеркнутая сменами гармонии на тоническом органном пункте.

Чайковский многократно использует в сочинении прием “торможения”. Но от подобной “повторяемости” он (прием) не становится ни менее впечатляющим, ни менее органичным, ибо каждый раз способствует динамике развития, стимулирует экспрессию образного содержания, при этом неизменно свидетельствуя о неиссякаемости творческой фантазии композитора, глубине постижения им законов музыкальной драматургии⁶².

Убедительное подтверждение тому – *Variazione finale e coda*⁶³. Мажорный лад (*A-dur*), темп и характер (*Allegro risoluto e con fuoco* ♩ = 138), быстрая смена тем-образов – то мужественно-эпических⁶⁴, то женственно-мягких, – определяют богатство музыкальных впечатлений, приводят к апофеозу светлых сил. Жанровые истоки тематизма несомненны: они в наличии народ-

⁶¹ На первой странице автографа имеется примечание П. И. Чайковского. Перевод с оригинала, написанного по-французски, позволяет узнать, что “автор просит артистов и любителей при исполнении этого сочинения строго придерживаться метрономических указаний. В отношении педали автор полагается на вкус исполнителей партии фортепиано”.

⁶² Асафьев считает принципиальным отметить в мастерстве Чайковского своеобразие его как “драматурга эмоциональности”, чутко и пронизательно “умевшего направлять элементы музыки на овладение вниманием слушателя к звукообразному действию”. См.: Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. II. С. 60.

⁶³ Форма этой вариации – сонатная.

⁶⁴ Интересно отметить в основном мелодическом зерне главной темы фи-

но-песенной интонационности, в истинно русском размахе, присущем этой вариации, в стремительности ее мелодического потока. В побочной партии (E-dur) улавливаются связи с запевом "Русской пляски" соч. 40 № 10. И вдруг... "во след веселию", как некий глас судьбы, в унисоне струнных возникают (*fortissimo*) повелки главной темы первой части, неся с собой явственные признаки приближающейся трагически неизбежной развязки. Возвращение минорного лада (a-moll), новый темп (*Andante con moto*, ♩ = 66), изменения в приеме инструментовки – все подчинено созданию образа "неутешного горя". Никогда с такой искренностью, непосредственностью и масштабом он не создавался в русском фортепианном трио, не много аналогов можно найти и в мировой музыкальной литературе.

Богатейшая палитра звучания фортепиано, охватывающая все регистры инструмента, достигает подлинно стереофонической объемности, свойственной оркестру⁶⁵. Каждая фраза распева струнных (*fortissimo*, *legato*) проникнута не только чувством личной утраты, но и ощущением общечеловеческой значимости трагедии. В этой обобщенности вывода огромная сила психологического воздействия музыки. Борьба страстей, полярных эмоциональных ситуаций (и это осознается лишь в эпилоге цикла – *Lugubre*) подчинена раскрытию одной философской идеи: Человек и Бытие.

Емкость содержания, оригинальность концепции и средств выразительности нашли самобытное отражение в исполнительском искусстве, потребовав значительного увеличения масштаба музыкального мышления, новых форм творческой фантазии, более изощренной и гибкой. Возникла необходимость по-иному оценить возможности каждого инструмента, определить его роль на концертной эстраде. А. Гольденвейзер, замечая, что

нальной вариации (т. 1–4) отдаленное сходство с одной из тем 5-й симфонии Бетховена соч. 67 – *Andante con moto* (т. 22–26):

П. Чайковский. Трио, соч. 50,

ч. II. *Variatione finale e coda*

23 **Allegro risoluto e con fuoco**

a) *Piano* 

Л. Бетховен. Симфония № 5, c-moll, соч. 67

б) *2 Ob.* **Andante** 

⁶⁵ Здесь вновь есть указание педализации.

именно "Чайковский основал новый, и не только для русской музыки, тип трио", особенно подчеркивал, что "его было бы неправильно играть, как играли до того трио Гайдна, Бетховена, Мендельсона и даже Шумана. В трио Чайковского пианисту надо, соразмеряя ансамблевую силу звучности, показать весь размах и богатство фортепианной фактуры, ее оркестровую красочность"⁶⁶.

Как известно, Гольденвейзер мастерски исполнял трио соч. 50 в ансамбле с выдающимися современниками, скрипачами и виолончелистами, а потому для нас небезынтересно и его замечание об индивидуальных выразительных средствах струнных инструментов в трио Чайковского, в первую очередь – о "страстности тона эмоционального высказывания".

Однако такая трактовка трио далеко не сразу стала традиционной. Достаточно устойчивой была концепция, при которой на первый план выступало стремление показать стройность формы, характерность голосоведения, индивидуальную значимость каждой партии при общей сдержанности экспрессии и объективности передачи лирических коллизий.

Многое в раскрытии музыкального содержания трио сделал К. Игумнов, который как никто постиг тайну интерпретации музыки Чайковского⁶⁷. Игумнов играл трио со многими крупнейшими артистами, и все же наиболее впечатляющим оказалось его содружество с представителями значительно более молодой по возрасту артистической генерации – Ойстрахом и Кнушевицким. В основе этого ансамбля были мудрость и преклонение перед каждым звуком Чайковского, романтическая раскованность и одновременно бережное отношение к тексту и авторским указаниям. Если вспомнить, что Игумнов считал пение "жизненной основой музыки"⁶⁸, то станет ясной главенствующая линия интерпретации, приоритет в ней элегического начала, подлинно пушкинской "светлой печали". Концерты ансамбля с исполнением трио "Памяти великого художника" становились каждый раз событием московского музыкального сезона⁶⁹.

Так было и позднее, когда партию фортепиано стал исполнять ученик Игумнова – Оборин. Осталась без изменения основная исполнительская тенденция. В манере игры Оборина, Ойстраха, Кнушевицкого сравнительно бóльшая патетичность органично сопрягалась с хрупкой, поэтической одухотворенностью. Многоцветную гамму красок, богатство колорита обнаруживали ансамблисты в каждом разделе сочинения.

⁶⁶ Из беседы с Гольденвейзером автора работы (1957).

⁶⁷ См.: Г. Г. Нейгауз. Размышления. Воспоминания. Дневники. М., 1989. С. 178.

⁶⁸ Мильштейн Я. Из воспоминаний о К. Н. Игумнове // Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983. С. 95.

⁶⁹ Впервые в этом составе трио Чайковского прозвучало в концертном сезоне 1929/30 года.

Глубокое элегическое чувство наполняло главную тему первой части. Мягкий, проникновенный тембр виолончели Кнушевицкого окрашивал налетом грусти каждую фразу. Внутренне свободно и ритмически точно выпевались квинтоли. Интенсивный заряд энергии получала побочная партия. В ее толковании не было ни малейшей аффектации. Все было просто и одновременно захватывало благородством экспрессии.

В разработке, уделяя внимание раскрытию драматических настроений, исполнители все же переносили смысловой акцент на лирический эпизод. Реприза воспринималась как новая ступень развития основного образа. В главной теме усиливалось личностное начало. Предельно выразительны были скорбные реплики скрипки Ойстраха в *Adagio con duolo e ben sostenuto*, чему, в частности, способствовали трепетная вибрация и особая бережность прикосновения к струне смычка, незаметные его смены. Сдержаннее, нежели в экспозиции, трактовалась вторая тема побочной партии. Теперь она не столько противопоставлялась главной, сколько ее дополняла, раскрывая глубокую взаимосвязь душевных переживаний.

Особую значимость получала кода, начало которой игралось с большим воодушевлением на значительном динамическом подъеме. Далее она воспринималась как скорбная песнь с очень выразительными "вздохами", прерывающими основное течение музыкальных фраз (*piano, pianissimo*).

Вариации отличались индивидуальностью звуковой характеристики, филигранностью отделки деталей. Тема у Оборина звучала с той высокой простотой, которая доступна лишь большим артистам. Незначительные *tenuto* и совершенные по единству темпового дыхания *tubato* подчеркивали черты русской песенности. Образы вариаций, рождаясь как бы мгновенно в процессе исполнения, сменялись, органично следуя друг за другом с удивительной естественностью. Запоминалась шестая вариация (*Tempo di Valse*), где томность высказывания оттенялась изысканной грацией фразировки. Неподражаемым было затаенное звучание, найденное Ойстрахом и Кнушевицким в девятой вариации для сумрачного диалога скрипки и виолончели.

Широчайшая тембровая палитра, страстность покоряли слушателей в *Variatione finale e coda*. Наибольшее эмоциональное напряжение ощущалось в эпилоге. Чувство невосполнимости утраты достигало высот трагедийности.

В 50–60-е годы сочинение Чайковского вошло в репертуар двух вновь образовавшихся трио: Э. Гилельса, Л. Когана, М. Ростроповича и Д. Башкирова, И. Безродного, М. Хомицера. Придерживаясь общей художественно-драматургической концепции "от элегии к трагедии", ансамблисты избрали различные пути. Гилельс, Коган, Ростропович, отказываясь от детализации, сосредоточили свое внимание на раскрытии в музыке обобщенных душевных состояний. Выявляя интонационно-тематические связи, они выстраивали своеобразную систему смысловых

арок, подчеркивая схожесть отдельных настроений. Этому отвечала и некоторая объективность воплощения основной идеи.

Башкиров, Безродный и Хомицер – сторонники весьма субъективного стиля исполнения трио Чайковского. Они как бы становились участниками событий, их трактовка в каждый отдельный момент оказывалась драматически действенной, приобретала явный акцент "борения". Отсюда подчеркивание конфликтных ситуаций в репризе первой части, внутренне трудный выход на вариации "отстранения" – вальс, мазурку, импульсивность подачи музыкального материала *Variazione finale e coda*.

Различен, на мой взгляд, и подход этих коллективов к принципам ансамблевого музицирования. У Гилельса, Когана и Ростроповича он в подчеркнутой индивидуализации роли каждого инструмента в достижении единой цели, у Башкирова, Безродного, Хомицера преобладают ясно ощутимые общеансамблевые устремления (при сохранении свободы самовыражения).

В трактовке, предлагаемой Ф. Малининым, Э. Грачом и Н. Шаховской, темперамент пианиста, некоторая импровизационная свобода игры скрипача уравниваются классически строгой исполнительской манерой виолончелистки. Этот оригинальный сплав порождает самобытную интерпретацию, где смены настроений определяются точным ощущением музыкального пространства и времени.

От личной скорби к осознанию общечеловеческой значимости происшедшего – основа концепции "Московского трио" (Бондурянский, Иванов, Уткин). Коллектив как бы основывается на принципах шекспировской драматургии, согласно которой трагическое воспринимается тем значительнее, чем ярче образы света. В толковании "Московского трио" главенствующим становится единство драматургического замысла, целеустремленность развития, раскрытие диалектики содержания.

Отличной от всех вышеназванных трактовок представляется трактовка, предложенная С. Рихтером, О. Каганом, Н. Гутман⁷⁰. Исполнители как бы не замечают авторского названия "Pezzo elegiaco". С первого такта, с первого звука доминирует Трагедия – в строгом понимании этого жанра. Ей подчинены все помыслы и чувства. Рихтер и его партнеры избрали не тот путь, который у Еврипида, Софокла, Эсхила заканчивается гибелью героя, а более ранний, аристотелевский, с понятием катарсиса как очищения духа при помощи "страха и страдания"⁷¹. При всей сложности и необычности подобной концепции в ней покоряющая сила убеждения и голос современности, поиск "дороги к храму".

⁷⁰ В их исполнении трио Чайковского впервые прозвучало в одном из концертов "Декабрьских вечеров" сезона 1988/89 года.

⁷¹ *Kathartaktes* – очищение (греч.). См.: СЭС. М., 1981. С. 564.

История исполнительства сохранила нам весьма любопытные, хотя и отрывочные сведения об обращении к трио Чайковского крупнейшими зарубежными артистами в начале XX столетия: Ф. Бузони, Э. Изаи и Х. Беккер играли это сочинение в Лондоне (1902); П. Казальс с Э. Изаи во время гастролей в Петербурге и Москве (1912) включили соч. 50 в свои камерные концерты (при участии А. Зилоти). Звучало трио и в составе: Рахманинов, Изаи, Брандуков (1901).

Позднее трио "Памяти великого художника" вошло в репертуар ансамблей, постоянных по своему составу. Среди них назовем А. Рубинштейна, Я. Хейфеца и Г. Пятигорского, их исполнение определяется гармоничным сочетанием всех компонентов драматургии; Ю. Истомина, И. Стерна, Л. Роуза, интерпретации которых присуще романтическое обострение контрастных настроений; трио "Beaux Arts" (М. Пресслер, И. Кохен, Б. Гринхауз), воспевающее мир элегических чувств.

Множественность и неповторимость вариантов интерпретации предполагает процесс вечного обновления трактовок, раскрывающих тайну неумиряющей значимости музыки сочинения – тайну ее человечности⁷².

Кто до Чайковского (среди русских композиторов) воплотил в трио столь ярко богатство духовного мира, многомерность психологических переживаний?

Кто до Чайковского столь глубоко и откровенно средствами трех инструментов выразил в музыке философскую идею жизни и смерти, положив начало эпитафийной традиции жанра?

Кто до Чайковского в этом жанре был столь обращен к слушателям, утверждая как важнейший принцип диалогичность непосредственного общения?

Кто до Чайковского с такой смелостью и убедительностью сочетал в масштабной концепции глубину содержания с простотой выражения, навечно утвердив в русской музыке демократичность жанра?

Кто до Чайковского с такой значительностью использовал в фортепианном трио приемы симфонизма, причем не в каком-либо выборочном варианте (как это встречалось у Глинки и Рубинштейна), а в комплексе элементов, составляющих понятие симфонизма, и в истинно национальном смысле по содержанию?

Все это, в той или иной степени воспринятое последующими поколениями отечественных композиторов и воплощенное в их фортепианных трио, определило своеобразное развитие этого рода камерно-инструментальной музыки.

⁷² Записи трио на пластинках фирмы "Мелодия": 015696-707; Д-05371-2; С-24937-8.



В ТРАДИЦИИ ПОМИНОВЕНИЯ

Элегические трио Рахманинова

Рахманинова с первых шагов творчества привлекали к себе самые различные музыкальные жанры. Известно, что уже в пятнадцать лет он почти одновременно пишет фортепианную сонату и скерцо для симфонического оркестра, задумывая его как часть будущей симфонии. Замышляя оперу, молодой композитор не забывал и об основе основ камерно-инструментальной музыки – квартете.

Очень плодотворной для Рахманинова оказалась зима 1890/91 года. Как вспоминает С. Сатина, "начав занятия по свободному сочинению у Аренского, Рахманинов сочиняет свой первый фортепианный концерт и исполняет его первую часть еще в бытность учеником консерватории... Кроме первого концерта Рахманинов заканчивает Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Первая часть Трио была исполнена в следующем году в концерте Рахманинова. Трио осталось незаконченным"¹.

Судьба этого юношеского опуса, названного композитором "Трио elegiaco", сложилась неблагоприятно. Сочинение, сыгранное 30 января 1892 года с большим успехом автором, Д. Крейном и А. Брандуковым, в дальнейшем, на протяжении более полувека, не звучало с концертной эстрады. Рукопись считалась утраченной, а трио забытым. И только в 1930 году, после кончины друга Рахманинова – М. Слонова, в его архиве были обнаружены партитура трио и партии скрипки и виолончели. Рукой компози-

¹ Воспоминания о Рахманинове. М., 1988. Т. 1. С. 22–23.

тора в них вписаны заглавие, дата и место создания: "18 января – 21 января 1892 г. Москва", указаны некоторые штрихи.

В октябре 1945 года, в серии концертов, посвященных Рахманинову, трио g-moll исполнили Гольденвейзер, Цыганов и Ширинский. Именно с этого времени возвращенное к жизни и вскоре изданное сочинение заняло определенное место в репертуаре профессиональных ансамблей и педагогических программах учащихся².

В чем же привлекательность этого одночастного опуса? Прежде всего он свидетельствует о том, что в круг творческих интересов юного композитора входило и фортепианное трио. Более того, заметим, что Рахманинов стремится создать скорбное по содержанию произведение уже в первом своем обращении к классическому составу трио, словно почувствовав возможности жанра в раскрытии эпитафийной идеи, чему служат и задушевность мелодии, и напряженность гармонического языка³, и широкое использование тембровой палитры ансамбля.

Интересно, что в этом не столь технически совершенном сочинении проявляются черты, характерные для стиля зрелого Рахманинова. Отметим, например, что композитор прежде всего ищет формы и средства выразительности, способствующие наилучшему воплощению мелодического начала. Знаменательно также и сочетание в трио g-moll двух типов настроений: элегического и патетического. Явно ощущаем и один из важнейших принципов развития музыкальной мысли: какой бы импровизационно свободной она ни казалась, в ней нет того, что позднее сам Рахманинов называл "туманом". Упругий ритм неизменно организует тематическую ткань сочинения, сообщая ей жизнедеятельный, волевой характер.

Вступительные такты трио g-moll специфическим звучанием открытых струн скрипки и виолончели, изменчивым ритмическим рисунком создают сумрачно-взволнованный фон, подготавливающий появление у фортепиано главной темы (*Lento lugubre*, ppp). Ее динамическое ядро состоит из двух звеньев, внутренняя контрастность которых выражена весьма убедительно. Первое интонационно устремлено вверх⁴. Поступенность подъема мелодии и последующий скачок на терцию заключает в себе возможность к развитию в сторону большей взволнованности. Второе, более пассивное звено, со секвенцеобразно спускающейся мелодией, напоминает об элегической теме трио Чайковского:

² "Элегическое трио" № 1 было впервые издано Музгизом в 1947 году под редакцией Б. Доброхотова. (Авторская рукопись хранится в ГЦММК, ф. 18, № 58.)

³ Назовем часто звучащий интервал уменьшенной кварты и различного вида септаккорды, в особенности септаккорд VII ступени с заменой терции на кварту, усиливающей гармоническое тяготение.

⁴ Заметим интонационную близость ко второй теме побочной партии первой части фортепианного концерта *fis*-moll, соч. 1, созданного в те же годы (1890–1891).

С. Рахманинов. Элегическое трио g-moll

24 Lento lugubre

Violino

V-cello

Piano

3 3 3 3

ppp

ppp

p



Передав мелодию виолончели, фортепиано выполняет функцию сопровождения. Переход мелодии от одного инструмента к другому – частый прием в фортепианном трио. Достигаемая при этом разнотембровость, возможно, привлекала Рахманинова, способствовала выразительному диалогу инструментов.

Побочная тема (B-dur) написана в простой трехчастной форме⁵. Она более светлая и лирически взволнованная (Сop anima), ее песенно-романсовый склад подчеркнут певучим тембром струнных. Пластичный мелодический распев прерывается вторжением интонаций главной темы – свидетельство стремления молодого автора динамизировать экспозицию сонатной формы. Подобного рода противопоставления широкой песенной лирики и страстной патетики позднее станут для Рахманинова одним из важнейших приемов драматургического развития.

Отметим и еще одну важную для стиля композитора черту – восприятие ритма не только как фактора, организующего музыку, но и как фактора эмоциональной характеристики образа. В *Appassionato* (заключительной партии) усложнение ритмического рисунка сообщает волевой импульс высказыванию.

Нарастание экспрессии влечет за собой расширение выразительных средств инструментов. Высокий регистр струнных усиливает напряженность, штрих *détaché* – *marcato* подчеркивает декламационную речитативность. Разнообразна фактура фортепиано: пассажи, октавные ходы, аккордовые "броски", следуя друг за другом, придают объемность звучанию ансамбля.

⁵ Здесь намечается нередкое в последующих сочинениях композитора ладовое сопоставление тем внутри сонатной формы: минор главной – мажор побочной. Оно типично не только для камерно-инструментальных опусов Рахманинова, но и для его симфоний и фортепианных концертов.



Grande Sonate
pour

Forte - Piano
avec accompagnement
de Violon et Violoncelle
par

I. PLEYEL

Dediee a Mademoiselle
Eugenie Beaumarchais

. ——— .XXXI. ——— .

Oeuvre 46^{me}

N^o 2

a. S. Petersbourg chez Gerstenberg & Dillmar

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. A fermata is placed over a note in the middle of the staff.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation consists of a sequence of eighth notes, some with stems pointing up and some pointing down.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes, with some notes beamed together.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes, with some notes beamed together.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes, with some notes beamed together.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes, with some notes beamed together.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes, with some notes beamed together.

Handwritten musical notation on a five-line staff, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes, with some notes beamed together. At the bottom of the staff, there is a signature and the number '8'.



rio pathétique

pour

Piano forte, Clarinette et Basson
ou Violon et Violoncelle

composé

par

M. J. GLINKA.

„Je n'ai connu l'amour que
par les peines qu'il cause !...”

Moscou chez P. Jürgenson.

S^t Pétersbourg, J. Jürgenson — Varsovie, G. Sennewald

PIIX 2 Hb 50 c
10 Hb

Leipzig, chez H. Forberg



ТРИО

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО, СКРИПКИ И ВЬОЛОНЧЕЛИ

сочинение

А. Гр. Рубинштейна.

- Первое, соч 15²² N 1 (F dur) Цена 4 р. 50 к.
- Второе, соч 15²² N 2 (G moll) - 4 р. 50 к.
- Третье, соч 32²² - (B dur) - 4 р. 50 к.
- Четвертое, соч 85²² - (A moll) - 6 р. —
- Трио первое и второе для ф. и вл. 4 руки по 4 р. —
- Аншлаге кху первого трио, для ф. и вл. 2 р. — 75 к.
- Третье трио для ф. и вл. 4 руки - 3 р. —

Два экземпляра по 1 рублю

В. БЕССЕЛЬ И К^о
С^т ПЕТЕРБУРГЪ И МОСКВА.

Narrina Lemuro hydromela.

A la memoire d'un grand artiste.

Suo

pour Piano-forte, violon et violoncelle

Composé
par

Pierre Schostakowitch op. 59

I. Tempo elegiaco.

II. a) Tema con variazioni.

b) Variazioni.

Roma. Gennaio. 1882.

Нормы С.-М. Мансуръ исполнилъ свой номеръ съ г-и. Гречинскою и Гунгерскою
позитивомъ и исполнилъ также, съ г-и Гречинскою и Гунгерскою позитивомъ
свои музыкальные упражнения на органе.

С. Машин

1921

Памяти великого художника

11652
DUI

Т Р И О

для фортепиано скрипки и виолончели

СОЧИНЕНИЕ

П. ЧАЙКОВСКОГО

Op. 50

МОСКВА у П. ЮРГЕНСОНА

Петроград у П. Юргенсона

Варшава у Г. Демичевского

Handwritten musical notation at the top of the page, possibly a title or a specific instruction.

The first system of music on page 72 consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment in the bass staff features a steady eighth-note pattern. There are several handwritten annotations in the bass staff, including a circled '5', a '2', and a '21'.

12

The second system of music continues the piece. It features the same two-staff structure. The upper staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The lower staff has a dynamic marking of *f* (forte). There are handwritten annotations in the bass staff, including a circled '5', a '24', and a '5'.

+

The third system of music is the final system on page 72. It features the same two-staff structure. The upper staff has a dynamic marking of *sempre fff* (sempre fortissimo). The lower staff also has a dynamic marking of *sempre fff*. There are handwritten annotations in the bass staff, including a circled '13' and a '13'.

Handwritten musical score for piano, featuring treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings like 'S' and 'f'. The score includes a tempo marking 'Allegro' and a rehearsal mark '5020'.

Handwritten notes and markings, possibly indicating performance instructions or corrections.

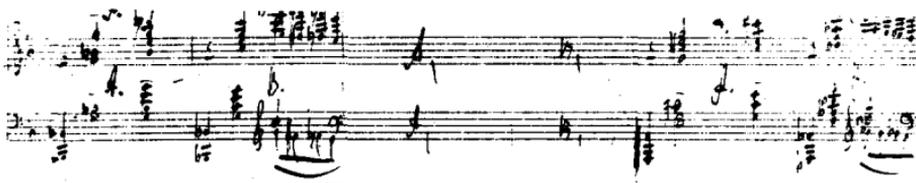
6/2/11

*Tranquillo
 ben marcato e sostenuto*

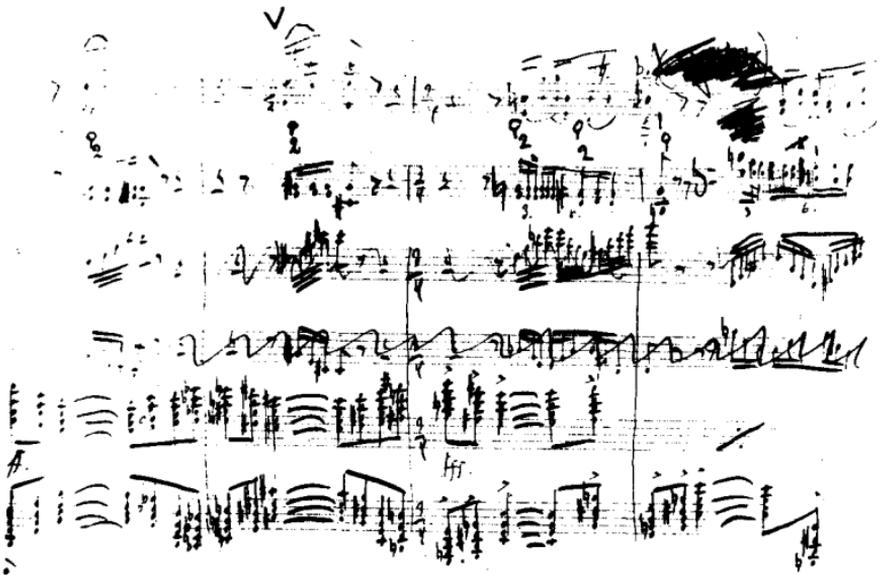
*A la mémoire d'un
 grand artiste*

6/2/85

© 1978 Harmonia Mundi
 Harmonia Mundi
 Paris



Allegro vivace



À la mémoire de Charles Davidoff.



(D-moll.)

pour le

Piano, Violon et Violoncelle

DE

A. ARENSKY.

Op. 32

5 1/2

Fr. 5 ma

Pour Piano à 4 mains. (EYANGER, 1897.)

MAISON FONDÉE EN 1828



Propriété de l'éditeur

P. Jurgenson à Moscou.

St-Petersbourg, chez Jurgenson. Varsovie, chez E. Wende & C^o.

Kiew, chez L. Reizner & C^o.

Odessa, chez P. Reizner & C^o.

Brno, chez P. Reizner & C^o.

A. J. CONUS.

TRIO.

I.

G. Catoire. Op. 14.

Allegro moderato. ($\text{♩} = 144$.)

Violino.

IV²

mf esp.

The first system of music for the Violino part, consisting of a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The music starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. A bracket above the staff indicates a fingering of IV² for the final note. The dynamic marking *mf esp.* is placed below the staff.

Violino.

Violoncello.

Allegro con moto. ($\text{♩} = 144$.)

mf

The first system of music for the Piano part, consisting of two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro con moto' with a quarter note equal to 144 beats per minute. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The dynamic marking *mf* is placed below the first staff. The system concludes with a double bar line.

PIANO.

TRIO.

I.

A. GOEDICKE, Op. 14.

Allegro moderato. $\text{♩} = 108 \text{ M.M.}$

Violon.

Musical staff for Violon (Violin) showing the first few measures of the piece. The staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 108 measures per minute.

Violoncelle.

Musical staff for Violoncelle (Cello) showing the first few measures of the piece. The staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 108 measures per minute.

p espr. e tranquillo

Allegro moderato. $\text{♩} = 108 \text{ M.M.}$

Piano.

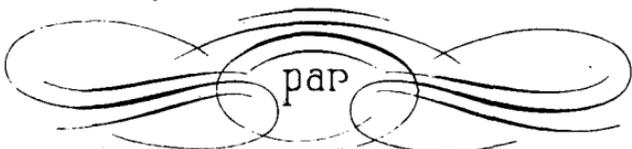
Musical staff for Piano showing the first few measures of the piece. The staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 108 measures per minute. The dynamics are marked 'p' and 'p espr. e tranquillo'. The word 'egualmente' is written above the staff.

DÉDIÉ À MONSIEUR SERGE TANÉIËW



TRIO

pour Violon, Violoncelle et Pianoforte



par

A. GRETCHANINOW

OP. 38.

Prix $\frac{5. \text{Rbl.}}{11 \text{ Mark}}$

Propriété de l'Éditeur



MOSCOUchez **A. GUTHEIL**,
Fournisseur de la Cour IMPÉRIALE et des Théâtres Impériaux.

BREITKOFF & HÄRTEL

LEIPZIG · BRUXELLES · LONDRES · NEW YORK

St Pétersbourg, chez A. Johnson, Perspective de Nevsky N° 10
Kief, chez L. Lochnowsky · Varsovie, chez GEBETHNER & WOLFF.

A Monsieur Alexandre Gretschaninow.

TRIO

(D-dur)

pour Piano, Violon et Violoncelle

en quatre parties:

- I. Allegro.
- II. a) Allegro molto; b) Tema con variazioni;
c) Tempo del cominciato.
- III. Andante espressivo.
- IV. Finale. Allegro con brio.

par

Serge Jw. Tanéïew.

Op. 22.

Prix Rb. 6.—

1900. Exposition universelle de Paris.  Grand prix et Médaille d'or.

1904

Propriété de l'éditeur
P. JURGENSON,
Commissionnaire de la Chapelle de la Cour, de la Société Impériale
Musical russe et du Conservatoire à Moscou.
MOSCOW,  KIEFF,
Naglinny pr. 14.  Thalstrasse, 19.
St.-Petersbourg, chez A. Jurgenson. | Varsovie, chez E. Wende & C.
Kiew, chez L. Idzikowski.
Imprimerie de musique P. Jurgenson à Moscou.

Tema con variazione.

Andante

73 Tema con variazione. *Andante*

p

p

ritardando

cruc.

cruc.

cruc.

f

154 *ritardando*

poco a poco ac - ce - le - ran - do al Tempo I.

poco a poco ac - ce - le - ran - do al Tempo I.

f

dim.

p

Музыка *Appassionato*, где в диалоге фортепиано и струнных утверждается драматический тонус основного образа, позволяет ожидать активности разработки. Вступительный ее раздел (*Tempo rubato*), интонационно родственный главной теме (первому звену), основан на четком рисунке триольного движения и передает состояние тревоги, некоего мрачного предчувствия. Усиливают его и взволнованные реплики фортепиано:

25

Tempo rubato

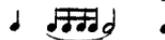
С. Рахманинов. Элегическое трио g-moll

The image shows the first system of a musical score for 'Elegiac Trio' by Scriabin. It consists of two staves: Violoncello (V-cello) and Piano. The V-cello part is written in a bass clef and features a continuous triplet pattern of eighth notes, marked with a forte-forte (*ff*) dynamic. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a more complex rhythmic pattern, also marked with *ff*. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Tempo rubato*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Однако в дальнейшем не создается благоприятных условий для интенсивного развития музыкальных образов. Одна повторяющаяся фраза примыкает к другой как бы механично, мешая разворачиванию драматургии. Усугубляет это тональная замкнутость относительно небольших построений внутри эпизодов *Risoluto*. Отсутствие действенности разработки несколько снижает значимость внешне весьма эффектной кульминации, позволяющей пианисту проявить свою виртуозность. Реприза вполне в классических канонах. Побочная тема, начавшись в F-dur, заканчивается в основной тональности⁶.

Наиболее интересна кода. В ней возвращается главный образ (прием целиком в традициях русских фортепианных трио). По замыслу автора этот раздел трансформирует элегический характер музыки трио в откровенно трагический. Свидетельство тому указание *Alla marcia funebre*. Глухо, как отдаленный гул

⁶ В экспозиции тема из B-dur в конце модулирует в c-moll.

колокола, в низком регистре фортепиано звучит ритмическая формула: 

В заключительном разделе формы (как, впрочем, и во всем трио) заметно влияние Чайковского. Подобная восприимчивость у начинающего композитора не только допустима, но, осмелимся сказать, плодотворна. Сочинение, в котором есть юношеская непосредственность, — именно в ней одно из достоинств музыки, — волнует искренностью настроения, страстностью лирического излияния. При этом нельзя не заметить в трио и самобытно-рахманиновского: красоты и распевности мелодики, стремления к широте дыхания, концертного ощущения камерности⁷.

Уже первые интерпретаторы трио *g-moll* — Гольденвейзер, Цыганов и Ширинский — сумели выявить и донести до слушателя все лучшее, ценное, что есть в этом опусе. Учитывая расплывчатость разработки, они избирают в *Risolto* достаточно активный тип движения. Индивидуальность каждого построения в среднем разделе формы часто решается с помощью динамики. При этом используется не принцип эхо (*forte* — *piano*), а значительно более близкий Рахманинову — “волновой”: сила звука постепенно нарастает, вздымается от *piano* к *forte*, как бы вбирая в себя небольшие подъемы и спады (————— ———). Не ускользает от внимания исполнителей и типичное для композитора вкрапление декламационных, речевых интонаций в кантиленную музыкальную ткань. Хорошо услышанные паузы, выразительные ферматы и цезуры, незначительные отклонения от основного темпа (*tubato*), не нарушая естественности фразировки, вносят дополнительную экспрессию.

Заметим, что Рахманинов записывал свои произведения не только как композитор, умеющий тонко фиксировать на нотной бумаге услышанное внутренним слухом. Его пометы, внесенные в текст рукописи трио, показывают, что уже тогда, в молодости, он воспринимал музыку как исполнитель. Для творчества Рахманинова понятие “что”, то есть нотного текста, неотделимо от “как”, то есть исполнения. Отсюда особая весомость всех указаний композитора и необходимость их выполнения.

1893 год. Сергею Васильевичу Рахманинову двадцать лет. Он на пороге прекрасной и трудной, радостной и мучительной жизни большого художника. А пока еще совсем свежи в его памяти годы учения в Московской консерватории, блестящий успех, сопровождавший выпускные экзамены по двум специальностям: фортепиано и композиция. Огромную радость доставила ему похвала Чайковского, высказанная по поводу оперы “Алеко” — дипломной работы Рахманинова. С ее постановки на

⁷ “На меня, несомненно, оказали огромное влияние Чайковский и Римский-Корсаков, — вспоминал позднее Рахманинов, — но я никогда, насколько помню, не подражал никому”. Рахманинов С. В. Лит. наследие. М., 1978. Т. 1. С. 147.

сцене Большого театра, с издания партитуры – все не без поддержки Чайковского – начался для молодого автора первый год самостоятельного творчества. Особенно насыщенным оказалось лето: за два-три месяца были написаны пьесы и фантазия (первая сюита) для двух фортепиано, романсы, миниатюры для скрипки. Завершалось первое крупное сочинение для симфонического оркестра – фантазия "Утес". Ее Рахманинов мечтал показать все тому же строгому и обожаемому судье – Петру Ильичу. И вдруг... всего через две недели после премьеры Шестой – "Патетической" – симфонии трагическая смерть обрывает жизнь великого композитора. Страшное известие буквально потрясло хрупкий душевный мир Рахманинова. Музыка – только одной Музыка – оказалось в эти дни подвластным передать страдания молодого человека, его скорбь, любовь, благоговение.

«Глубокое чувство тяжелой утраты, – вспоминал позднее Рахманинов, – побудило меня написать Элегическое трио „Памяти великого художника“ (ор. 9) для фортепиано, скрипки и виолончели»⁸.

17 декабря 1893 года Сергей Васильевич в письме к Наталье Скалон с волнением признавался: "...Я занимался, и занимался сильно, аккуратно, усидчиво. Эта работа была – одно сочинение на смерть великого художника. Эта работа теперь кончена, так что имею возможность говорить с Вами⁹. При ней же все мои помыслы, чувства и силы принадлежали ей, этой песне. Я, как говорится в одном моем романсе, все время мучился и был болен душой. Дрожал за каждое предложение, вычеркивал иногда абсолютно все и снова начинал думать и думать"¹⁰.

Близость рахманиновского трио к трио Чайковского не вызывает сомнения. Ее отмечали современники, о ней можем сказать и мы. Но близость эта рождалась не желанием подражать высокому образцу, а глубинным родством творческих *stredo* обоих композиторов. В основе этого родства – любовь к русской песне, к русской природе и человеку со всей сложностью и непостижимостью его духовного мира. Тонкие психологические связи, существующие между двумя опусами, во многом объясняют сходство и общность их драматургии и средств выразительности.

Однако в еще большей мере в этом сочинении Рахманинова проявляется оригинальное, неповторимое. Это в первую очередь ощущается в избранной композитором тональности *d-moll*. В творчестве Рахманинова она занимает особое место. Он слышит ее как тональность одиночества и страдания: *d-moll* пронизывает партитуры его "Юношеской", неоконченной, симфонии, оперы "Алеко" и драматической по замыслу симфонии соч. 13. Впоследствии – это тональность трагических эпизодов опер "Фран-

⁸ Рахманинов С. В. Лит. наследие. Указ. изд. Т. 1. С. 94.

⁹ На автографе имеются даты "25 октября – 15 декабря 1893 г.". Рукопись хранится в ГЦММК, ф. 18, № 60.

¹⁰ Рахманинов С. В. Лит. наследие. Цит. изд. Т. 1. С. 229.

ческа да Римини” и ”Скупой рыцарь”. Она же определяет эмоционально-ладовую атмосферу первой фортепианной сонаты соч. 28 и третьего концерта для фортепиано с оркестром соч. 30. Об особом интонировании сферы d-moll упоминает Асафьев в связи с интерпретацией Рахманиновым-пианистом ”менуэтного, ре-минорного прелюда”¹¹.

Основной трагический образ трио (как и у Чайковского) воплощен в главной теме первой части. Она несет в себе интонационно-эмоциональное зерно музыкальной концепции в целом. Усиливается отмеченное родство и единством тембрового колорита: темы обоих опусов в первом своем изложении звучат у виолончели.

Стремление Рахманинова к экспрессивному типу высказывания ясно ощутимо на всем протяжении ”Элегического трио”, в том числе и в главной теме первой части – Moderato¹². В большой степени это связано с введением в мелодическую ткань напряженно звучащих интонаций, острых гармонических оборотов. Отметим, в частности, особую роль уменьшенной кварты, достигаемой движением с терции тонического трезвучия на вводный тон гармонического минора и возвращением к первому звуку (*f-cis-f*). Эта интонация, особенно распространенная в ранних сочинениях Рахманинова, получает индивидуальную значимость именно в трио¹³. Становясь лейтинтонацией, проникая во все темы, она способствует монолитности сочинения, усиливает скорбный тонус музыки¹⁴:

26 С. Рахманинов. Элегическое трио d-moll, соч. 9, ч. I

Moderato

¹¹ Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. II. С. 290.

¹² В выборе характера движения Рахманинов, исходя из общего элегического тонуса музыки, вероятнее всего соотносился с темповым обозначением первой части трио Чайковского Moderato assai.

¹³ Она встречается в опере ”Алеко”, юношеской поэме для симфонического оркестра ”Князь Ростислав”, романсе ”О нет, молю, не уходи” соч. 4, Романсе для скрипки и фортепиано соч. 6, фантазии ”Утес” соч. 7.

¹⁴ После ”Элегического трио” соч. 9 этот самый острохарактерный интервал рахманиновской гармонии значительно реже встречается в его сочинениях. См.. Брянцева В. С. В. Рахманинов. М., 1976. С. 189.

Неразрывно связан с лейтинтонацией столь же часто применяемый Рахманиновым мнимый септаккорд IV ступени. Заключение в нем противоречивость функциональных устремлений создает особую остроту тяготения¹⁵. Использует композитор в главной теме прием опеваания: окружение минорной терции соседними звуками¹⁶. В условиях умеренного темпа, относительной протяженности мелодического распева, штриха *legato* это способствует особой значимости одного из наиболее характерных признаков лада. В создании общей атмосферы не малую роль играет скованность "похоронного шага" – *ostinato* сопровождения, порученного в экспозиции фортепиано.

С первых тактов *Moderato* проявляется ощущение тембра не как внешней "раскраски", а как полноправного компонента драматургии, способствующего раскрытию и обогащению психологического содержания образа. Обозначается и основной принцип противопоставления двух сфер: струнной, чаще выражающей элегически-омраченные настроения, и фортепианной, воплощающей активные силы протеста. В связующей постепенно исчезает непреклонность мрачного фона (*ostinato*), возника-

¹⁵ *g - b - cis - f*.

¹⁶ В главной теме трио Чайковского опеваются квинта.

ют более светлые, волевые интонации, нарастает и сила звука (*agitato, un poco accelerando, crescendo*).

В первой части композитору удалось найти гармоничное сочетание сонатной формы с чертами поэмности. Сонатность проследживается в основных структурных компонентах – экспозиции, разработке и репризе. Что касается строения экспозиции, то здесь имеет место многовариантность толкований. Не вызывает никаких сомнений главная партия. В отношении связующей, побочной и заключительной можно предположить несколько подходов. Общепринятым считается тот, при котором тонально неустойчивый горестный речитатив виолончели *Meno mosso* (в репризе – скрипки) рассматривается как связующая партия¹⁷, *Allegro moderato* – побочная (с самостоятельным эпизодом *Maestoso*), а следующее *Allegro moderato* – заключительная. Это толкование основывается на появлении новой темы непосредственно вслед за речитативом виолончели. Иной по сравнению с главной партией характер образа первого *Allegro moderato* также согласуется с представлением о побочной партии. Так выстраивается логичная схема, не вызывающая, казалось бы, никаких возражений.

Однако вслушаемся внимательно в первое *Allegro moderato*. Тональная подвижность этого раздела (f-moll – As-dur – c-moll – e-moll – g-moll – b-moll – cis-moll – e-moll) не типична для побочной партии классической, да и романтической сонатной формы. Вполне возможно рассматривать *Allegro moderato* как связующую партию, допуская наличие двух тем побочной партии: *Maestoso* и следующее за ним *Allegro moderato*. Действительно, торжественно-строгий образ *Maestoso*, истоки которого в древнеславянском церковном песнопении, в еще большей мере, чем предыдущий эпизод, является антиподом главной партии:

¹⁷ В ней улавливается эмоционально-интонационное сходство с темой *Lento lugubre* из первой части симфонии Чайковского "Манфред":

27 П. Чайковский. Симфония "Манфред", оп. 58, ч. I



С. Рахманинов. Элегическое трио, оп. 9, ч. I



Как известно, первое исполнение "Манфреда" (1886) произвело очень сильное впечатление на юного Рахманинова, который вскоре сделал переложение этого сочинения для двух фортепиано.

иная, аккордовая, фактура и иной, мажорный, лад¹⁸. К тому же тонально *Maestoso* довольно устойчиво – *C-dur* – *G-dur* – *g-moll*. Однако “стартовая” тональность *Maestoso* – *C-dur* является VII натуральной ступенью *d-moll*, что опять-таки не отвечает обычным тональным соотношениям главной и побочной партий. В этом смысле классическому принципу более соответствует начальная тональность второго *Allegro moderato* – *g-moll*. Хотя и оно вряд ли безусловно может быть названо побочной партией, ибо в силу близости его образной характеристики к главной партии снимается конфликтность драматургии экспозиции. С другой стороны, именно это обстоятельство придает всей экспозиции определенную завершенность¹⁹.

Мы сочли возможным и даже необходимым изложить некоторые варианты толкования экспозиции первой части. Они свидетельствуют о неисчерпаемом богатстве фантазии двадцатилетнего Рахманинова, безусловно владевшего уже тогда незаурядным композиторским мастерством. Отмеченная нами многовариантность находит своеобразное преломление в различных исполнительских прочтениях; она как бы предполагает само это различие, являющееся косвенной причиной того, что на протяжении века ни один ансамбль не повторяет другой в понимании и интерпретаторском решении первой части “Элегического трио”.

Если считать экспозицию первой эмоциональной “волной”, то второй может быть названа разработка. Совокупность ее разделов (*Presto*, *Meno mosso* и *Allegro molto*) логично представить себе как одно непрерывно изменяющееся “действие”, где каждый из элементов-сюжетов отличен от других характером и динамичностью образного содержания, экспрессией инструментального высказывания. Самобытно раскрывается богатство фактурных и тембровых возможностей инструментов, их способность к противопоставлению и взаимослиянию. Концертная масштабность использования регистров и динамики фортепиано, особая бережность к звучанию струнных сообщают разработке оркестральность и подлинную симфоничность.

Meno mosso – господство безмятежно-созерцательного настроения. “Пение” рояля, рельефность сопровождения, захватывающего большой диапазон, мягкие обертоны скрипки и виолончели – все сообщает этой музыкальной зарисовке некую завораживающую “очарованность”. Этому впечатлению способствуют прозрачность и беспредельность мелодического дыхания.

¹⁸ Вновь можно усмотреть аналогию с трио Чайковского, где первая побочная тема также хорального характера.

¹⁹ Есть и еще один вариант толкования, при котором первое *Allegro moderato* является побочной партией, заключительная начинается с третьего такта *Maestoso*, а разработка – со второго *Allegro moderato*. Высказан Д. Арутюновым в беседе с автором работы (1990).

Sempre più vivo e agitato подводит к кульминации драматических настроений. Одновременное звучание основных тем экспозиции с характерными для них ритмами, их трансформация и общая интенсивность движения определяют яростное столкновение двух начал в Allegro molto. Этот прием симфонизма Рахманинова, когда вся звучащая масса включена в процесс изложения и преобразования образно-тематического материала, успешно привнесен композитором в фортепианное трио.

В Allegro molto раскрывается сложная душевная борьба героя, в которой надежда сменяется отчаянием, а покорность судьбе – готовностью к сопротивлению. Разработка не позволяет предугадать исхода борьбы. Каденция фортепиано (*fortissimo*), взволнованная и стремительная, направлена в своем движении к Andante (предыкту репризы), где возвращаются элегические медитации главной темы²⁰.

Реприза воспринимается в качестве новой ступени развития. Обобщенная скорбь, характерная для главной темы в экспозиции, здесь приобретает личностные черты: они проявляются в предваряющей тему интонации (цитате из Прелюдии *cis-moll*, соч. 3)²¹ и в новой тембровой окраске мелодии, порученной фортепиано. Мягким, более певучим становится *ostinato* у струнных. Смещение тональностей, логически необходимое в репризе сонатной формы, как бы сближает основные образы этого раздела. Растворяющаяся в *pianissimo* мелодия заключительных тактов, с их приглушенностью звучания, "бархатистостью" басового регистра виолончели оставляет ощущение незавершенности, необходимости продолжения музыкального повествования – знакомый по трио Чайковского принцип драматургии.

Вторую часть Рахманинов обозначает *Quasi variazione*. Это, как и форма цикла, отдельные его детали, наконец, идентичность посвящения²², подтверждает неразрывную связь между двумя опусами, двумя фортепианными трио. И все же хотелось в самом тексте рахманиновского сочинения найти реалии "музыкального приношения". "Открытие" оказалось столь же очевидным, сколь и неожиданно простым. Речь идет о едва ли не прямом цитировании в теме рахманиновского вариационного цикла темы второй части трио Чайковского. Интонационно это почти неуловимо на слух: изменены тональность, ритмическая основа, фактура изложения. В то же время сохранена тембровая окраска – *solo* фортепиано. А теперь сопоставим обе мелодии, сместив тему Рахманинова в *E-dur* – тональность Тема *con variazioni* Чайковского:

²⁰ Это можно представить как спад второй эмоциональной волны.

²¹ См.: Брянцева В. С. В. Рахманинов. Указ. изд. С. 192.

²² Об этом свидетельствуют автографы титульных листов обоих сочинений. На них имеются надписи: "Памяти великого художника".

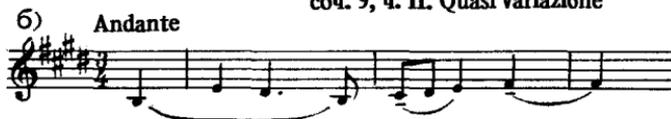
П. Чайковский. Трио, соч. 50,

ч. II. А. Tema con variazioni



С. Рахманинов. Элегическое трио d-moll,

соч. 9, ч. II. Quasi variazione



Глубоко национальные истоки дарования Рахманинова позволяют ему, избегая стилизации, создавать образы истинно русские, несущие в себе достоверные черты этого сложнейшего этнически-философского понятия. Такова и тема *Andante*. Близость ее к народной основе, старинному хоровому распеву, подчеркнута гармонизацией (строго ладовой) и фактурой: в основном опираясь на аккорды, она допускает самостоятельность подголосочного развития.

Отстраняясь от генеральной, трагической линии драматургии цикла, вариации, подобно поэтическим зарисовкам, смягчают эмоциональное напряжение²³.

Первая вариация (*Allegro*, F-dur) написана в простой трехчастной форме. Мелодия, возникая у скрипки на фоне оплетающих фигураций фортепиано (*piano*), более ярко звучит в диалоге с виолончелью (*forte*). Позднее к диалогу струнных присоединяется и рояль. Принцип постепенного ввода инструментов напоминает хоровод, в который вовлекается все больше участников²⁴.

Вторая вариация (*Lento*, F-dur) по тембру и фактуре (*solo* фортепиано) приближена к теме. Своеобразны мажоро-минорные колебания. Свойственные русской музыке, они органично присущи и стилю Рахманинова. Однако по своему эмоционально-образному смыслу эта "вариация-интермеццо" существенно отличается от темы. В ней превалирует ощущение душевной неустойчивости. В плавное течение мысли неожиданно вторгаются многозвучные гусельные раскаты. Объемные, захватывающие несколько регистров, они прерывают текучесть напева²⁵. Выразительность аккордов усилена их доминантовостью, не получающей разрешения. Подобным приемом, лишая музыкальный образ заземленности, композитор сообщает ему роман-

²³ В общей композиции такая разрядка способствует остроте восприятия основного образа в момент его возвращения в финале.

²⁴ Авторское указание (*ad libitum*) подчеркивает куплетность.

²⁵ Характерный для темы квартетный затакт здесь расширяется до сексты.

тическую субстанцию "парения духа". Кульминацией этого состояния становятся два четырехтакта, где сила звучания достигает forte – fortissimo, где хроматизмы и новая ритмическая фигура – квинтоль – выявляют драматический подтекст этого интермеццо. "Нотку отравы" вносят модуляции в b-moll (т. 20) и cis-moll (т. 24). Декламационность музыкального высказывания усиливают цезуры, знаки fermata, изменения движения (a tempo – ritenuto – a tempo).

Третья вариация (Allegro scherzando) – дань виртуозному началу. Звенящее звучание стремительных пассажей фортепиано, ритмические удары пиццикатных аккордов струнных (sforzando), контрастность динамики (piano, mezzo forte – pianissimo, fortissimo) определяют радостный тонус музыки. Ее сходство с также третьей по счету вариацией трио Чайковского (Allegro moderato) несомненно. Оно ощущается в самом музыкальном материале и исполнительских приемах. Прихотливое изящество среднего раздела рахманиновской вариации обеспечивают изменчивость ритмического рисунка (триоли, квартоли, квинтоли), указание *leggiero* и штрих *portato* у струнных. Ликующе-праздничное заключение утверждает концертный облик этой миниатюры.

Музыкально-образное содержание темы и начальных вариаций допускает сравнение с аналогичными разделами трио Чайковского. Однако начиная с четвертой вариации все более настойчиво заявляет о себе самобытность рахманиновской драматургии. Композитор отказывается от жанровой танцевальности (вальс, мазурка), избегает устойчивых полифонических форм (фуга). Он остается в пределах мечтательно-лирического, субъективного мироощущения, раскрывая при этом тончайшие движения человеческой души.

В четвертой вариации (Moderato) Рахманинов как бы воссоздает с детства памятные впечатления: о бескрайних просторах волховской поймы, открывающихся с крутого берега, где стояло имение Онег²⁶, о неповторимо прекрасном перезвоне колоколов, прихотливых изгибах реки, мягком рельефе стекающих к ней холмов (см. пример на с. 171).

Трансформация основного тематического материала осуществляется приемом, нередко встречающимся в церковном православном пении: сопоставлением сольных фраз, повторяющих основную попевку, и хорового распева. Интонационно родственной теме *Maestoso* первой части, он здесь утрачивает волевой пафос²⁷.

Следующая вариация (она возникает *attacca* и в том же движении) возвращает нас к образу скорби, о чем свидетельству-

²⁶ Имение принадлежало бабушке композитора – С. А. Бутаковой. В нем, как известно, прошло раннее детство Рахманинова.

²⁷ Нисходящее полутоновое движение баса (F – E – Es – D – Des – C) с характерно раскачивающейся секундовой интонацией в какой-то мере напоминает об *ostinato* сопровождения главной темы первой части – *Moderato*.

29

Moderato

Violino



V-cello



Piano



ют преобладание минорного лада (g-moll) и появление характерной интервалики – увеличенной секунды и уменьшенной квинты, – сближающей ее с главной темой первой части. Знаменательны полутоновые ходы у фортепиано – своеобразные отголоски неоднократно упоминаемого *ostinato*. Хроматизмы проходящих звуков при общей простоте тонально-гармонического языка приносят особую эмоциональную окраску в приглушенное инструментальное звучание (*con sordino, dolce*); этому же служит и мерцание скрипичного тремоло (*pianissimo, crescendo, forte, diminuendo, pianissimo*). В среднем эпизоде (*solo* фортепиано) ощущение возрастающего волнения усиливается благодаря связкам секстолей, чье повторяющееся движение рождает ассоциации с круговертью зимних вьюг, печалью заснеженных сельских погостов. В репризе (*a tempo*) в повторности интонаций

скрипки, составляющих суть мелодических медитаций, а затем виолончели, слышится истинно блоковская тоска.

"А ты все та ж, моя страна,
В красе заплаканной и древней"²⁸.

Контрастом такому душевному состоянию воспринимается шестая, мажорная вариация (B-dur)²⁹. Отмечая индивидуальность вариаций, заметим, что начиная с четвертой изменяется и принцип развертывания музыкального материала: важнейшим оказывается повествовательность. Она находит, в частности, свое выражение в возрастающей плавности переходов от одной вариации к другой. При этом начало каждой следующей как бы несет в себе отсвет предыдущего настроения. Подобным образом осуществляется и переход к шестой вариации (*Allegro vivace*). Ее первые такты, порученные фортепиано, словно с трудом преодолевают инерцию прежнего душевного состояния. Лишь постепенно жизнеутверждающее начало обретает силу и энергию. Полифонический прием изложения материала, интенсивность звучания ансамбля, яркость динамики (*forte*) сообщают кульминации характер лирического прославления.

Отсутствие цезуры (*attacca subito*) обеспечивает неожиданный переход к новому душевному состоянию. Его раскрытию подчинена седьмая вариация. Основная тональность сочинения (d-moll), лейтинтонация уменьшенной кварты (*f-cis*) с типичной гармонизацией утверждают внутреннюю связь *Andante* с основным образом трио. Лапидарность мелодики, устойчивая опора на тонику и скованность движения усугубляют настроение обреченности.

Средний эпизод — дуэт скрипки и виолончели — одно из лирических откровений Рахманинова. Мелодия развивается импровизационно, как это свойственно народным песням. Свободное полифоническое движение голосов то в терцию, то в квинту и с типичным кадансом в октаву также глубоко народно. Паузы, словно тяжелые вздохи, прерывают мелодию. В каждом звуке и дыхании, в каждой найденной краске исконная строгость скорбного чувства, мудрость сострадания.

Восьмая вариация (*Moderato*) всплесками насыщенного звучания (*mezzo forte* — *forte*), синкопированным ритмом и арпеджированными аккордами фортепиано, создающими экспрессивный фон вокально гибкому рассказу струнных, рождает уверенность в оптимистическом завершении *Quasi variazione*. Однако мажоро-минорные колебания, речевые интонации,

²⁸ Блок А. Сочинения. В двух томах. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1955. С. 450.

²⁹ Тонально эта вариация продолжает общий субдоминантовый план развития цикла: F, d, F, g, B, d, F. Заметим, что он соотносится с также субдоминантовым тональным планом вариаций трио Чайковского (E, cis, A, E, As, E, A) и что там шестая вариация *Tempo di Valse* также пример отстранения, и написана она в тональности мажорной субдоминанты (A-dur).

связанные с подъемом и спадом мелодии на интервал уменьшенной квинты, несколько приглушают светлый тонус музыки.

Заключение с характерным ослаблением силы звука (*piano*, *diminuendo*, *pianissimo*), а главное, появлением хоральной тематической попевки у струнных (*Tempo I*) несет элемент смирения. Композитор как бы отстраняется от сложных, мятежных коллизий, перенося их разрешение в последнюю часть трио (*Allegro risoluto*), исчерпывающую трагическую концепцию цикла.

Финал трио *d-moll* отмечен напряженной борьбой контрастных образов. Вероятно, именно в *Allegro risoluto* особенно ощутима плодотворность рахманиновских приемов симфонизма, привнесенных в жанр фортепианного трио. Подчеркнем и интонационные связи финала с предыдущими частями цикла, в частности с темой *Quasi variazione*. Ее кварттовая интонация здесь трансформируется в септиму, дециму и нону³⁰. Начальный рывок особенно выразителен. После лирически-успокоенного завершения второй части он олицетворяет собой гневный протест, взрыв страстного неприятия надвигающейся трагедии. В развитии образного содержания финала едва ли не решающую значимость получает типично рахманиновское "заострение тематических ячеек, а также деформация основных тематических элементов с переосмыслением их драматургической функции"³¹.

Структура финала условно сводится к схеме $A-B-A_1$. Своеобразие музыкального языка первого раздела (*A*) достигается множеством модуляций, как бы поиском основной тональности. Сокращение мелодических фраз, рельефность их рисунка, динамические указания (*pianissimo*, *crescendo*, *fortissimo*) – все подчеркивает энергию декламационной природы образа протеста. Отметим сугубо рахманиновскую природу декламационности, основанную на сопряжении ораторских интонаций и колокольности.

Второй раздел (*B*) контрастен первому. Вместе с появлением устойчивого *d-moll* и изменением характера движения (*Allegro molto*) возвращается лейтинтонация трио. Ее движение прерывается вторжением мотива протеста (*Tempo rubato*, *Più vivo*). В частых взрывах-кульминациях отличие метода развития тематического материала финала от предшествующих частей. Значительна роль фактуры фортепианной партии: пройдя долгий путь усложнения, она достигает своей вершинной точки именно в финале. Октавно-аккордовые последовательности, скачки, широта диапазона, насыщенность звучания сообщают масштабность, превышающую границы камерности. Рахманинов, развивая открытые Чайковским возможности жанра, как гениальный исполнитель-пианист обогащает их самобытной спецификой.

³⁰ Отметим устойчивость кварттовой интонации темы во второй части, за исключением вариации *Lento*.

³¹ Брянцева В. С. В. Рахманинов. Указ. соч. С. 520.

Многие из выразительных средств, эмоционально характеризующие первый образ, встречаются и в Allegro molto, Moderato, Più vivo, Meno mosso. Однако это не повторность приемов, а как бы их преумножение. Так, ритмическая формула  становится более сложной , первоначальный взлет интервалики до септими достигает ноты в партиях струнных; возрастает метрическая длительность затакта: вместо восьмой – четверть.

Реприза (A₁) создает некоторое равновесие сил. Замедление движения (Moderato), певучий тембр струнных сообщают знакомым интонациям новые черты. В их повторении, непрестанном опевании ощущается любование мелодией, стремление задержать "прекрасное мгновение". Следующая волна экспрессии как бы исподволь готовит еще более яркий подъем чувств (Più vivo). И вновь замедляется темп – Meno mosso, и вновь предельно возрастает сила звучания (fff). Ораторский пафос музыкальной речи (повторим еще раз эту ее особенность) усиливается чеканностью организующего ритма, акцентуацией.

В коде возвращается главная тема – лейтмотив трио. Эмоциональное воздействие подобной репризности активно. Трагический образ, экспонируемый в первой части, в большей степени отстраненный во второй и с новой силой возникающий в финале, побеждает. Главная идея цикла получает свое абсолютное воплощение в цитате из канонической православной литургии "Со святыми упокой"³²:

С. Рахманинов. Элегическое трио d-moll, соч. 9, ч. III

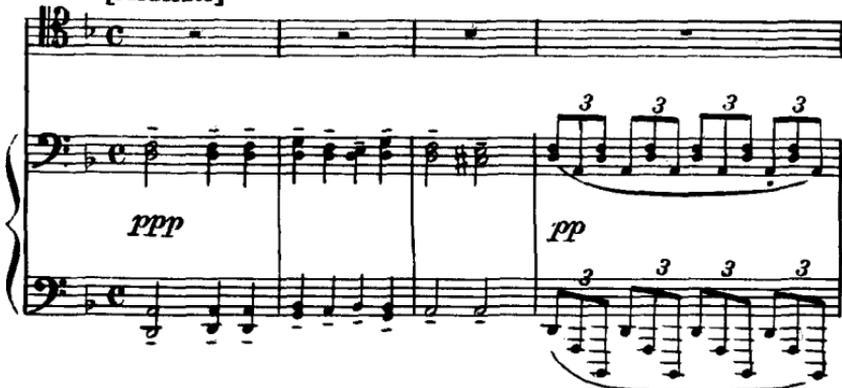
30 [Moderato]

V-cello

Piano

ppp

pp



³² Напомним об обращении Чайковского к этой цитате в разработке первой части шестой "Патетической", симфонии h-moll, соч. 74.

Первое исполнение трио Рахманинова состоялось 31 января 1894 года³³. Отмечая несомненное влияние трио Чайковского и "длинноты" в первой части, рецензент, скрывший свое имя за инициалами Н. В. С., восхищался самостоятельностью замысла второй части, прелестью вариаций с "пищикатами" и тремоло скрипки, аккомпанирующей виолончели, ведущей тему: "Трио было отлично сыграно гг. Ю. Конюсом, Брандуковым и автором, умевшим с большим вкусом сдерживать звук рояля и тем доказывающим верное понимание в исполнении камерной музыки"³⁴.

Через два месяца – в конце марта того же года – сочинение прозвучало в закрытом концерте Московского художественного общества в исполнении Гольденвейзера, Сараджева, Букиника. Вспоминая репетиции, виолончелист писал: "Случалось часто, что мы останавливались, не могли играть, слезы нас душили"³⁵.

³³ Москва. Малый зал Благородного собрания.

³⁴ "Артист". М., 1894, № 36. Кн. 4. С. 254.

³⁵ Памяти Рахманинова. Нью-Йорк, 1946. С. 26.

В 1898 году трио было сыграно в Лондоне, в концерте из произведений русских композиторов. И все же, несмотря на благоприятный прием критики и публики, это сочинение Рахманинова не сразу завоевало признание³⁶. Помимо консервативности восприятия, нередко имеющей место при рождении нового неординарного сочинения, его популярности могли мешать гиперболические размеры (около 60-ти минут звучания) и некоторая рыхлость формы. Дополнительное (практическое) усложнение вносило и наличие в партитуре фисгармонии: обеспечить ее могли далеко не все исполнители и устроители концертов.

Рахманинов, вообще крайне взыскательный ко всему, что относилось к творчеству, не раз возвращался к уже созданным произведениям, совершенствуя их, внося различные поправки. Подобная участь постигла и "Элегическое трио" соч. 9, которое автор неоднократно корректировал, стремясь к сжатости формы и напряженности драматургического развития.

Сравнение двух авторских редакций "Элегического трио" (1893 и 1906)³⁷ представляет немалый интерес. Укажем важнейшие изменения, внесенные Рахманиновым в текст сочинения, проследим направление его мыслей. Прежде всего "ужимаются" размеры сочинения. В наибольшей степени это затрагивает первую часть, где из связующей партии изымается эпизод *Allegro moderato* (22 т.). Тем самым значительно большую драматургическую нагрузку получили монологи струнных (виолончель в экспозиции, скрипка в репризе). Стремлением к лаконичности можно объяснить отказ от повторений в теме и седьмой вариации, а в других подобных случаях (первая, третья и четвертая вариации) выполнение знака репризы представляется на усмотрение исполнителей — *ad libitum*. В финале сокращается раздел *Tempo rubato* (14 т. вместо 21 т.).

К радикальным изменениям относится пересочинение шестой вариации. В прежнем виде она была поручена *solo* фортепиано (*F-dur*). Изложенная мощными аккордами, почти вся выдержанная в нюансе *fortissimo* (за исключением середины), она должна была, вероятно, напомнить об эпизоде *Maestoso* первой части и как бы предвосхитить начало финала. При этом в ней почти утрачивалась связь с темой *Quasi variazione*. В поздней редакции эта вариация, сохраняя светлое настроение, обретает

³⁶ Исполненное в сезоне 1893/94 года в концертах, посвященных памяти Чайковского, оно затем не игралось вплоть до 1898 года, когда кроме Лондона прозвучало в Москве в интерпретации Гольденвейзера, И. Гржимали и А. фон Глена. Отметим также исполнение соч. 9 "Московским трио" (Д. Шор, Д. Крейн, Р. Эрлих) в зале Синодального училища (декабрь 1902 г., шестое камерное утро), а затем в 1903 году тем же ансамблем в Париже во вновь образованном там Союзе русских музыкантов, одной из целей которого было распространение русской музыки. См.: РМГ, 1903, № 29–30. Стб. 684.

³⁷ Первая редакция была издана в 1894 году, вторая в 1907 фирмой А. Гутхейля.

более полетный характер. Ее музыкальный материал развивается в многоголосном звучании всех инструментов ансамбля, интонирующих начальный мотив темы. Тяжеловесность аккордов уступает место стремительному и легкому триольному сопровождению, поддерживающему мелодические голоса. Новая тональность (B-dur) усиливает plagальную тенденцию тонального плана этой части трио:

С. Рахманинов. Элегическое трио d-moll, ч. II (1-я ред.)

31 Allegro vivace

а) *sf sf sf*

Piano

sf sf sf ff sf sf

sf ff sf sf sf sf

С. Рахманинов. Элегическое трио d-moll, ч. II (2-я ред.)

б) [Allegro vivace]

Violino

V-cello

Piano

f

f

3

3

3

3



Ревизия затронула и темповые обозначения, вероятно, более точно найденные автором в процессе исполнения трио³⁸.

1-я редакция
 Вариация № 1: *Allegro moderato*.
 Вариация № 3: *Vivace*.
 Вариация № 5: *Allegro scherzando*.

2-я редакция
Allegro.
Allegro scherzando.
L'istesso tempo (Moderato).

В отдельных случаях нагнетание напряжения во второй редакции сопряжено с учащением темповой пульсации – пометами *sempre più vivo e agitato* в разработке, *Più mosso* в репризе главной партии (первая часть), *accelerando* при переходе к седьмой вариации и *Più vivo* перед *Tempo precedente* в финале. К этой же группе поправок относятся темповые уточнения в разделе *Tempo rubato* в финале (*Più vivo – ritenuto – Tempo precedente*) и *Andante* вместо *Moderato* в репризе первой части.

Изменяется образный строй некоторых разделов. Так, пятая вариация, ранее помеченная *Allegro scherzando*, позднее сохраняет характер движения предыдущей вариации *L'istesso tempo (Moderato)*. Исчезает нюанс *forte*. Общее звучание как бы окутано дымкой воспоминания, чему способствует игра струнных *con sordino, pianissimo, dolce*.

Как уже отмечалось, в музыкальном языке "Элегического трио" интонация, связанная с уменьшенной квартой, занимает особое место. Поэтому весьма интересно проследить коснувши-

³⁸ Опробование нового варианта состоялось в Москве, в зале Благородного собрания 16 января 1904 года в ансамбле Рахманинова, Барцевича и Брандукова. Как отмечалось в пятом номере РМГ (раздел "Опера и концерты"), "удивительное по своей силе, глубине и красоте, трио стало еще более выпуклым благодаря некоторым изменениям и сокращениям, сделанным автором. Исполнение было в высокой степени тонкое и художественное". См.: РМГ, 1904, № 5. Стб. 149–150.

ся ее изменения, имеющие прямое отношение к драматургии сочинения. Так, исчезновение лейтинтонации в первой вариации ($f - es - c - f$ вместо $f - e - cis - f$) как бы призвано подчеркнуть большую отстраненность начала *Quasi variazione* от скорбного образа; во второй редакции о нем должна напомнить седьмая вариация: появление хода на уменьшенную кварту во всех голосах ($f - e - cis - d$ вместо довольно благополучного $d - e - f - d$).

Многочисленны фактурные и динамические изменения, которые, по всей вероятности, отражают эволюцию представлений автора в результате собственного опыта интерпретации трио. К наиболее очевидным следует отнести отказ от использования фисгармонии в теме и заключении вариационного цикла. В первом случае *Harmonium* заменяется *solo* фортепиано, во втором – хоральным звучанием скрипки и виолончели. Привлекает внимание и большая ансамблевая насыщенность партитуры. В ряде случаев композитор вводит голоса струнных в разделы, звучание которых ему прежде слышалось как чисто фортепианное (середина третьей вариации, шестая вариация, подход к кульминации финала).

Юношеский максимализм нюансировки – от *pppp* до *ffff* – сменяется более строгой, сдержанной, реально достижимой при исполнении. Теперь крайне редки как *ppp*, так и *fff*. Во многих случаях *sff* заменены акцентами. Одновременно динамика становится более детализированной; например, в начале финала вместо *ff* (*sempre*) указано *screscendo* от *pp* до *ff* (т. 2–7) или в разработке первой части, где в подходе к кульминации общее *screscendo* дважды прерывается *subito pp* (т. 221–230).

Мы не касаемся поправок, имеющих более частное значение, но и сказанного достаточно, чтобы понять и оценить тщательность работы Рахманинова по совершенствованию трио. И все же композитора и позднее не оставляли сомнения в размерах его камерного опуса: «Что же касается моего Трио, – пишет он в марте 1907 года своему другу, пианисту М. Пресману, – то дело обстоит так. Тебе его не надо мне высылать. Не позже чем через месяц это Трио выйдет из печати в новой редакции. Но главная суть вот в чем: Трио и в новой редакции будет очень и очень длинное, так как сокращения там самые ничтожные и твою „боязнь играть“ они вряд ли рассеют. „Громадные размеры“ Трио все-таки остаются налицо»³⁹.

Сочинение во второй редакции привлекло внимание многих артистов. В сезоне 1906/07 года оно было сыграно „Московским трио“ в цикле „Летопись произведений, впервые исполненных или возобновленных“, а вскоре прозвучало в Петербурге, в четвертом камерном вечере Мекленбургского квартета (партию фортепиано исполнял автор). В отклике на этот концерт отмечалось, что трио Рахманинова в новой (дотоле неизвестной) редакции произвело цельное впечатление: «Произведение

³⁹ Рахманинов С. В. Лит. наследие. Т. 1. С. 428.

стройное и благородное по своим очертаниям – и внешним и внутренним. Ранний opus его (9-й) свидетельствует о том, как скоро Рахманинов в своих звуковых образах нашел „самого себя“. Трио посвящено памяти Чайковского – и это посвящение оказалось столь же достойным, как и посвящение трио Чайковского памяти Ник. Рубинштейна. Во многом их роднит даже внутренняя форма, хотя, уступая трио Чайковского в блеске виртуозной техники (недаром перед Чайковским носился любимый образ первоклассного-художника виртуоза), произведение Рахманинова более выдержано в одном элегически-скорбном тоне... От художника художнику – так можно назвать это трио... Внушительная орация... была устроена автору, с превосходной законченностью передавшему фортепианную партию»⁴⁰.

Известность Рахманинова, возрастая год от года, способствовала более частому появлению его сочинений, как симфонических, так и камерных, на концертной эстраде. Не оказалось в стороне и "Элегическое трио". Все чаще звучит оно во многих городах России и за рубежом. Ширится круг исполнителей. Отзывы поступают из Астрахани, Тифлиса, Екатеринодара, Саратова и других городов, где в начале XX века особенно заметно развивалась музыкальная жизнь. В этой связи показателен и отзыв прессы из Харькова: « Публика была чрезвычайно заинтересована „Элегическим трио“ op. 9 d-moll Рахманинова; действительно, в этом трио столько неподдельного пафоса, столько поэзии, фантазии, местами – столько захватывающего, потрясающего драматизма... столько непосредственного творчества, мрачные, скорбные чувства выражены здесь с такой подавляющей волей и страстью, что оно может быть причислено к наиболее ценным произведениям Рахманинова, этой гордости и надежды молодой музыкальной России... Мощная, звучная, богатая красками фортепианная партия нашла вдохновенного исполнителя в лице Александра Горовица; чувствовалось, что молодой пианист играет то, что ему особенно дорого, – сродни его натуре и вкусу, то, что он своей душой переживал и перестрадал; техническая сторона была блестяща, порой чувствовались положительно оркестровые эффекты»⁴¹.

Интересно был решен вопрос инструментовки исполнителями первой редакции трио, прозвучавшего в одном из концертов (1916) в Санкт-Петербурге. Партию фисгармонии поручили органу. Местами это звучало красиво и своеобразно, – замечает корреспондент, – хотя фортепианный стиль более подходит к камерной композиции подобного рода. Исполнено было „трио“ гг. Гессельбарт (орган), Б. Захаровым (рояль), Ц. Ганзен и Е. Мальмгрен отлично»⁴².

⁴⁰ См.: РМГ, 1908, № 5. Стб. 132–133 (заметка без подписи).

⁴¹ РМГ, 1906, № 51–52. Стб. 1254–1255. Корреспонденция из Харькова подписана "Рос. Генике".

⁴² О. В. Концерты в Петрограде / РМГ, 1916, № 3. Стб. 71.

Известно, что и автор охотнее, чем прежде, играет "Элегическое трио": в сезоне 1907/08 года с Б. Каменским и С. Буткевичем в Москве и с участниками Чешского квартета К. Гофманом и Г. Виганом в Берлине. В 1910-м трио звучит в "Обществе друзей музыки", в 1911-м – в авторских концертах в Любеке и Будапеште. Судьба сочинения продолжала и в дальнейшем заботить композитора. В 1917 году при исполнении трио с Могилевским и Брандуковым Рахманинов сделал ряд дополнительных поправок, сокращений и новых исполнительских указаний. Эти изменения композитор, видимо, считал весьма важными, так как в скрипичной партии имелась специальная ремарка о том, что они внесены им самим⁴³. Таким образом, Рахманинов возвращался к своему камерному опусу на протяжении 24-х лет (1893–1917). Большую популярность завоевало трио в серии абонементных камерных вечеров, организованных в 1918 году Сибором и Букиником. И снова успех, снова пишут, что благодаря некоторым изменениям и сокращениям стали еще более заметны глубина, сила и красота сочинения.

Изучение редакций, воспоминания современников, а также отклики прессы, хотя и не полно, но все же позволяют определить основные элементы авторской интерпретации трио. Вероятно, в первую очередь можно отметить мужественность трактовки, ее энергию и волевой посыл: "Сам Рахманинов, играя Трио, был крайне сдержан, – рассказывал Букиник. – Природная гордость как бы заставляла его притушевывать боль и страдания, выраженные в этом сочинении"⁴⁴.

Особую значимость имели авторские требования *Pesante*, *Sostenuto*, *Maestoso*. Они организуют музыку, придают каждому звуку весомость и убедительность. Как отмечал Гольденвейзер, в основе декламационной свободы музыкального высказывания, речевых, "ораторских" интонаций у Рахманинова был ритм. Не сковывая течения мелодики, он сообщал ей синтаксическую ясность, определял внутреннюю суть агогических указаний⁴⁵.

Б. О. Сибор, известный скрипач-солист, камерный исполнитель, в письме к автору настоящей работы вспоминал: "Большое трио я многократно играл с Рахманиновым и, конечно, никогда не забуду неповторимую ритмическую чеканность его исполнения, требование точнейшего выполнения динамических указаний, гибкость в переходе от вступления к *allegro*, упорное отрабатывание им деталей, несмотря на огромное мастерство.

⁴³ Свидетельство тому – экземпляр "Элегического трио", принадлежащий В. Л. Кубацкому и любезно предоставленный им автору настоящей работы в 1956 году.

⁴⁴ Памяти Рахманинова. Указ. изд. С. 26.

⁴⁵ "Необходима высокая интенсивность музыкального чувства, но в его основе должны лежать совершенная уравновешенность мышления и полный самоконтроль". – Рахманинов С. В. Лит. наследие. Т. 1. С. 130.

Играть с ним было легко, так как он уверенно вел за собой партнеров, создавал исполнение, стройное по замыслу и выпуклое по образу”⁴⁶.

Признанным исполнителем трио был Гольденвейзер, которого высоко ценил Рахманинов. ”Если бы Вы решили исполнить мое Трио, то тоже был бы рад, если бы пианист был Гольденвейзер, например с Брандуковым и Григоровичем”, – писал Рахманинов М. С. Керзиной по поводу устройства в Кружке любителей русской музыки концерта из его произведений⁴⁷. ”Пианисту – исполнителю трио Рахманинова, – говорил Гольденвейзер, – надо прежде всего ясно сознавать его главную особенность – преобладание фортепианной партии над партиями струнных инструментов. Мелодия в трио главенствует, поэтому пианист должен помнить, что педализация подчинена в первую очередь требованиям мелодического движения. Педаль поможет чистоте линии, но в то же время будет в полной зависимости от качества звукоизвлечения, фразировки и художественного замысла в целом”⁴⁸.

Исполнительский Гольденвейзер считал достаточно сложной вторую вариацию, которую, по его словам, надо играть совершенно свободно, ”но с тем типично рахманиновским *rubato*, где импровизация сочетается с волей и ясностью музыкальной мысли”. Он особенно отмечал выразительность струнного дуэта в седьмой вариации, рекомендуя играть ее в одном движении, строго в ритме, нигде не позволяя произвольно увеличивать длительность пауз. В последней вариации, по словам Гольденвейзера, наиболее растянутой и несколько одноплановой, надо очень точно рассчитать ”звуковую перспективу” не только в ее нарастании и спаде, но и в своеобразной объемности. ”Исполнение только тогда будет хорошим, – замечал маститый артист, – когда в этой вариации вы увидите несколько линий, имеющих каждая свое самостоятельное живое течение. В то же время все эти линии друг другу соподчинены. По существу, исполнение этой вариации должно быть контрапунктично”.

Возражал он и против купюры в последней вариации (”хорал” струнных *ad libitum*): ”Это не только изъятие замечательного куса музыки, но и нарушение цельности образа второй части”.

Кода финала, по мнению Гольденвейзера, настолько хороша, что ансамблистам ничего не приходится прибавлять от себя, надо лишь по возможности внимательно выполнить указания автора. «Трио *d-moll* не принадлежит к тем произведениям, в

⁴⁶ Из письма Б. О. Сибора. Москва, 6 дек. 1956.

⁴⁷ Рахманинов С. В. Лит. наследие. Т. 1. С. 411, 412. « Не забывайте, – предупреждал Рахманинов, – что Трио идет около 50 минут и должно занимать последнее отделение. Говорю „последнее“, оттого, что после этого Трио ничего нельзя ставить, настолько оно грузное и тяжелое ». Там же. С. 415.

⁴⁸ Все высказывания Гольденвейзера из его беседы с автором данной работы (февраль 1956).

которых все одинаково законченно и прекрасно, оно безусловно имеет недостатки. Однако его нельзя ни равнодушно играть, ни равнодушно слушать. Сочинение это не терпит спокойного, „объективного“ исполнения. Его могут играть лишь артисты, увлеченные этой музыкой и способные ее играть свободно, ярко и воодушевленно»⁴⁹.

”Элегическое трио” имеет свою большую и интересную историю, являющую великолепные образцы его прочтения. Среди них в первую очередь назовем те, что связаны с участием автора, партнерами которого чаще других были скрипачи Конюс, Сибор, виолончелисты Брандуков, фон Глен. Неоднократно выступал в ансамбле с теми же артистами и пианист Зилоти, один из наиболее значительных после Рахманинова исполнителей трио.

Страстная напряженность лирики, трагический пафос высказывания, а главное, подлинно русская красота бесконечно развивающейся мелодической мысли отличали поразительную по своей самобытности и мастерству интерпретацию ансамбля Оборина, Ойстраха, Кнушевицкого⁵⁰. В их творческой жизни ”Элегическое трио” d-moll занимало большое место. С какой-то особой значимостью отвечало оно художественно-музыкальным взглядам артистов. Ведь нельзя объяснить только случайностью, что трио Рахманинова оказалось тем сочинением, к которому обратился ансамбль в один из самых тяжелых годов Великой Отечественной войны.

Как волнующие кадры из документальной хроники вспоминаются первые концерты уникального ансамбля в марте – апреле 1942 года. Суровая, темная Москва. Нетопленный, холодный зал. Люди в военной форме, ватниках, платках. Суровые, усталые лица. А с эстрады (где между фортепиано и пультами струнных стоит маленькая электрическая плитка, чтобы артисты в паузах могли погреть озябшие пальцы) звучит музыка Рахманинова, рассказывая о страданиях человека, его скорби, надежде, гибели и любви к жизни. Подчеркивая трагическую сущность основного образа произведения, исполнители уверенно вводили слушателя в мир конфликтных психологических столкновений, достигая высшей степени убедительности. Концепция произведения в интерпретации Оборина, Ойстраха, Кнушевицкого не оставляла впечатления безнадежности или отчаяния. Исполнение побуждало думать о силе человеческого духа, его сопровитляемости сложным жизненным коллизиям: человек может умереть, но жизнь бесконечна – таков итог исполнительского замысла⁵¹.

⁴⁹ Бережное отношение к авторскому тексту отличает редакцию ”Элегического трио”, осуществленную А. Б. Гольденвейзером. М., 1950.

⁵⁰ ”Мелодия”. Д-52 534.

⁵¹ См.: Гайдамович Т. Трио Л. Оборин, Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий / Мастерство музыканта-исполнителя. М., 1972. Вып. 1. С. 157–179.

Каким бы значительным ни было исполнение сочинения, сколь ни была бы высока степень прекрасного, достигнутая художником (или ансамблем), она никогда не бывает окончательной, последней... И тем более не исключает новые, не менее прекрасные толкования. Трио Рахманинова значительностью содержания, выпуклой лепкой образов предоставляет исполнителям безграничные возможности. Все решают творческая индивидуальность, уровень профессионализма, мера таланта. Взволновать зал, заставить его, затаив дыхание, следить за развертывающимся музыкальным действием может лишь такой артист (или коллектив), который не только овладел средствами выразительности, но и при их помощи создал отличное от других образное решение.

Идут годы... Поколения музыкантов ищут и находят все новые и новые грани содержания, высвечивая их сообразно эстетическим устремлениям времени, вкуса и понятия. Опираясь на авторский текст и наиболее возвышенные традиции, такие исполнители вносят свое, оригинальное, обогащая произведение, делая его глубоко современным, волнующим, позволяя нам увидеть мир Рахманинова глазами сегодняшних художников⁵².

Назвав эту главу "В традиции поминовения", оговорим правомерность такого определения музыкально-образного содержания трио Рахманинова отнюдь не стремлением сузить его масштабы, а лишь желанием подчеркнуть наиболее существенное в русле заявленной нами темы.

Русское трио в своем развитии, завися от многих обстоятельств, складывалось и из многих эмоциональных компонентов, в ряду которых одними из важнейших были эпитафийные, прощальные настроения. Именно они составляют и главную идею рахманиновских элегических опусов. Кто знает, не будь их, не стало ли бы гениальное свершение Чайковского одиноким явлением в истории жанра? Ведь не случайно во всей западноевропейской литературе XIX века, написанной для этого рода музыки, за исключением трио Сметаны (связанном с воспоминаниями об умершей дочери), нет ни одного трио, где бы с такой силой и откровенностью – как в трио Чайковского и Рахманинова – повествовалось о вечной трагедии жизненного предела человека и бессмертии художника.

Разделенные всего одним десятилетием (1882–1893), два трио, два сочинения-исполина, созданные Чайковским и Рахманиновым, стали мощным утверждением целой системы самобытных образных представлений (до того лишь эпизодически возникавших в более ранних по времени написания трио). И в

⁵² К ним относятся интерпретации Е. Светланова, Л. Когана и Ф. Лузанова; Е. Малинина, Э. Грача и Н. Шаховской; "Московского трио" – А. Бондурянского, В. Иванова и М. Уткина.

этом случае Рахманинов не только "хранитель заветов великой поры"⁵³, но и установитель традиций, оказавших существенное влияние на развитие жанра.

Именно после трио Рахманинова в произведениях для этого состава, созданных его современниками и последующим поколением отечественных композиторов, столь четко обозначается противостояние углубленной созерцательности и пламенной патетики.

Именно после трио Рахманинова особенно обнаруживает себя тяга к сопряжению раскованной, словно импровизационной мелодики с четко организованной упругой ритмикой.

Именно после трио Рахманинова русская инструментальная кантилена в этом жанре получает новый вид выразительности, в основе которой древнеславянский монастырский распев.

Именно Рахманинов в специфичности ансамблевой палитры угадал краски, способные передать обаяние печальной тишины русского пейзажа, бескрайность далей и торжественную колокольность.

Элегические трио, с их глубокими мыслями и чувствами, образностью и стилистикой, впоследствии ставшими во многом характерными для творчества Рахманинова, обогащают представления об этической высоте жанра в России XIX века, являя нам свою нетленную красоту.

⁵³ Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. II. С. 302.



НА РУБЕЖЕ СТОЛЕТИЙ

**Фортепианные трио Аренского, Катуара,
Гедике и Гречанинова**

Развитие отечественного фортепианного трио неотделимо от процессов, происходящих в истории русской музыки, всей культуры России. Смена веков всегда таит в себе моменты сосуществования, а порой и столкновения полярных художественных течений. Так было на рубеже XVIII–XIX веков, то же явление наблюдалось и при зарождении нынешнего, XX века.

Основные тенденции, столь явно обнаружившие себя в литературе и живописи, не могли не затронуть и музыку, в частности интересующий нас жанр. Здесь мы встречаемся с проявлением различных мировоззренческих и эстетических позиций композиторов. Некоторые из них всеми помыслами оставались в лоне столь милого их духу романтизма уходящей эпохи. Другие оказывались более восприимчивыми к новым веяниям – импрессионизму, экспрессионизму, неоклассицизму, модернизму. Примечательно, что в русском трио эти течения преломлялись весьма своеобразно. Они не были однородными по своей сути. Так, неоклассицизм понимался и как возвращение к строгим принципам венской классической школы (А. Гедике) и как возрождение глубинных истоков народного искусства (А. Гречанинов). Стремление к экспрессии в одном случае оказывалось связанным с усилением выразительных элементов,

присущих романтизму (А. Аренский), в другом — с несколько повышенной экзальтацией, свойственной декадансу (снова Гречанинов). Модернистская манера письма не исключала соседства в рамках одного сочинения черт романтизма и даже классицизма (Г. Катуар). Атональный принцип появился в камерно-ансамблевой музыке в первые десятилетия XX века не только под влиянием "новой венской школы", но и благодаря Н. Рославцу, автору оригинальной теории "синтетических аккордов", нашедшей свое отражение в его первом трио. Особняком, своеобразной вершиной возвышается трио Танеева (но о нем в следующей главе).

Таков был широкий спектр исканий в начале века. И все же нельзя не отметить еще одну особенность фортепианных трио тех лет: как бы ни были различны в своей эстетической устремленности его создатели, все они сохраняли верность устойчивым традициям жанра. И это не было случайностью. Аренский, Гедике, Гречанинов, Катуар и другие являлись верными учениками Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, впитавшими живительные токи их музыки.

Ушли в прошлое времена, когда "ломались копья" по поводу необходимости профессионального обучения музыкантов в России. За короткий срок обе столичные консерватории создали мощные композиторские школы, выпускники которых овладели богатейшим опытом прошлого, что не вело к какой бы то ни было его "мумификации", а, напротив, позволяло сопрягать этот опыт с художественными новациями современности.

Из довольно большого числа фортепианных трио, созданных в России на рубеже веков (вспомним здесь ныне забытые опусы Ф. Акименко, В. Золотарева, В. Калафати, Л. Николаева, П. Пабста, Л. Сабанеева, А. Симона, Н. Черепнина, П. Юона, В. Шведова, Н. Шишкина), остановимся лишь на наиболее примечательных, на наш взгляд, дающих достаточно полное представление об этом периоде истории жанра. Им была уготована различная судьба — одни редко звучали, другие и сегодня продолжают счастливую жизнь на концертной эстраде. К последним с уверенностью можно отнести два фортепианных трио Аренского.

Обаятелен талант Антония (Антон) Степановича Аренского. Печальна судьба этого таланта. Уйдя из жизни в 45 лет, композитор сумел реализовать лишь небольшую часть того, что даровано было ему, как говорится, от Бога. Рано проявив творческие задатки, Аренский стал заниматься теорией музыки и сочинением в Петербургской консерватории у Римского-Корсакова и Ю. Иогансена. Блестяще закончив курс обучения, молодой музыкант переехал в Москву, где был приглашен в консерваторию в качестве преподавателя. С этого времени Аренский навсегда связан с московской школой композиции, возглавляемой Чайковским и Танеевым. Солидные знания позволили Аренскому свободно овладеть законами формы, тайнами драматургии. Все это нашло свое убедительное отражение уже в ранних опытах композитора, успешно дебютировавшего в раз-

личных жанрах. В 1882 году он создает первый концерт для фортепиано с оркестром (f-moll, соч. 2), в том же году, увлекшись балладой Гёте "Лесной царь", пишет на этот сюжет кантату соч. 3. Вскоре исполняется его первая симфония h-moll, соч. 4. Наряду с этим он много внимания уделяет произведениям малой формы, пьесам для фортепиано, романсам. Несколько позднее, обратившись к камерно-инструментальной музыке, создает сочинения, получившие признание¹.

Творчество Аренского "всегда теплится, но не воспламеняется и не пышет ярким пламенем"². С этой характеристикой дарования композитора, принадлежащей Асафьеву, вряд ли можно согласиться. Вероятно, в "Бархатной книге"³ русской музыки творчеству Аренского не отводилась бы первая страница. Но неужели только тем, что его творчество "теплится", можно объяснить одухотворенность многих лирических страниц в сочинениях композитора и неизменное их признание слушателями? Конечно, нет! Лирика Аренского наполнена искренним чувством. В слагаемых им музыкальных "виршах" звучание подлинной поэзии, горячий ток душевных переживаний. Аренский еще и потому поэт, что порой интуитивно, но всегда "от сердца" ощущает "боль времени" и, стремясь в музыке к самовыражению, воплощает тем самым и духовный мир своего современника. Именно в этом видится мне наибольшая притягательность трио d-moll, соч. 32, созданного композитором в 1894 году и посвященного памяти выдающегося русского виолончелиста Давыдова. Напомним, что двух музыкантов связывали многолетние взаимоуважительные отношения: Давыдов неоднократно играл пьесы Аренского для виолончели и фортепиано, а тот в свою очередь высоко ценил мастерство артиста, первоклассного виртуоза.

Скоропостижная кончина Давыдова, тяжелые обстоятельства последних лет жизни, вынудившие его, покинув пост директора Петербургской корсерватории, переехать на жительство в Москву, не оставили Аренского равнодушным. Как и многие прогрессивные музыкальные деятели, он в подобном рода несправедливости усмотрел самоуправство чиновников, направленное против большого мастера, человека гуманного и доброго, имевшего собственный взгляд на искусство. Во всяком случае, возвращаясь к истории создания трио d-moll, с уверенностью заметим, что в основе его возникновения не официальная "дань памяти", а искренний отклик художника на понесенную утрату.

Аренский испытывал глубокое и плодотворное влияние Чайковского и, в частности, эпитафийной идеи его трио "Памяти великого художника". Однако в своем сочинении он

¹ Два струнных квартета G-dur и a-moll, соч. 11 и 35; два фортепианных трио d-moll и f-moll, соч. 32 и 73; фортепианный квинтет D-dur, соч. 51.

² Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. II, С. 316.

³ Перечень лиц царского ("государева") двора в России XVI—XVII веков.

придерживается формы четырехчастного цикла, многих типичных для этого стиля приемов изложения материала. Если дать волю воображению, то можно себе представить, что композитор словно напоминал слушателям о классической в основном направленности искусства Давыдова, его приверженности традициям. Заметим также, что в первом изложении главной темы отсутствует тембр виолончели, словно с уходом из жизни этого знаменитого артиста замолк и "голос" его инструмента⁴. В сочетании с минорным ладом, печальной сумрачностью общей музыкальной атмосферы, густотой гармонического фона подобное тембровое решение достигает несомненного эмоционального воздействия, вызывая определенные ассоциации.

Тонально устойчивая элегическая главная партия (d-moll) написана в простой трехчастной форме. Причем трехчастность выявлена не только структурно, но и воплощена в характере взаимоотношений инструментов: А – соло скрипки, В – дуэт струнных; А₁ – соло рояля. Во всех этих разделах виолончель либо участница диалога, либо "аккомпаниатор". Тем большее драматургическое значение обретает ее единственная сольная реплика (*poco ritenuto*) в глубоком нижнем регистре (т. 21–22).

Примечательно, что структурные элементы экспозиции различны не только по музыкально-образному содержанию, но и по характеру движения. Так, первый темповый сдвиг (*Piu mosso*) происходит в связующей партии, в которой струнным, сохраняющим распевные интонации главной темы, противостоит виртуозная партия фортепиано, имеющая явно самостоятельный тематический облик, оттененный изменением лада и тональной подвижностью (С-dur, E-dur).

Наступление побочной партии связано с возвратом к *Tempo primo* (*Allegro moderato*) и с новым мажорным ладом (F-dur). Вполне традиционен образный контраст основных тем экспозиции: романсово-распевной главной и патетически-декламационной побочной, где важную роль играют широкая интервалика (скачки на сексту)⁵ и акцентуация:

А. Аренский. Трио d-moll, соч. 32, ч. I

32

а) *Allegro moderato*

Violino

p

⁴ Имеющаяся в автографе и первом издании Юргенсона надпись, сделанная композитором на французском языке – "A la memoire de Charles Davidoff" дает повод усмотреть в буквенном прочтении первого мотива главной темы зашифрованность этого посвящения: A – A – D – F – A – C – D – A (Antoni Arenski a Charles Davidoff).

⁵ Напомним о значении этого интервала в романтической музыке XIX века, как западной, так и русской.



Определенный выразительный смысл получает в побочной теме (впрочем, как и в главной) динамическое развитие, достигающее fortissimo⁶. Наметившийся принцип взаимоотношений инструментов находит своеобразное воплощение в побочной: мелодия целиком поручена струнным, а сопровождение – фортепиано, партия которого, изложенная шестнадцатыми и секстолями, весьма виртуозна.

Однако что действительно сообщает побочной партии черты самобытности – это ее тембровое решение. Здесь впервые голос виолончели получает преобладающую роль. Он поет страстно и мужественно, стая и протестуя одновременно.

Новый структурный раздел – заключительная партия и вновь изменение характера движения (то же, что и в связующей указание *Più mosso*). Тонус музыки – явно в эмоциональном русле побочной темы. Возникающие попутно интонации главной усиливают ранее наметившиеся интонационно-образные связи. Драматургическое значение заключительной партии – в суммировании отдельных элементов музыкального языка экспозиции, обобщении некоторых приемов динамики и агогики, наиболее существенных для последующего музыкального повествования.

Разработка построена на интонациях связующей и заключительной партий при эпизодически встречающихся попевах главной и полном отсутствии побочной. Композитор отдает явное предпочтение энергичным образам, связанным с активизацией движения. Волновой принцип развития проявляется в чередовании приливов и отливов экспрессии⁷. Интересно проследить модуляционный план разработки. Так, в начальных двадцати тактах (первая волна) тональные сдвиги следуют по ступеням уменьшенного септаккорда (F-dur, As-dur, H-dur [h-moll], D-dur). Здесь в прямое взаимодействие вступают интонации заключительной и главной партий. В следующих двенадцати тактах (вторая волна), тонально более устойчивых (fis-moll – cis-moll), явное предпочтение отдано интонациям связующей партии.

Достаточно широко использует композитор полифоническое письмо, особенно в третьей, заключительной волне: развернутый дуэт струнных инструментов построен в виде канонической

⁶ В отличие от связующей, где сила звука колеблется в пределах mezzo forte – forte.

⁷ В этом Аренский следует традиции Чайковского и Рахманинова.

имитации⁸. Тонально эта волна разработки подвижна и основана на мажорно-минорных колебаниях: As-dur – fis-moll, D-dur – d-moll – B-dur. Эмоционально наиболее приподнятая, она включает в себя прелюд к репризе (т. 119–138), где все большее значение приобретают интонации главной темы. Они не появляются в виде целостной мелодии или фразы, а скорее как бы угадываются в красочном тремоло струнных. В момент наивысшего подъема экспрессии разработка внезапно обрывается:

А. Аренский. Трио d-moll, соч. 32, ч. I

33 [Allegro moderato]

Violino *p* *ff*

V-cello *p* *ff*

Piano *p*

mf *ff*

mf *ff*

⁸ Такой же прием встречался и в первом разделе разработки, т. 91–94.

The image displays a musical score for a piano trio, consisting of three systems of staves. The first system features vocal lines (soprano and bass) with sixteenth-note accompaniment, marked with '6' above the notes. The second system shows a piano introduction with a forte (*ff*) dynamic and a slow tempo (*Adagio*), characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The third system continues the piano accompaniment with complex rhythmic patterns and slurs.

Интонационно-смысловые арки между репризой и экспозицией, кодой и разработкой, казалось бы, отражают классическую тенденцию построения сонатной формы, основанную на некоем равновесии чувств. Однако Аренский придает завершению части иные, субъективно-романтические черты. Заключительные четырнадцать тактов первой части вполне допускают сравнение с литературным эпилогом. В них лаконично напоминает о трагической судьбе героя. Драматургическая обособленность этого раздела подчеркнута еще не встречающимся характером движения (*Adagio*), с особой выразительностью выявляющего скорбные ламентации главной темы.

Классична вторая часть трио – скерцо (*Allegro molto*, D-dur), – написанная в сложной трехчастной форме с кодой. В крайних разделах запоминаются ритмическая фигура, ассоциирующаяся

с рикошетной дробью малого барабана (), и виртуозные четырехоктавные пассажи. Это сосуществование двух характерных элементов выразительности го многом определяет оригинальность музыки, четко организованной в своем стремительном движении. Следует заметить, что скерцо – единственная часть в цикле, которая отстранена от основной идеи и тем самым по законам драматургии еще ярче ее оттеняет.

Первый раздел *Allegro molto* (A), изложенный в простой трехчастной форме (a, b, a₁), неординарен по тональному плану. Так, два предложения начального периода (a), имея общую точку отсчета – D-dur, получают различное тональное и ладовое завершение (fis-moll и A-dur).

К интересным композиционным находкам можно отнести эпизод A-dur (b). Благодаря вальсовости он воспринимается как некий вставной номер.

Стихия танца, столь разнообразно трансформированная в русском фортепианном трио начиная с Глинки, у Аренского с наибольшей яркостью воплощена в среднем разделе скерцо – B (*Meno mosso*, B-dur). Он привлекает завершенностью своего музыкального содержания. Здесь вполне допустимо сравнение с шестой вариацией из второй части трио Чайковского (*Tempo di Valse*). Та же система выразительных средств и приемов воплощения от лирически-камерных до бравурно-концертных.

Реприза (A₁) полностью повторяет экспозицию, если не считать незначительных изменений фактуры и динамики. Кода (т. 305–335) опирается на тематический материал крайних разделов скерцо. Но ни одна из знакомых интонаций не дана в завершенном виде, что рождает сравнение с доносящимися отголосками минувшего праздника или все более удаляющегося веселого танцевального шествия.

Наличие масштабных код во всех частях цикла – одна из художественных и структурных особенностей стиля Аренского. Композитор как бы предназначает этот раздел формы для воплощения собственного, авторского отношения к образам и настроениям. Так возникает своего рода второй план поэтического осмысления происходящего. В трио это связано с неясными, порой ирреальными мечтаниями, свойственными мягкой и хрупкой натуре композитора. Подобные настроения либо обращены у Аренского в сферу прошлого, как персонажи живописных полотен Борисова-Мусатова, либо несут мотивы пассивного примирения с действительностью:

Чтоб не молился я, не плакал умирая,
А сладко задремал и снилось мне б во сне,
Что я плыву... плыву, и что волна немая
Беззвучно отдаст меня другой волне⁹.

⁹ Надсон С. Мелодия. Цит. по: Люблю я вас, богини пеня. М., 1989. С. 366.

Лирическим центром драматургии является третья часть. Темп *Adagio*, минорный лад (g-moll) и указания *con sordine* возвращают нас к трагическому образу эпилога первой части. Но если там скорбное состояние носило отпечаток некоего обобщенного *memento mori*, то в *Elegia* (как назвал автор медленный раздел цикла) медитативный тип размышления сменяется остротой сиюминутного переживания. Чуткость душевного настроения Аренского подсказывает ему те средства выразительности, которые находят отклик у слушателей, созвучны их помыслам и чувствам. Так, например, удачно используется в третьей части прием закрепления траурной темы за тембром виолончели – инструментом, который в руках Давыдова обретал особую сочность и красоту тона, благородную певучесть в кантилене¹⁰:

34

А. Аренский. Трио d-moll, соч. 32, ч. III. Элегия

Adagio

V-cello

mf con sordino 3 3 3 3

Piano

p 3 3 3 3

p 3

¹⁰ См.: Чайковский П. И. Третья неделя концертного сезона // Музыкально-критические статьи. Л., 1986. С. 219.

ный лад (G-dur), изменение движения (Più mosso), мерность триольной фактуры струнных – вот те элементы, которые определяют новые, светлые грани образа, способствующие более обобщенному восприятию.

Вместе с тем, возвращаясь к композиционным деталям третьей части, заметим, что если первому разделу (А) присуща замкнутость в пределах основной тональности (g-moll), то по мере развертывания драматургии музыкальный язык усложняется, усиливаются гармонические тяготения, учащаются модуляции. Укажем на ряд тональных отклонений в разделе В. Как и в разработке первой части трио, они расположены по ступеням септаккорда (G-dur, B-dur, D-dur, F-dur) с возвратом через минорную субдоминанту в исходную тональность¹².

Темпо I – реприза трехчастной формы. Примечательно, что в ней отсутствует первая фраза виолончели. Теперь этому инструменту поручен пунктирный ритм траурного марша. В звучании pizzicato он приобретает большую эмоциональную конкретность. Но и в этом случае триольные гирлянды фортепианных аккордов смягчают напряженность музыкального высказывания.

В коде (т. 71–78) на фоне маршевого ритма четырежды звучит начальный мотив темы. Здесь вновь главенствует тембр виолончели. Пластичные фразы струнных с их “речевой закругленностью” играют роль лирического, быть может, несколько сентиментального послесловия.

Структурно наиболее интересной частью сочинения представляется финал. В нем Аренский предпринимает попытку формообразующими средствами решить извечную задачу обобщения циклической драматургии. Композитор начинает Allegro по-торро, как и предыдущие части цикла, в строго классическом стиле. Свидетельство тому контраст между главной и побочной партиями, лаконичная связующая¹³. Более того, Аренский обращается к распространенному (особенно в жанре концерта) приему двойной экспозиции обеих тем. При общей тональности главной партии (d-moll) побочная в первый раз представлена в F-dur, второй – в B-dur¹⁴.

Как уже упоминалось, темы по своему эмоционально-образному содержанию контрастны. Главная – патетическая – изложена аккордовой фактурой. Она изобилует акцентами и мощными динамическими подъемами. Ее ритмический рисунок основан на траурной формуле “Элегии” (). Это образ протеста, образ мужественный и энергичный, не столь частый у Аренско-

¹² По своим размерам средний раздел части крупнее первого (А – 20 т., В – 36 т.).

¹³ Отметим отсутствие заключительной партии. Это дает повод трактовать финал и как своеобразное Rondo с развернутой кодой. См.: Русская музыкальная литература / Ред. М. К. Михайлов и Э. Л. Фрид. Л., 1982. Вып. IX. С. 120.

¹⁴ В обоих случаях происходит сдвиг на терцию (вверх и вниз) – прием, с которым встречались в трио Рубинштейна, соч. 108.

го. Побочная тема значительно более женственная, мягкая. Для нее характерна плавность линии мелодического рисунка, ограниченность нюансировки: *piano* – *mezzo forte*, *diminendo*, *piano*, *mezzo forte*, *piano*. Последние такты каждого проведения побочной партии (т. 34 и 57) отмечены знаком *fermata*, обособляющим этот раздел. Единому процессу становления, роста и борьбы противоречивых начал Аренский предпочитает "сюитное" сопоставление тем¹⁵: самостоятельные, они контрастируют друг другу в границах общего художественного замысла. В этом композитор как бы отходит от принципа симфонизма Чайковского и следует специфике своего лирического дара, склонного поступиться целым ради пленительности частного. Музыкальные зарисовки, не подготовленные логикой предыдущих событий, внезапность своего возникновения несомненно способны привлечь внимание слушателей, активизировать их готовность к сопереживанию – фактор, неизменно учитываемый Аренским, а иногда и побуждающий его к некоторой тривиальности концепционных решений.

Множественность психологических колебаний, неустойчивость эмоциональных состояний вносит в финал какой-то акцент "неустроенности" духовного мира героя. Единственная попытка представить основной образ в некоей обобщенной субстанции происходит в разработке и связана с главной темой. Здесь в новом темпе (*Più vivo*), предельно насыщенном звучании страстный порыв достигает наивысшей для себя экспрессии. Неоднократно повторяемая как бы на втором плане интонация секунды своей диссонансностью усиливает драматизм музыкальной речи. Но даже в этом случае новое указание *fermata* прерывает единый эмоциональный поток чувств.

Можно было ожидать смягчения образных коллизий в репризе сонатной формы, в повторности и утверждении ранее экспонируемых тем и настроений. Однако воображение композитора подсказало ему другое, довольно оригинальное решение. Вместо репризы финала в ее классическом понимании Аренский предлагает репризу цикла. Для этого он обращается к тематическому материалу тех частей сочинения, где развивалась генеральная линия, исключая при этом скерцо, как чуждое всему драматическому. На фоне мерного триольного сопровождения возникает мелодия-образ "Элегии" (*Andante*), за ней главная тема первой части (*Adagio*). Ее скорбное настроение подчеркнута последней, заключительной фразой, пропетой, вернее проговоренной, виолончелью. Такой тип репризы несомненно обогащает музыкальное содержание сочинения, сообщает ему масштабное осмысление. Здесь как бы на более высокой ступени чувствования автор возвращается к эпитафияльным настроениям, в конечном результате определяющим концепцию замысла.

Стремительная кода – *Allegro molto* – мало связана с преды-

¹⁵ Пользуюсь определением Н. С. Николаевой. См.: МЭ. Т. 5. Стб. 12.

дущим. Интонационно близкая главной теме финала, она бравурна, концертна и несет в себе элемент парадного, несколько "официозного" заключения (нечто подобное знакомо нам по трио Рубинштейна).

Премьера сочинения состоялась 29 сентября 1894 года в Малом зале Благородного собрания в Москве, в первом квартетном собрании РМО. Кроме автора, трио исполнили скрипач Гржимали и виолончелист фон Глен — оба профессора Московской консерватории¹⁶. О предварительной подготовке к концерту известно из письма к Танееву, в котором, упоминая о репетициях, Аренский сообщает и о том, что он играет "на блютнеровском рояле"¹⁷.

17 января 1895 года трио прозвучало в Петербурге в четвертом квартетном собрании РМО. Исполнители — автор, Ауэр (скрипка) и Вержбилович (виолончель) — ученик Давыдова¹⁸. Через две недели — 31 января — сочинение по просьбе слушателей было повторено теми же участниками в шестом квартетном собрании РМО и почти одновременно в столичном обществе камерной музыки (автор, Ф. Гильдебрандт и Вержбилович). Такой успех позволил Аренскому заметить: "Петербург отнесся к моему трио гораздо сочувственнее, чем Москва"¹⁹.

Играется фортепианное трио и в последующие годы. Сведения об этом имеются во многих газетах и музыкальных журналах. Общий тон откликов весьма положительный. Интересно, что почти в каждом из них отмечается горячий прием слушателей, оказанный музыке Аренского.

Свидетельством признания достоинств сочинения становится и обращение к нему многих известных исполнителей и постоянно действующих камерных коллективов²⁰. Звучало трио Аренского в концертах А. Гольденвейзера, А. Есиповой, К. Игумнова при участии скрипачей Б. Сибора, К. Сараджева, А. Могилевского, А. Меца, виолончелистов А. Брандукова, И. Дубинского, М. Букиника, В. Алоиза. В 1902 году, получив приглашение Музыкального общества приехать в Ригу с концертами, Аренский играл трио d-moll со скрипачом А. Аренсоном (директором Рижского отделения РМО) и виолончелистом О. Бэком.

¹⁶ В архиве фирмы "Мелодия" сохранились фрагменты записи трио d-moll в том же исполнении. Техническое несовершенство этого уникального звучащего документа не позволяет воссоздать авторскую трактовку. Тем не менее угадывается яркая темпераментная игра самого Аренского.

¹⁷ С. И. Танеев. Материалы и документы. М., 1952. Вып. 1. С. 145.

¹⁸ На следующий день после концерта — 18 января 1895 года — трио игралось на "matinée" (утреннике), состоявшемся в доме Ауэра. Исполнителями были автор, скрипач Гильдебрандт и Вержбилович. См.: С. И. Танеев. Материалы и документы. С. 147.

¹⁹ Там же. С. 146.

²⁰ В том числе "Московского трио" (Д. Шор, Д. Крейн, Р. Эрлих), "Русского трио" (В. Маурина, М. и И. Прессы), участников "Мекленбургского квартета" — Б. Каменского и С. Буткевича, а также пианиста Л. Максимова. См.: РМГ, 1902, № 51—52. Стб. 1315—1316.

В 1904 году трио d-moll удостоилось первой премии на конкурсе имени Глинки. Эта высокая награда, учрежденная М. Беляевым с целью поощрения русских композиторов, открыла новые, благоприятные возможности жизни сочинения на концертной эстраде не только отечественной, но и зарубежной. Буквально через несколько месяцев после авторитетного общественно-музыкального признания его играют ансамбли Дж. Минетти в Сан-Франциско и Крикбом, Казальс и Боске в Брюсселе²¹.

В ноябре 1918 года в Московской консерватории К. Игумнов, Р. Поллак и В. Подгорный исполнили в один вечер трио Чайковского и Аренского. В 1919 году пианист И. Добровейн, скрипач Сибор и виолончелист Подгорный включили оба названных сочинения в абонемент "Исторических камерных концертов". Ни одной записи этих исполнений не сохранилось. Однако, зная творческое сredo упомянутых мастеров (в особенности Игумнова и Сибора) по другим звучащим документам, можно предположить, что их интерпретация основывалась на эмоционально насыщенной кантилене, живой, текучей мелодии. При этом большое значение имела "говорящая" фразировка, определяемая авторскими лигами.

Входил этот опус Аренского в репертуар трио Оборина, Ойстраха и Кнушевицкого, в трактовке которых сочинение обрело черты свободной, пронизанной горячим чувством поэмности. Особое внимание артисты уделяли широте мелодического дыхания, выразительности пауз и цезур.

В толковании "Московского трио" (Бондурианский, Иванов, Уткин) превалирует задушевность, лиризм. Избегая излишней сентиментальности, артисты создают атмосферу интимной доверительности. Это не исключает яркого драматизма. Взволнованность элегических настроений переходит временами в патетику. Ансамбль широко и разнообразно использует тембровую палитру.

Второе фортепианное трио f-moll, соч. 73 композитор завершает в Ницце 8/21 ноября 1904 года²².

О душевном состоянии Аренского, каком-то суеверном отношении к новому сочинению свидетельствует его письмо Танееву, наиболее близкому для него человеку и музыканту: "Если Тебя интересует, то возьми у Юргенсона мое трио, оно еще в корректуре, и посмотри его"²³. Если Тебе оно очень не понравится, то ничего не пиши мне, а если Ты найдешь там что-нибудь порядочное, то напиши, что Тебе понравилось и что — нет. Конечно, это только в том случае, если Тебя интересует мое новое трио"²⁴.

После первого исполнения, осуществленного в Москве

²¹ РМГ, 1905, № 49 и 51—52. Стб. 1202 и 1284.

²² Посвящено Г. Л. Гейзе.

²³ Трио вышло в издательстве Юргенсона в 1905 году.

²⁴ С. И. Танеев. Материалы и документы. Вып. 1. С. 186.

Аренским, Н. Аверино и Букиником²⁵, появилась весьма подробная рецензия, посвященная этому сочинению. Критик называет его интересным и во многом красивым опусом талантливого музыканта, могущим обогатить скромную русскую литературу камерной музыки: "Лучшие части в трио несомненно I и IV, а особенно All[egro] mod[erato], прекрасно разработанное, с очень удачной страстно-элегической (в характере творчества Аренского) главной темой..."²⁶

Вскоре после успешно прошедшего концерта квартетного собрания Петербургского отделения ИРМО появился еще один хвалебный отзыв. "Новостью программы, — писал рецензент, — было 2-ое трио Аренского (f-moll, op. 73), красивое, цельное (появление начального мотива 1-ой части в остальных 3-х частях внутренне объединяет разнообразный характер всех частей), во многом прочувствованное и содержательное. Если по силе творчества оно уступает 1-му, d-moll'ному трио автора, то для исполнителей представляет не менее благодарный материал"²⁷. Положительно отзываются рецензенты о "тематической изобретательности композитора, звучной инструментовке и привлекательной цельности произведения"²⁸. Не останавливаясь более на истории исполнения, заметим, что, уступая в своей известности трио d-moll, оно тем не менее входило в репертуар многих ансамблей, участники которых находили для себя немало привлекательных, достойных серьезного толкования, страниц²⁹.

Новый, XX век, едва начавшись, вносил свои значительные коррективы в привычные представления людей, их мысли и чувства. Ощущал их и Аренский, чутко реагирующий на окружающую жизнь. Вместе с общей все возрастающей нестабильностью мироощущения в творчестве композитора чаще возникают мотивы душевной неудовлетворенности, жизненной усталости.

Целостный анализ второго трио позволяет сделать некоторые наблюдения, касающиеся новых черт в стиле Аренского: усложнения конструкции формы, образного содержания, средств выразительности.

Внимание прежде всего привлекает структура. Так, вслед за сонатным allegro первой части следует поэтический "Романс".

²⁵ Вместе с пианистом Н. Корещенко скрипач Аверино и виолончелист Букиник были участниками вечера памяти Аренского в 1906 году. В программе кроме трио d-moll, соч. 32 было и трио Чайковского "Памяти великого художника", соч. 50.

²⁶ РМГ, 1905, № 23—24. Стб. 628.

²⁷ РМГ, 1905, № 42. Стб. 1017. В Петербурге трио f-moll играли пианистка С. Фейнгенберг-Брик, скрипач Ауэр и виолончелист Алоиз.

²⁸ РМГ, 1905, № 41. Стб. 998.

²⁹ При жизни композитора трио исполнялось в Лондоне, Будапеште и Гессене (Германия). В последнем случае его играли пианист Траутман, скрипач Ребнер и виолончелист Хегар. См.: РМГ, 1905, № 51—52. Стб. 1284.

Скерцо перемещается в третий, предпоследний раздел цикла, а финал в виде "Темы с вариациями" продолжает сложившийся в русском фортепианном трио принцип завершения крупномасштабного цикла.

Оригинален тональный план сочинения: I – f-moll; II – Des-dur; III – C-dur; IV – F-dur. Это не вступает в противоречие с определенного рода традиционностью композиторского мышления Аренского. Ведь тональности V и VI ступени нередко встречаются в средних разделах романтических фортепианных трио³⁰. Если и отмечаем мы смелость автора, то только потому, что он обращается к подобным тональным соотношениям суммарно, в одном сочинении.

Рельефное очертание главной темы первой части, наличие в ней ритмической формулы  делает ее запоминающейся, что весьма существенно для образной драматургии цикла:

35

А. Аренский. Трио f-moll, соч. 73, ч. I

Allegro moderato



Интересно строение главной партии. В качестве среднего раздела трехчастной формы в ней присутствует новое тематическое образование (т. 7–12), а возвращение основного материала несет в себе функции связующей, обеспечивающей подготовку побочной партии в d-moll³¹. Если в главной теме ощутимо

³⁰ См.: Шуберт. Трио Es-dur, часть II – VI ступень; Мендельсон. Трио d-moll, часть II – V ступень; трио c-moll, часть III – V ступень; Брамс. Трио C-dur, часть II – VI ступень; Шуман. Трио d-moll, часть III – V ступень; трио F-dur, часть II – VI ступень.

³¹ В репризе des-moll.

стремление к поступательности восходящей мелодии, то для побочной типичным становится нисходящее движение (т. 28–32). Такое отличие вызвано контрастностью эмоциональных сфер: целеустремленностью, внутренней напряженностью первого образа и трепетной неустойчивостью второго.

Заключительная партия (т. 48–65) напоминает об основном мотиве, который звучит здесь драматичнее, нежели в начале *Allegro moderato*. Способствуют тому большая насыщенность фактуры и нарастание силы звука от *piano* к *fortissimo*.

Разработка³² начинается с проведения отдельных попевок главной темы, затаенно звучащих на фоне фортепианных басов, напоминающих удары литавр.

Своеобразным лирическим оазисом воспринимается полифонический эпизод, связанный с материалом побочной темы (т. 101–125). Умело подчеркивается композитором дуализм настроения. Изложение темы в двойном расширении могло бы сообщить мелодике большую умиротворенность (по сравнению с экспозицией), однако этому препятствуют синкопированный ритм в аккомпанементе, взволнованные фигурации шестнадцатых. В заключительной фазе разработки, на гребне мощного подъема экспрессии (*fortissimo*) обе темы (главная также в двойном расширении) сближаются, обнаруживая при этом интонационное родство³³.

Реприза сонатного *allegro* полная, что еще раз подтверждает следование общепринятым принципам формообразования. Иное дело кода, которую Аренский трактует как своеобразное послесловие, позволяющее обобщить все наиболее существенное. Так, в коде *Allegro moderato* столкновения контурно намеченных интонаций основных тем, ускоренность движения (*Più mosso*), наращивание динамики призваны в своей сопряженности отразить ту сложность душевных борений, которая составляла суть образной драматургии этой части.

В "Романсе" Аренский обратился к одному из наиболее распространенных музыкальных жанров³⁴. В поэтическом облике *Andante* нашли воплощение черты, характерные для отечественной романсовой лирики второй половины XIX века, в частности стремление к психологизации содержания. Это сказалось в подчеркнутой экспрессии мелодики, сложности ее рисунка. Сохраняя вокальную манеру изложения, композитор точно ощущает особенности инструментальной выразительности.

Andante написано в трехчастной форме с кодой. Небольшое

³² По своим размерам она мало чем отличается от экспозиции.

³³ Подобный прием (создание разнохарактерных тем на общей интонационной основе) не был новым в фортепианном трио. Встречался он и до Аренского. Но, пожалуй, наибольшей действенности как драматургическое средство он достигает в постромантической музыке на рубеже XIX – XX веков.

³⁴ Попытку такого рода, как известно, осуществил Бородин. Однако Аренскому сочинение Бородина было неизвестно.

вступление построено на самостоятельном музыкальном материале: ему предназначена определенная роль в дальнейшем развитии. Собственно "романс" занимает следующие двадцать пять тактов (т. 5–29). Главная тема (А), возникая вначале в партии фортепиано (solo), постепенно вовлекает в свою сферу и голоса струнных, образующих при этом колоритное контрапунктическое "плетение". Фоном служит мерное движение восьмых, в басовой линии которых угадываются интонации главной темы первой части. Отметим тональность Des-dur, редко используемую в лирических эпизодах фортепианных трио:

36

А. Аренский. Трио f-moll, соч. 73, ч. II. Романс

[Andante]

[Мотив Гл. темы I ч.]

Функцию заключения первого раздела медленной части осуществляет четырехтактовое построение (т. 30–33), обобщающее основные тематические попевки.

Разработочная середина трехчастной формы (В) достаточно масштабна (53 т.), тонально неустойчива (cis-moll, c-moll, Des-dur, cis-moll, A-dur). По настроению это "интермеццо" близко лирико-элегическим образам вокальных миниатюр Аренского. Кажется, что воплощенная в музыке созерцательность не подвержена какому-либо изменению. Тем неожиданнее воспринимается внезапное вторжение в новой тональности и динамике (es-moll, fortissimo) мотива главной темы Allegro moderato как напоминание о драматических коллизиях, связанных с этим образом (т. 78–86). Каденция струнных (т. 86–90) подводит к репризе (А₁). Отметим свободу композиционного решения: исчезает тема вступления и вдвое сокращается мелодическая характеристика основного образа (25 т. – 12 т.). Драматургически это компенсируется развитием мотива заключения, объединившего, как говорилось, интонации главных тем "Романса".

Кода трактуется как своего рода инструментальная постлюдия, обычно завершающая небольшое вокальное сочинение и при этом суммирующая его музыкальное содержание.

Скерцо (Presto, C-dur) написано в сложной трехчастной форме. Причудливость, едва ли не гротескность подчеркнута элементами полиметрии, несовпадением метрических акцентов в различных голосах ансамбля (т. 3–4, 18–19 и т. д.). Свою специфику вносят щипковое звучание струнных (*pizzicato*) и "шутливые" остановки движения (*fermata* в т. 12, 84, 96).

Контрастен по настроению средний раздел (As-dur). Как и в скерцо трио d-moll, он построен на вальсовой метроритмической основе³⁵. Сходны в обоих случаях и приемы развития, в которых преобладает виртуозная фактура фортепиано, расцветающая от скромных фигураций до концертных блестящих пассажей, от отдельных лирически чувствительных фраз до гомона праздничного многоголосия. Казалось бы, содержание скерцо настолько далеко от конфликтных ситуаций первой части сочинения, что возвращение к ним вряд ли возможно. Аренский-драматург решает эту ситуацию по-иному, нежели в трио d-moll. В середине вальса возникают отголоски интонаций *Allegro moderato* (т. 189–220), причем на этот раз присущие не только главной теме (как это было в "Романсе"), но и побочной. Так возникает ощущение, что где-то "за кадром" музыкального действия продолжается развитие этих образов, а конфликт между ними все еще ждет своего разрешения:

А. Аренский. Трио f-moll, соч. 73, ч. III. Скерцо

37 [Presto]

Violino

V-cello

Piano

Поб. тема I ч.

mf

³⁵ Заметим, что переход к нему так же, как и в шестой вариации Чайковского, осуществляет виолончель *solo* и даже почти на том же самом повторяющемся звуке (*cis* у Чайковского – *c* у Аренского).

Гл. тема I ч.

Реприза скерцо (A₁) значительно лаконичнее, чем раздел A (76 т. вместо 120), и возвращает нас к основному пикторескному образу. В отличие от скерцо в трио d-moll, композитор заменяет развернутую коду небольшим восьмитактовым заключением.

В финале трио f-moll с наибольшей убедительностью обнаруживается верность заветам Чайковского. Вместе с тем за этим нельзя упустить и самобытности почерка самого Аренского. Тема с вариациями – в этой форме написан финал – оригинально сочетает присущую композитору мягкую доверительность, порой не чуждую сентиментальности, с новым для него в жанре трио стремлением к рациональной объективности. Возможно, недостаточно органичное слияние интеллектуального начала с ярко выраженным чувственным и является в какой-то мере причиной меньшей популярности второго трио по сравнению с первым, безусловно более целостным в своем лирическом высказывании.

Тема (F-dur) звучит в опусе Аренского в знакомой по трис Чайковского красочной палитре (solo фортепиано), и ей свойственны те же приемы подголосочной полифонии. Приметы "подражательности" обнаруживаются в первой вариации и в характере диалогического изложения музыкального материала в партиях струнных и в арпеджированной фигурации фортепиано³⁶. Следующая вариация – Allegro – приближена к типу виртуозных в трио Чайковского и Рахманинова. Свидетельство тому манера использования фортепиано и обращение к аккордам *pizzicato* струнных.

³⁶ По сравнению с основным темпом финала (*Allegro ma non troppo*) Аренский, как и Рахманинов, в первой вариации несколько ускоряет движение (*Un poco più mosso*). Заметим, что Чайковский сохраняет *Tempo I*.

Третья вариация (*Allegro moderato*) стилистически абсолютно самостоятельна. Интонации темы возникают в ней лишь эпизодически. Основное – это причудливость звукописи, создающаяся ладотональными колебаниями (*b-moll*, *Ces-dur*, *F-dur*) и терпкими гармониями. Мерцающие трели виолончели (*piano* >) и тремоло скрипки в пределах *piano* – *pianissimo* причудливы, едва ли не фантазмагоричны, подобны скользящим силуэтам. Лишь дважды и только в партиях струнных звучность достигает *mezzo forte*. Что это – неясные видения "сквозь дымку полусна"³⁷ или звуковое воплощение теней, мелькавших за окном палаты санатория в Ницце, где лежал больной композитор? Во всяком случае в музыкальном языке минорной вариации присутствует та многозначная иносказательность, которая свидетельствует о признаках символизма в одном из последних опусов Аренского.

Контрастна этому четвертая вариация (*Allegro*, *F-dur*), где тяжеловесное звучание струнных (*détaché*), подчеркиваемое притоптывающей акцентуацией аккордов фортепиано, как бы воссоздает образ не очень ловких, но удалых танцоров. Возникает впечатление, что здесь усилием воли композитор подчиняет сердечную печаль логике рассудка, стремится уйти от одолеваяющих его горьких мыслей в мир простых, человеческих радостей. Тем неожиданнее появление в конце вариации двухтактового лирического автографа (*Poco meno mosso*). Подобная визитная карточка есть и в первой вариации (т. 21–24), причем ее интонационное родство с главной темой первой части воспринимается как некий знаковый символ, содержащий образно-музыкальную информацию.

В *Tempo di Valse* (пятая вариация) избранная Аренским тональность *f-moll* пронизывает музыкальную атмосферу мягким, рассеянным светом. Контрастом служит эпизод в *As-dur* (т. 17–48), где у виолончели появляется мелодия, полная жизненных сил и страстного чувства.

В этой обаятельной миниатюре прием вкрапления форшлагов в мелодику фортепианного *solo* аналогичен тому, что использовал Чайковский в десятой вариации (*Tempo di Mazurka*) своего фортепианного трио, а распев виолончели напоминает о шестой вариации (*Tempo di Valse*) того же цикла. Как интересно было бы узнать об отношении самого Аренского к имеющимся в финале трио *f-moll* моментам подражательности. Были ли они для него сознательной данью почтения любимому Мэтру или рождались интуитивно? Думается, что более правильно первое предположение. Иначе чем объяснить, что именно в разделах, наиболее приближенных к высокому образцу, так драматургически многозначительно выделяется "автограф" композитора? Не составляет исключения и пятая вариация, где он возвращается после неожиданной остановки (*fermata*)³⁸.

³⁷ Цитата из текста романа Аренского "В полусне" (стихи Л. Мунштейна).

³⁸ Пристрастие Аренского к эффекту *fermata* порой вызывало упреки. См.: Ларош Г. Избранные статьи. Л., 1977. Вып. 4. С. 242.

Наиболее сложна по своему эмоциональному воплощению заключительная вариация. Приподнято-праздничное настроение начала (*Allegro fortissimo*) сродни финальной вариации трио Чайковского. Мощная аккордовая фактура, яркая динамика, как и там, придают звучанию темы, ее экспрессивному тону нечто гимническое.

В среднем разделе трехчастного построения, в унисоне скрипки и фортепиано возникает мелодия, напоминающая о побочной теме первой части (т. 27–35). Она звучит радостно, почти экзальтированно, что усиливается взволнованной манерой высказывания, учащенностью темповой пульсации (*rosso a accelerando*).

Означает ли это победу жизнеутверждающих сил? Возможно. Но лишь на краткое мгновение. Ведь на гребне грандиозной динамической волны, в момент наивысшего напряжения сливающихся в едином порыве голосов ансамбля (*Più mosso, ff scesendo fff*), вновь возникает основной мотив главной темы первой части трио (*Meno mosso*). Вторжение минорного лада (*f-moll*) в мажорную стихию, доминантовый органнй пункт, предельная сила звучания сообщают этому образу почти зловещую окраску:

38 А. Аренский. Трио *f-moll*, соч. 73, ч. IV

Meno mosso

Violino *fff*

V-cello *fff*

Piano *fff*

Появление в партиях струнных основного тематического зерна (*Tempo di Tema*) в сочетании с повторяющейся динамикой (не выходящей за пределы *mezzo forte - piano*), звучание фортепианного баса, напоминающего глухие удары колокола, настойчиво утверждающего тонику, – все в совокупности способствует убедительному завершению вариационного цикла. После имевшего место взрыва душевной энергии возвращение основной

темы воспринимается как мудрое приятие вечного круговорота жизни...

На рубеже XX века созданные Аренским трио стали заметным явлением в истории развития жанра, обогатили и расширили сферу эпитафиальных, лирико-драматических образов.

* * *

Обратимся в этой же главе к трио, созданным Гедике, Гречаниновым и Катуаром. Кроме объективной художественной ценности эти произведения помогают выявить тенденции, наметившиеся в истории отечественного фортепианного трио.

В 1900 году появляется трио Катуара *f-moll*, соч. 14³⁹. Для композитора, завершившего к этому времени кантату "Русалка", первую симфонию и цикл романсов на стихи Апухтина соч. 9, первоочередной задачей было обретение собственного стиля и соответствующих ему средств выразительности. Как известно, Катуар работал медленно, трудно, с огромным напряжением сил. Вероятно, так же писалось и фортепианное трио, где уже явно прослеживается мастерство композитора, владение мелодическим языком, богатством ладогармонических и метроритмических комбинаций.

Первая часть (*Allegro con moto*) трехчастного цикла сохраняет основные контуры сонатной формы. В какой-то мере обычно для русского трио изложение первой темы главной партии струнными инструментами. Ее напевно-элегическое начало может вызвать ассоциации с трио Чайковского, Аренского, Римского-Корсакова. Однако сходство это весьма иллюзорно в силу значительного взрывного потенциала, заложенного в теме. Он ощутим в ярком всплеске динамики (*fortissimo*), в созвучиях странно расположенных, тревожных.

Неоднозначен образный строй главной партии. Вторая ее тема вносит эмоциональный контраст. Обилие хроматизмов в мелодике, изысканность гармонизации придает ей чувственно-томный оттенок. Подчеркнуто это и замедлением темпа.

Небольшой (10 т.) эпизод разработочного характера (*Vivamente*) подводит к возвращению первой темы (*Tempo I*). Теперь она поручена фортепиано. Аккордовое изложение, напряженность звучания способствуют дальнейшей драматизации образа. Свидетельство тому вспышка экспрессии, совпадающая с началом короткой (6 т.) связки-перехода к побочной партии (*Vivamente*). Для нее характерен спад динамики от *fortissimo* до *piano*, небольшое замедление (*ritenuto*). Возникает попевка, предвосхищающая мелодический материал побочной темы, как бы "суфлирующая" ее первую интонацию.

Побочная интонационно близка второй теме⁴⁰ главной партии, но более импульсивна по характеру. Прерывистость музы-

³⁹ Трио посвящено Ю. Конюсу.

⁴⁰ Не случайно в т. 78—79 возникает реминисценция ее интонаций.

кальной речи подчеркнута тональными отклонениями (As-dur – A-dur), частыми ремарками, касающимися изменений темпа (Tempo I – Tranquillo – Tempo I – Con moto), динамики (forte – piano), характера (grazioso, animando), метра ($3/4 - 5/4$). Заключительная партия обособлена от предшествующего благодаря двукратному замедлению движения (Deux fois plus lent). В ней композитору удается достичь синтеза интонаций всех тем.

Разработка открывается первой темой главной партии, облик которой меняется (maestoso, marcato). Используя материал экспозиции, композитор из различных попевок создает многослойную полифоническую ткань, построенную на замысловатом сочетании хроматизмов и диатоники. Обеспечивают динамику взволнованного развития темповые колебания и перепады силы звука.

Авторские требования, относящиеся к манере исполнения, – animando, agitato, marcato, espressivo, – представляются особенно важными, если учесть быструю смену "сюжетных" ситуаций. Инерция разработки продлевается и в начале репризы, однако ее дальнейшее течение более соответствует классическим канонам. Кода построена, как и разработка, на интонациях основных тем, но в отличие от нее характеризуется единством настроения, устойчивостью движения (Tempo I, ma poco meno).

Центральной в драматургии трио и наиболее своеобразной по композиторскому письму является, пожалуй, вторая часть, оригинальность которой определена ремаркой *Allegretto fantastico* (такого в русском трио еще не встречалось!):

Г. Капуар. Трио f-moll, соч. 14, ч. II

39 *Allegretto fantastico*

Violino

V-cello

Piano

pizz. *p* *arco* *pp* *pp* *pp*

(\bar{r})



Образный строй диктует особую форму воплощения – в данном случае это свободная фантазия-поэма. В ней есть разделы и вполне завершенные (замкнутые) и импровизационные (разомкнутые). Широко применяется вариационное развитие, и в то же время в общих контурах *Allegretto fantastico* можно усмотреть черты сонатности (наличие двух контрастных тем, разработанного эпизода и коды).

При необычности ладогармонического языка⁴¹ (заставляющего вспомнить о Дебюсси) эта часть не воспринимается как нечто совершенно обособленное от других разделов цикла. Свидетельство тому интонационные связи с первой частью вплоть до прямого цитирования, например, темы побочной партии (т. 30–38). Однако фактура *Allegretto fantastico* более прозрачна. В ряде случаев стремление к утонченности приводит к изломанности тематической линии, абстрактной умозрительности. При этом образы не утрачивают индивидуальности. Превосходная инструментовка, оригинальное изложение мыслей, волшебный колорит *Allegretto fantastico* – свидетельство высокого мастерства Катуара, "этого значительного, но часто загадочного композитора"⁴².

Финальный раздел цикла – *Molto allegro agitato* – написан в свободно трактованной сонатной форме. Главной теме присуща волевая устремленность к вершине. Напряженная взволнован-

⁴¹ Тонально неустойчивый, он явно тяготеет к сфере *b*-moll.

⁴² Мясковский Н. Я. Г. Катуар. Шесть стихотворений Владимира Соловьева, оп. 33 // Собрание материалов в 2-х томах / Ред. С. Шлифштейн. М., 1960. Т. II. С. 198.

ность высказывания создается стреттным изложением отдельных мотивов в партиях различных инструментов. В ходе развития этот образ претерпевает эмоциональные трансформации: волей – он может вдруг (пусть не надолго) обрести характер нежного томления. Контрастен активности главной партии эпизод *Meno mosso*, выполняющий функцию побочной (с-*moll*). Ее созерцательный настрой как бы погружает в мир смутных грез, призрачных, неизменно печальных видений. Отметим особую рафинированность гармонизации, альтерированные энгармонические аккорды. Интонационный строй несет на себе отпечаток модернизма:

40

Г. Кагуар. Трио f-*moll*, соч. 14, ч. III

Meno mosso
arco

Violino

p dolce *espress.*

V-cello

mf marcato, egualmente

Piano

pp leggiero

Разработка сравнительно невелика по размерам. Значительное место в ней уделено лирическому настроению (*Roso mosso*, *E-dur*). Музыка искренна и поэтична. Атмосфера сосредоточенности покоряет своей одухотворенностью.

В репризе побочная тема (*As-dur*) сохраняет присущий ей характер. Она воспринимается как медитативное отступление, противостоящее господству патетики, доходящей здесь до экзальтации (*agitato*, *con passione*). Логично представить, что этот образ финала достигнет своего апогея в коде. Ее начало как бы подтверждает подобное предположение (*Presto*, *fortissimo*). Однако в заключительных шестнадцати тактах энергия иссякает (длительное *diminuendo* до *piano*). Фигурации фортепиано, прерываемые паузами, хоральное звучание аккордов струнных усиливают чувство усталости, опустошенности, далекое от былых страстей и исканий. Слова художника Врубеля: "Позади цветы, а впереди пустота", объясняющие символ его картины "Демон сидящий", могли бы стать своеобразным эпиграфом к основному образу фортепианного трио Катуара: его постромантической мятежности, утонченности, душевному надлому. Вероятно, так же, как и Врубелю, Катуару была во многом созвучна поэзия Лермонтова. Напомним в этой связи о симфонической картине "Мцыри" (1899), непосредственно предшествовавшей работе над интересующим нас опусом.

Катуар в своих творческих устремлениях часто бывал одинок, немногим единомышленников он находил среди современников, а в глазах более молодого поколения он уже принадлежал прошлому. "Бывают люди, которые слишком рано явились на свет со своим образом мыслей, и такие, которые явились слишком поздно; первые – мученики, последние – неудачники. Явиться на свет в надлежащее время – вот в чем штука. Только немногим это удается!"⁴³

При жизни композитора трио неоднократно звучало в концертах. Его первым интерпретатором и горячим пропагандистом был Гольденвейзер, игравший это сочинение в ансамбле с Сибором и Н. Грюнбергом (позднее с В. Кубацким). В одном из писем Катуар горячо благодарит Александра Борисовича за прекрасное исполнение трио и за сердечное отношение к его произведениям⁴⁴. Трио было включено и в программу авторского вечера Катуара в декабре 1915 года: О. Кардашева (фортепиано), П. Катуар, сын композитора (скрипка), В. Подгорный (виолончель).

20-е годы – период деятельности Ассоциации современной музыки – также были сравнительно благоприятными для звучащей жизни трио. Его превосходными толкователями наряду с Гольденвейзером были Гедике, Цыганов, С. Ширинский. И все

⁴³ Рубинштейн А. Г. Лит. наследие. Т. 1. С. 201.

⁴⁴ См.: А. Б. Гольденвейзер. Статьи. Материалы. Воспоминания. М., 1969. С. 267.

же трио Катуара не стало репертуарным. В этом есть доля вины и исполнителей. Вначале их могла настораживать, даже пугать необычность музыки "поборника идей модернизма"⁴⁵. В дальнейшем, вероятно, возникла нередко встречающаяся инерция, когда расширение репертуара в большой степени идет за счет известных сочинений; оставляя невостребованными новые или несправедливо забытые.

* * *

Иными представляются нам образы и стилистика трио Гедике *g-moll*, соч. 14⁴⁶. В его основе высокое мастерство, соразмерность эмоциональных компонентов, ясность концепции, логика ее воплощения.

Главная тема сонатной формы первой части (*Allegro moderato*) выдержана в традициях русского трио. Певучая, она звучит у виолончели на фоне арпеджированных шестнадцатых фортепиано. По приему секвенцеобразного разворачивания мелодии и характерному затакту она близка рахманиновскому трио *g-moll*. В русле уже сложившихся канонов протекает эволюция главной темы: от мягкой элегичности (*piano, espressivo e tranquillo*) к экспрессивной насыщенности (*forte con passione*). В кульминации также традиционно главная тема звучит у фортепиано.

В связующей партии (т. 44–69) привлекает внимание характерный ритмический рисунок , активность которого обеспечивает ему заметную роль в разработке⁴⁷.

Соотношение тональностей главной и побочной партий соответствует известному принципу терцовости: *g-moll*–*B-dur*. Новый образ экспозиции близок первому. Однако благодаря мажорному ладу он получает более светлую окраску. Развитие побочной партии основано на диалоге рояля со струнными (сначала фортепиано – скрипка, затем фортепиано – виолончель), наконец, в последних тактах основное звено темы звучит *tutti*. Заключительная партия интонационно объединяет главную и побочную темы.

Если в трио Катуара мы отмечали наряду с традициями русского фортепианного трио также веяния французского импрессионизма и более того – модернизма, то в трио Гедике можно говорить о воздействии немецкого романтизма (Мендельсон, Шуман). Достаточно сравнить последние такты экспозиций первых частей трио Гедике и трио *c-moll* Мендельсона, чтобы убедиться в этом:

⁴⁵ См.: Беляев В. Георгий Львович Катуар. М., 1926. С. 14.

⁴⁶ По случайному совпадению трио Катуара и Гедике имеют один и тот же порядковый номер – четырнадцать.

⁴⁷ Схожий ритм, встречаясь в финале трио Катуара () , получит большое распространение во второй части трио Танеева *D-dur*, соч. 22 ().

6) [Allegro moderato]

Violino

V-cello

Piano

Как уже говорилось, наиболее активную роль в разработке играет ритм-образ связующей партии, повторяющийся в разных вариантах. Отступая перед напором его энергии, мелодические попевки других тем остаются как бы в тени.

В репризе главная тема излагается унисоном струнных и по сравнению с экспозицией приобретает большую силу и напряженность (*fortissimo, con passione*). Остальных разделов (связующей, побочной, заключительной партий) какие-либо перемены почти не касаются.

Кульминацией эмоционально-образного развития главной партии становится кода. Она невелика, динамична. Откровенно страстное звучание струнных (*appassionato, fff*), поддержанное мощным фортепианным сопровождением (*con bravura*), придает основной теме первой части убедительную завершенность.

Приверженность композитора традициям сказывается в тональном соотношении первой и второй частей. Оно терцовое:

g-moll - Es-dur. Да и само строение цикла с медленной второй частью типично и для бетховенских, и для романтических трио. Трехчастное строение Largo отдаленно напоминает мендельсоновские Andante. Сходен и принцип "взаимодействия" партнеров: в первом разделе сольным фразам рояля отвечает дуэт струнных. Традиционен образный контраст между крайними разделами и серединой, находящий свое выражение в характере мелодики, в приемах изложения, в ускорении темпа (Poco più mosso).

Реприза более чем в два раза короче первого раздела. Мелодия целиком отдана струнным (принцип, уже знакомый нам по первой части). В небольшой двенадцатитактовой коде композитор объединяет тему среднего раздела и сопровождение начала Largo. Оригинальность мышления Гедике сказалась здесь (и это хотелось бы подчеркнуть) в фактурном решении, тесно связанном со звуковой фантазией Гедике-органиста: сочетании мелодической линейности с плотной "вязкостью" аккордов:

А. Гедике. Трио g-moll, оп. 14, ч. II

42 [Largo]

Violino *p*

V-cello *p*

Piano [*p*]

Фактурная насыщенность присуща и скерцо (g-moll), причем она не препятствует быстрому движению - Presto con fuoco. Интересно использует композитор каноническую имитацию в развитии основной мелодической попевки (т. 18-25). Как напоминание о первой части возникает ее характерный ритм, кульминация подчеркнута унисоном в нюансе forte - fortissimo.

Хоральное звучание среднего раздела создает более спокойный созерцательный образ, хотя темп в целом остается преж-

ним – *L'istesso tempo, ma tranquillo*. Это эмоциональное состояние напомнит о себе в последних пяти тактах скерцо (*Più tranquillo e sempre rallentando*).

Финал обозначен композитором – *Rondo*. Однако автор отходит от точного следования схеме: в репризе рефрен и оба эпизода даны в сжатом виде, как бы тезисно ($A\ B\ A_1\ C\ A_2\ B_1\ C_1$). Примечательно появление тематического материала, в основе которого угадываются интонации, близкие прибалтийским народным обрядовым песням, в частности латышским. С ними тему рефрена сближают ограниченный мелодический диапазон, трехдольная метрика и характерное для лексики ударение на первом слоге (дактиль), подчеркнутое акцентировкой. К типичным чертам стиля Гедике следует отнести приверженность полифонии. Один из примеров – фугато в эпизоде *C* (т. 82–108).

А как же с традиционным для русского фортепианного трио возвращением главной темы первой части? Композитор не отказывается от этого приема и находит интересное решение. Он вводит в кодую новый материал, в котором как бы синтезированы важнейшие тематические интонации всех частей. Так, идея обобщения драматургии цикла, идущая от Глинки, и в начале XX века не потеряв своей актуальности, находит еще одно оригинальное воплощение.

Фортепианное трио Гедике, созданное в 1902 году, относится к тем сочинениям, которые, не став “музыкальным бестселлером”, на протяжении многих десятилетий живут на концертной эстраде⁴⁸. Сразу по опубликовании клавира в издательстве Юргенсона (1904) новый опус был исполнен “Русским трио”. К нему обращались Гольденвейзер, Игумнов совместно со скрипачом М. Эрденко и виолончелистом Букиником. Трио неоднократно играли воспитанники Гедике, его коллеги – пианисты К. Аджемов, А. Дьяков, А. Зыбцев, А. Иохелес, М. Мильман, П. Романовский. Нередко их партнерами становились Ойстрах, А. Габриэлян, Я. Рабинович, С. Козолупов, А. Власов, С. Кнушевицкий. Успешно исполняли трио Г. Черкасов (одно время являвшийся ассистентом Гедике) с П. Тарасевичем и К. Югановой.

Основываясь на личных воспоминаниях⁴⁹, замечу, что Александр Федорович уделял пристальное внимание характеру кантилены. Он предпочитал мягкое, глубокое звучание, по возможности ровное во всех регистрах. Цена непосредственность и увлеченность исполнения, Гедике отрицал аффектированную манеру игры, связанную с преувеличением чувств и

⁴⁸ В рукописи осталось второе трио Гедике (*fis-moll*). Время его написания неизвестно.

⁴⁹ В годы учения в Московской консерватории автор данной работы совместно с пианисткой Т. Ануфриевой (Алексеевой) и скрипачкой И. Щербаковой (Лвоскиной) изучали трио под руководством Гедике и с согласия композитора часто играли его в концертах.

динамики. Считая важным рельефное проведение голоса каждого инструмента в общей звучащей партитуре, он стремился к раскрытию ее полифонического содержания.

Требовательным был Александр Федорович к выполнению темповых указаний. В целом он любил более сдержанный характер движения, позволяющий вывить музыкальную мысль, подчеркнуть то или иное эмоциональное состояние. Замечание Гедике "не спеши" в его классе камерного ансамбля⁵⁰ в некотором роде было сакраментальным и вполне соотносилось со всей натурой композитора, предпочитавшего испытанную надежную систему романтическим исканиям⁵¹.

* * *

Последнее из рассматриваемых в этой главе фортепианных трио – сочинение Гречанинова. "Я не принадлежал к тем счастливым, жизненный путь которых усеян розами, – вспоминал композитор, – каждый миг моей артистической карьеры стоил мне неимоверных усилий и был связан с преодолением всевозможных преград, с борьбой за утверждение себя как художника"⁵².

Быт потомственной купеческой семьи, в которой родился в 1864 году будущий композитор, был далек от музыки и тем более от признания ее в качестве профессии для сына, которому была уготована участь продолжателя почтенного торгового дела. Восемнадцати лет, за три года самостоятельно обучившись игре на фортепиано, Гречанинов тайком от родителей успешно сдает вступительные экзамены в Московскую консерваторию. С этого времени вся его жизнь отдана любимому искусству.

Под влиянием Чайковского, Римского-Корсакова и Танеева сформировался стиль Гречанинова. В его основе органичный сплав различных художественных тенденций и несомненная оригинальность собственного таланта. Музыкальный язык Гречанинова своими глубинными корнями уходит в такой интересный пласт народного творчества, каким является древнерусская былина, эпический жанр песен-сказаний.

Эти черты творческой самобытности композитора нашли свое отражение и в его первом фортепианном трио с-молл, соч. 38, написанном в 1906 году⁵³. Замысел и работа над ним несомненно связаны с личностью Танеева, с которым у Гречанинова сложились многолетние дружеские отношения⁵⁴. Разве не

⁵⁰ А. Гедике вел класс органа и заведовал кафедрой камерного ансамбля (1919–1957).

⁵¹ См.: Игорь Глебов (Б. Асафьев). А. Ф. Гедике // Современная музыка, 1925, № 8. С. 32.

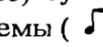
⁵² См.: Гречанинов А. Моя музыкальная жизнь. Париж, 1934. С. 25.

⁵³ Второе трио g-молл, соч. 128 создано в 1931 году.

⁵⁴ "Есть люди, как книги, общение с которыми делает человека лучше. Таков был Сергей Иванович", – читаем мы в одном из писем Гречанинова. См.: Александров Ю. Страницы жизни / Сов. музыка, 1964, № 10. С. 66.

свидетельствует о них и факт взаимного посвящения композиторами своих фортепианных трио, созданных почти одновременно?⁵⁵ Пример едва ли не уникальный в истории отечественного жанра. Его значение для нас еще и в том, что подобным посвящением оба автора отвергли идею "эпитафиальности" жанра и смело воззвали к жизни.

1906 год. Время подъема революционных настроений и время их утраты, время надежд и разочарований, время созидания и разрушения. Симпатии обоих авторов трио (с разной степенью их общественного проявления) были на стороне демократических преобразований, позитивных явлений искусства. Горячо, с глубоким волнением относился Танеев к событиям 1904–1905 годов, и не случайно его имя было одним из первых среди подписывавших резолюции, отстаивающие права человека⁵⁶. Почти в это же время в дни отпуска Первой государственной думы в одном из писем Гречанинов живо откликается на это событие: "Может быть, дума уже разогнана, может быть, мы уже живем в российской республике (вот было бы хорошо!)" Чуть позже он, обращаясь к тому же адресату (В. А. Ламму), с горестным волнением вопрошает: "Что будет, что будет?.. Сколько еще крови должно пролиться? Какие еще ужасные бедствия ожидают нашу глубоко несчастную родину?"⁵⁷.

Ощущением романтики борьбы, верой в торжество светлого начала пронизана музыка трио Гречанинова. Первая часть (*Allegro passionato*) буквально насыщена энергией пунктирного ритма главной темы (), имеющего некоторое сходство с ритмом *Adagio* сонаты Бетховена, соч. 13 (Патетической)⁵⁸. Импульсивность, порыв, определяющие в целом экспрессивный тонус музыки первой части, лишь на короткое время уступают место лирике побочной темы (*dolce ed espressivo*). Открытость чувства ("упоения в бою") достигает своей кульминации в коде (*Più mosso*).

Вторая часть (*Lento assai, As-dur*), написанная в трехчастной форме, драматургически является эмоциональным противопоставлением "буре и натиску", воплощенным в первой части цикла. Основная тема *Lento*, интонационно родственная теме побочной партии *Allegro passionato*, прекрасна в своей мягкой лирической напевности. По красоте мелодики, выразительности она сопоставима с лучшими достижениями вокальной лирики Гречанинова, его романсами, раскрывающими душевные состояния в тесном единении с поэзией природы⁵⁹.

⁵⁵ Трио Танеева было написано в 1907 году.

⁵⁶ См.: Музыкальный современник, 1906. Кн. 8. С. 27.

⁵⁷ См.: Александров Ю. Страницы жизни. Указ. изд. С. 65.

⁵⁸ Сходство углубляет тональная тождественность сочинений – с-moll.

⁵⁹ Назову романсы на стихи А. Плещеева "Степью иду я унылою" и А. К. Толстого "На нивы жёлтые".

Содержание *Lento* не однозначно. О бурных коллизиях напоминают несколько экзальтированные настроения *Più mosso ed agitato*. В репризе основная тема проводится на фоне отдаленно звучащих интонаций среднего раздела и главной темы *Allegro passionato*, словно напоминая о том, что мечта прекрасна, но без борьбы недостижима...

Финал трехчастного цикла – *Allegro vivace* – близок активной целеустремленности *Allegro passionato*. В основе главной темы лежит григорианский хорал "Dies irae"⁶⁰. Суровая мелодия широкого дыхания, фактурные приемы напоминают о прелюдии Рахманинова *cis-moll*, соч. 3:

С. Рахманинов. Прелюдия *cis-moll*, оп. 3 № 2

[Lento]

43
а)

А. Гречанинов. Трио *c-moll*, соч. 38, ч. III. Финал

[Allegro vivace]

б)

Violino

V-cello

Piano

⁶⁰ Обратился к нему и Танеев в своем фортепианном трио.

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех стaves. Верхние два стaves (Violino и V-cello) содержат ритмические рисунки, преимущественно четвертные и восьмые ноты. Нижний левый став (Piano) содержит более мелодичную линию с динамическими марками *sff* и *sf*. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (сигнатура для трюа). Временной метка 44.

Средневековому католическому песнопению композитор противопоставляет русскую былинную тему. Интонационно близкая ариям Добрыни Никитича из одноименной оперы, она, подобно им, по-богатырски широка и благородна. На противопоставлении и борьбе этих антагонистичных по мелодическому строю и психологической сути образов и основана яркая драматургия финала:

А. Гречанинов. Триво с-молл, соч. 38, ч. III. Финал.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: Violino, V-cello и Piano. Темп обозначен как **[Allegro vivace]**. В начале фрагмента (с такта 44) в скрипке и виолончели звучит тема хорала. Пианино играет аккорды, отмеченные как *pesante*. Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор. Временная метка 44.

Особенно важными представляются два эпизода. Первый – в разработке (Росо meno mosso, fis-moll), где тема хорала у фортепиано solo обретает более мягкие эмоциональные очертания и

звучит в характере некоего *lamento*. Второй – в коде (*Poco meno mosso, C-dur*), когда возникает попытка воплотить средствами музыки философски объективный смысл противоборствующих начал света и мрака. Изобретательна инструментовка, берущая начало в школе Римского-Корсакова.

В завершающих тактах сочинения, где композитор предельно раздвигает границы динамики камерного ансамбля (*fortissimo, con tutta forza*), подлинным апофеозом звучит былинная тема, воспевая величие и силу русского духа.

Среди небольшого числа отзывов в прессе, посвященных новому сочинению Гречанинова – не случайно он сетовал на трудности своей творческой судьбы, – наиболее интересной и развернутой представляется рецензия в "Русской музыкальной газете", написанная непосредственно после премьеры: «Это первое (и надеюсь, не последнее) трио талантливого композитора, – писал обозреватель концертной жизни, – отразило на себе влияние как Шумана, так и „новой русской школы“, но отразило не поверхностно, а в переработанном, претворенном виде»⁶¹. Отмечая положительные качества инструментовки первой части, рецензент (Г. П. – вь) упрекал Гречанинова в некоторой вычурности темы *Andante* (вряд ли с этим можно согласиться) и замечал, что фортепианная звучность по временам доминирует над прочими партиями. Высоко оценивалось при этом искусство "Московского трио", игравшего "с подъемом и прекрасным ансамблем, который составляет отличительную черту этого коллектива".

Впервые трио прозвучало 25 ноября 1907 года в шестом концерте цикла "Исторические камерные утра". В тот раз вместе с Крейном и Эрлихом выступал пианист Гольденвейзер. На вечере присутствовал Танеев, живо интересовавшийся опусом Гречанинова⁶².

* * *

К началу XX столетия отечественные композиторы, окончательно уверовав в способность фортепианного трио воплощать многомерную сложность духовного мира, проявляют к этого рода музыке настойчивый интерес, словно компенсируя недостаток внимания к нему на ранней стадии развития жанра. Новый этап определялся не только диапазоном музыкально-образного содержания, но и все возрастающим богатством необходимых средств художественной выразительности. Это стало естественной причиной появления плеяды концертирующих исполнителей фортепианных трио. Одни из них объединялись в ансамбли от случая к случаю, другие образовывали постоянно действующие коллективы, целиком посвящая себя этому виду музицирования. Их деятельность порождала новые типы вза-

⁶¹ РМГ, 1907, № 49. Стб. 1145–1146.

⁶² См.: С. И. Танеев. Материалы и документы. Вып. 1. С. 208.

имоотношений с композиторами, многие из которых были выдающимися интерпретаторами своих сочинений. Стало уже аксиомой понимание жизненной необходимости творческих, а часто и дружеских связей между создателями произведений и их исполнителями. Не обошлись и мы без этих наблюдений, в основе которых глубокие, исторически сложившиеся процессы развития музыкального искусства и достижения профессионального образования в России.

Вернемся, однако, к "Московскому трио", на рубеже веков явному лидеру в ряду других интерпретаторов фортепианных трио. В его творческом облике все значительно: высокое мастерство Д. Шора, Д. Крейна, Р. Эрлиха, покоряющее чувство ансамбля, репертуарная "жадность", заставлявшая артистов учить и выносить на концертную эстраду все лучшее, что было создано в музыкальной литературе для избранного ими жанра. Добавим к этому огромную трудоспособность, неутомимое желание совершенствовать свое мастерство и долговременность совместной деятельности (1892–1925).

Одним из слагаемых артистического *stredo* ансамбля был поиск наиболее интересных для слушателей форм концертной жизни. В годы, когда циклы программ были своего рода исключением, "Московское трио" органично восприняло и преломило в камерном музицировании идею "Исторических концертов" А. Рубинштейна. Реальным ее воплощением стали "Исторические камерные утра". В 1902 году к десятилетней годовщине существования коллектива Финдейзен писал, что "Московское трио поставило себе задачей знакомить публику с камерными произведениями исторической ценности: в программы постоянно входят кроме современных композиций вещи старинных мастеров и классиков; и эта идея постепенно становилась все более и более симпатичной публике"⁶³.

Как во многих ансамблях, в "Московском трио" происходили изменения в составе. Был краткий период, когда вместо инициатора и организатора коллектива – пианиста Шора – партию фортепиано временно исполняли Гольденвейзер, а затем Ж. Нарбут-Гришкевич. Касалось это и струнников. Многолетний участник, один из основателей "Московского трио", скрипач Крейн впоследствии уступил свое место Д. Пинке. Виолончелиста М. Альтшулера, входившего в состав трио в период его организации, сменил Эрлих. В 1897 году в трио играл виолончелист И. Дубинский, а затем вновь вернулся Эрлих. Подобного рода смены в том случае, если ансамбль жизнеспособен и опирается на энтузиазм участников, не только не страшны, но иногда служат его творческому обогащению. Так было и с "Московским трио". При всех перипетиях его судьбы неизменными оставались солидность художественных замыслов, ансамблевое мастерство и строгий отбор репертуара, в основе которого была "неуступчи-

⁶³ Финдейзен Н. 10-летие "Исторических камерных утр" / РМГ, 1902, № 42. Стб. 995.

вость внешнему, временному”⁶⁴. О популярности этого ансамбля, признании его просветительской роли свидетельствует и факт учреждения стипендии его имени в Московской консерватории в дни, когда отмечалось десятилетие существования ”Трио”.

Среди других выдающихся ансамблей, чья деятельность особенно ярко заявила о себе в начале 900-х годов, назовем ”Петербургское трио”. Его создали прославленные музыканты – Есипова, Ауэр, Вержбилович. Каждый из них в первую очередь был концертирующим солистом. Кроме того, много времени они отдавали педагогической работе в столичной консерватории. По этой причине концерты ансамбля проходили нерегулярно, и репертуар не был столь обширен, как у их московских коллег. И тем не менее большое внимание музыкальной общественности привлек в декабре 1902 года цикл, состоящий из трех программ, куда вошли сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Брамса. Русским композиторам – Рубинштейну, Чайковскому и Аренскому – был посвящен заключительный вечер. «Петербургцы могут гордиться своим „Трио“..., – писала „Русская музыкальная газета“, – с каждым концертом ансамбль достигает все большей художественной стройности и совершенства. Силы артистов трио вполне равные; ни у одного не заметно желанья выдвинуть свою партию в ущерб общему ансамблю. Такое „Трио“ может повести за собой публику и снова заставить ее полюбить камерную музыку, интерес к которой в настоящее время у нас крайне ослабел»⁶⁵.

Своеобразной альтернативой ”Московскому трио” с его репертуарной всеохватностью можно считать ”Русское трио”, созданное в 1906 году. Его участники полагали своим главным художественным долгом исполнение отечественной музыки, знакомство слушателей как с классическими ее образцами, так и с современными. В состав ансамбля входили пианистка Маурина и братья Прессы (скрипач и виолончелист). Их интерпретация и стиль игры нашли горячий отклик у музыкальных обозревателей. Сообщая о первом концерте ансамбля, в программе которого были трио Чайковского и Аренского (d-moll), корреспондент писал: ”Успех был громадным, зал был полон избранной публики...”⁶⁶ Там же отмечалось, что интересное и многообещающее соединение молодых музыкальных сил, полных темперамента виртуозов должно занять почетное место в музыкальном мире. Это предсказание полностью оправдалось. На протяжении ряда лет трио, концертировавшее почти во всех европейских странах, усиленно пропагандировало произведения Чайковского, Рахманинова, Танеева, Аренского, Гречанинова, Юона и других.

Упомянутые ансамбли в своей концертной работе были

⁶⁴ РМГ, 1902, № 46. Стб. 1139.

⁶⁵ РМГ, 1903, № 46. Стб. 1129.

⁶⁶ РМГ, 1906, № 12. Стб. 326.

тесно связаны с ИРМО⁶⁷. Его деятельность в различных городах страны (отнюдь не только в столицах), согласно имевшемуся Уставу, ставила главной целью "содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать развитию всех отраслей музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов"⁶⁸.

Наряду с организуемыми ИРМО оперными спектаклями и симфоническими концертами поощрялись и камерные собрания, "квартетные серии". Судя по ежегодным отчетам различных отделений ИРМО, в этих сериях уделялось место и фортепианным трио. Они игрались либо специальными ансамблями, либо силами скрипачей и виолончелистов – участников квартетов с привлечением пианистов, как местных, так и гастролеров.

Назовем здесь хотя бы несколько имен артистов-педагогов провинциальных училищ и классов ИРМО, чей энтузиазм и любовь к избранной профессии во многом способствовали развитию интересующего нас жанра; заметим, что при этом они не рассчитывали на помощь московских или петербургских музыкальных авторитетов. Так, в Тифлисе не один год существовало трио в составе Николаева, Вильшау, Вербова, а позднее Трусовского, Вильшау, Миньяра. Активно участвуют в концертной жизни Екатеринодара трио в составе Сокольниковой, Вилика, Мерка; Астрахани – Розенберга, Ледника, Багрянова; Житомира – Местечкина, Закса, Румянцева; Орла – Сыручека, Шейдлера, Горелика; Ростова-на-Дону – Пресмана, Будницкого, Федорова.

В Одессе с участниками квартета местного отделения ИРМО – Бродским и Вильфиусом (скрипка), Алоизом, затем Вертсоном (виолончель) – систематически играет пианист Бибер-Гальперин, в концертах саратовского квартета его первый скрипач Гаек и виолончелист Гордель совместно с пианистом Рахмановым исполняют фортепианные трио "тщательно, с прекрасным ансамблем"⁶⁹.

В Киеве большое внимание камерному исполнительству уделял В. Пухальский, а затем его ученики В. Горовиц, Л. Николаев, Г. Коган. В Харькове педагоги училища РМО Брикнер, Горский, Глазер (несколько позже Геника и А. Горовиц) пристально следят за всем, что появляется в этом жанре, и, быстро разучив, знакомят слушателей с новым сочинением. Отчеты Харьковского ИРМО свидетельствуют о том, что в их репертуаре были четыре трио Рубинштейна, опусы Направника, Аренского,

⁶⁷ Созданное в 1859 году по инициативе А. Рубинштейна Русское музыкальное общество (РМО) затем, в 1869 году, было преобразовано в Императорское (ИРМО). В 1860 году отделения РМО открылись в Москве (его возглавил Н. Рубинштейн), затем в Киеве (1863), Казани (1864), Харькове (1871), Нижнем Новгороде, Саратове и Пскове (1873), Омске (1876), Тобольске (1877) и других городах. См.: МЭ. Т. IV. Стб. 796.

⁶⁸ Там же. Стб. 795.

⁶⁹ РМГ, 1905, № 41. Стб. 998.

Гречанинова, Акименко, Юона. Часто играли они и трио Чайковского "Памяти великого художника".

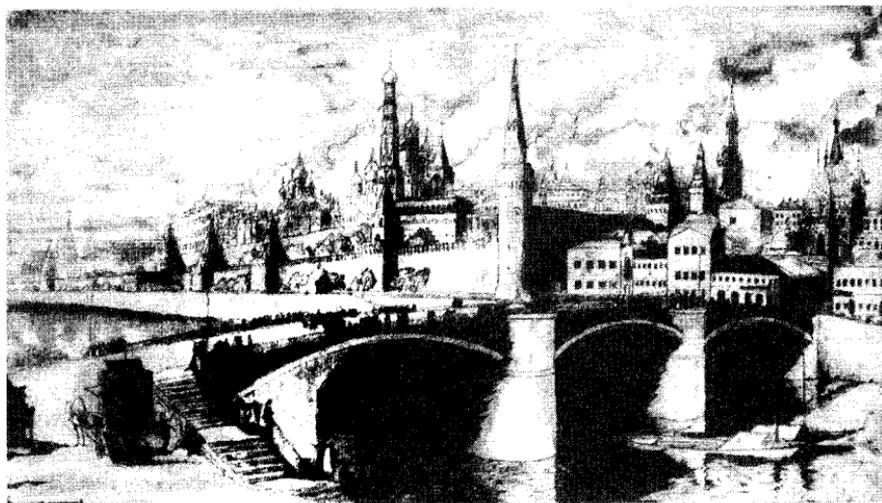
Отдавая дань деятельности ИРМО, напомним, что возникло оно отнюдь не на "пустом месте" и что в XIX веке было немало концертных организаций начиная со старейшего Санкт-Петербургского филармонического общества (1802), Симфонического и Концертного обществ, во многом обязанных своим существованием авторитету Матв. Виельгорского.

Одновременно с ИРМО, в 70–90-е годы успешно действовали Бесплатная музыкальная школа, у истоков которой стояли Балакирев и Ломакин; Санкт-Петербургское общество камерной музыки, обязанное своим возникновением инициативе Альбрехта; Беляевский кружок, многие годы возглавляемый Римским-Корсаковым. Список этот можно продолжить. Однако, не задаваясь целью воссоздать одно из интереснейших явлений русской культуры (эта тема специальных работ), заметим, что "вирус музыкального просветительства" оказался столь сильным, что стал причиной образования ряда новых объединений, относящихся уже к XX столетию. Вспомним фанатичную преданность русской камерной музыке А. и М. Керзиных и деятельность созданного ими "Кружка" (1896–1912). Немало способствовали развитию художественного вкуса Московское общество любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки (1895).

Народная консерватория, организованная в Москве (1906) при непосредственном участии Танеева, Гречанинова и других передовых музыкантов, а затем в Петербурге (1908) и многих иных городах, внесла свою лепту в демократические тенденции отечественного исполнительства и педагогики.

В эти же годы творчески привлекательными оказались "Вечера современной музыки" в Петербурге (1900–1912) и "Музыкальные выставки" в Москве (1907–1911). Последние, возглавляемые известной певицей М. Дейша-Сионицкой, пропагандировали новые вокальные и инструментальные камерные сочинения отечественных композиторов. Пользовалась успехом у слушателей новая серия абонементных камерных вечеров, во главе которых стояли известные музыканты Сибор и Букиник.

Прерывая перечисление этих прекрасных, плодотворных начинаний, заметим главное: только на почве, подготовленной общим ростом исполнительской культуры и особым интересом к той или иной ветви композиторского творчества, могут появиться выдающиеся солисты или ансамбли, обеспечивающие уровень современной им концертной жизни и влияющие на последующее ее развитие.



”К НОВЫМ ФОРМАМ, НОВОЙ МУЗЫКЕ”

Фортепианное трио Танеева

В истории жанра фортепианное трио Танеева D-dur, соч. 22 – одна из вершин, осененная светом знания и душевной мудрости. Преданный ученик Чайковского, первый исполнитель его трио, Танеев лишь четверть века спустя, словно определив для самого себя срок, необходимый, чтобы полностью освободиться от гипноза трагических образов, созданных учителем, обращается к тому же жанру, сопрягая в музыке сказку и быль, суровость и радость, мужественность и нежность.

Если, как считает Асафьев, возможна догадка, что в цикле танеевских квартетов последний, шестой (D-dur, соч. 19), был задуман композитором как величавый курган, где должны были навеки храниться “самые отстоявшиеся, самые зрелые мысли о всем пережитом и передуманном”¹, то правомерно допустить, что трио в какой-то мере таит в себе ответ на вопрос, поставленный Танеевым еще в молодости: “Что делать русским композиторам?” В условиях жанра, допускающего особую, “дневниковую”, искренность, Танеев в своем позднем творении, в его музыкально-философском замысле, явно альтернативном эпитафиальной традиции большинства русских трио второй половины XIX века, как бы приоткрывает пути дальнейших поисков развития жанра: “Кто знает, – риторически вопрошал Танеев в своей записной книжке еще в 1879 году, – может быть,

¹ См.: Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. II. С. 282.

следующему поколению мы завещаем новые формы, новую музыку. Кто знает, может быть, через несколько десятилетий, может быть, в начале следующего столетия явятся русские формы. Когда – это все равно, но они должны явиться...”².

Художник-энциклопедист, Танеев и в фортепианном трио ставил перед собой сложнейшую задачу слияния воедино тех традиций, что были накоплены предшествующей музыкальной историей, которые он считал наиболее ценными для себя и наиболее жизненно важными и перспективными для дальнейшего развития музыки: это полифонический склад письма, корни которого уходят в баховскую эпоху, моцартовская кристальная ясность партитуры, бетховенская стройность конструкции и, конечно, опора на самобытные истоки русского искусства.

Все это получало свое воплощение в камерно-инструментальных сочинениях Танеева, в том числе и в трио D-dur, не изолированно, а в тесной взаимосвязи друг с другом, во взаимопроникновении различных стилевых тенденций. Подобные устремления могли бы привести к определенной эклектичности композиторского письма, однако Танеев создал собственный универсальный язык, составляющие элементы которого (“фонетические” и “грамматические”) не поддаются простому определению и “вычленению”, что, как известно, бывает весьма не сложно в условиях механического соединения разнородных принципов. Также самобытна и неделима образная сфера музыки Танеева. Оставаясь неизменно русской, она широка и многомерна в своем диапазоне.

Фортепианное трио Танеева, написанное в 1907 году, не только подвело итог развитию жанра в русской музыке XIX века, но и заложило основы для дальнейшей эволюции. В этой связи представляется весьма интересным, исследуя масштабный четырехчастный цикл, выявить те его особенности, что позволили трио D-dur стать подлинно этапным произведением. Говоря о сочинении в целом, отметим совершенство общей конструкции и соразмерность ее частей. При том, что для каждой найдена своя индивидуальная форма, соответствующая ее образной “суверенности”, все они лишь слагаемые единой сложной композиционной системы. И здесь громадную роль играют множественные связи между частями, цементирующие цельность цикла.

По существу, интонационной основой всего сочинения служат темы первой части. В этом можно усмотреть традиции, идущие от Глинки и Чайковского. Избранная Танеевым форма для этой части – сонатное *allegro* – характерна для многих инструментальных трио еще со времени венских классиков. Таким образом, уже в самом начале трио мы соприкасаемся с двумя мощными истоками танеевского стиля – национальным и классическим.

² Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни / Под ред. К. А. Кузнецова. М.; Л., 1925. С. 74.

подвижно – D-dur – F-dur – As-dur³. В последней тональности начинается связующая партия (т. 40). Казалось бы, Танеев идет здесь на нарушение классического кварто-квинтового соотношения. Однако As-dur неустойчив и уже в т. 54 устанавливается ожидаемый A-dur. Отметим, что второй мотив связующей (т. 54–64) интонационно близок ядру "зачина". Та же основа и в теме побочной партии.

Если учесть, что и заключительная партия строится на той же интонации, можно говорить, что экспозиция представляет собой своего рода "рассредоточенные вариации" (пользуясь терминологией Вл. Протопопова)⁴. Родство тем не исключает их яркой индивидуальности и различия; причем различия не только образно-эмоционального – здесь и патетика и лирика, – но и стилевого – "зачин" и тема главной партии явно классического плана, темы связующей и побочной весьма романтичны.

В побочной партии, состоящей, как и главная, из трех элементов, композитор сохраняет сходный принцип построения – то есть вслед за изложением темы сразу же начинается ее развитие, причем большое внимание уделяется мотивной разработке и полифонизации фактуры. Происходит сложная эволюция образа – от несколько сумрачного, сосредоточенного размышления (т. 78–84) до ликующего провозглашения (т. 117–120), где основная попевка темы изложена мощными аккордами фортепиано в расширении (четвертями) с акцентуацией каждого звука. В качестве контрапункта композитор вводит в партии струнных тот же мотив в его основном движении (восьмыми). Общий эмоциональный подъем находит свое выражение и в повышении на полтона тональности побочной партии. Вся она почти целиком в соответствии с канонами выдержана в A-dur, а в т. 117–120 следует сдвиг в B-dur.

Завершающая попевка становится исходной для заключительной партии, индивидуальность которой придает триольное движение, хотя в основе триолей и возникающей на их фоне интонации связующей партии лежит тот же мотив "зачина".

Появление в т. 142 темы главной партии знаменует собой начало разработки. Развитие в ней идет волнообразно. Таких волн две, что заставляет вспомнить о первой части трио Чайковского. Стимулятором музыкального действия служит ядро "зачина". Его интонация буквально пронизывает многослойную музыкальную ткань, в разных пластах которой возникают темы побочной, связующей, заключительной партий. Они узнаваемы, но не статичны. Трансформация тем позволяет Танееву передать динамичность разнохарактерных образов, связанных, повторим, общей интонационной основой.

Еще более впечатляет композиционное мастерство, с каким строится реприза. Формально здесь соблюдены необходимые

³ Тональности смещаются по ступеням уменьшенного трезвучия.

⁴ См.: Бетховен. Сб. статей. М., 1971. Вып. 1. С. 166.

параметры так называемой зеркальной репризы – она замыкается главной партией, ей предшествует побочная в основной тональности. Наконец, здесь присутствуют все темы экспозиции. Началом репризы можно считать т. 230, где появляется тяготеющий к основной тональности D-dur третий элемент побочной партии, в кульминации звучащий более таинственно (piano), чем в экспозиции. Его сменяет второй элемент, и, казалось бы, теперь логично было бы ожидать первый... Вместо него в басу торжественно (fortissimo) звучит мотив связующей партии и лишь потом появляется сама тема побочной партии. После того как прозвучали поочередно "зачин" и тема главной партии, создается впечатление, что все компоненты экспозиции представлены в репризе. Однако неожиданным исключением оказывается заключительная партия. Ее Танеев (вопреки правилам) преобразует в короткое, напоминающее коду, тринадцатитактовое построение. Восхищает, что при всей несхожести репризы и экспозиции оба эти раздела практически равны по своим размерам: экспозиция – 138 т., реприза – 133 т. Заметим, что Танеев достигает удивительной гармоничности формы первой части, в которой все необычно и все традиционно, все чрезвычайно "запутанно" и все предельно ясно!⁵

Сочетание сложности и простоты присуще и второй части трио (Allegro molto). Она могла бы выполнять роль скерцо в четырехчастном цикле. Если принять во внимание, что для скерцо фортепианных трио композиторов-романтиков характерна фантастичность образов, то вторая часть танеевского трио выдержана в русле этой традиции. Однако как не схожа она ни с мендельсоновскими, ни с брамсовскими скерцо. Фантастичность? – Да! Но какая-то необычная, апокалипсическая. Разумеется, в этой музыке не все мрачно, есть здесь и светлая сказочность.

Столкновение полярных образов, определяющее драматургию, было бы наивно напрямую сопоставлять с теми коллизиями, которые переживала Россия в годы создания трио. И все же нельзя полностью отрицать и возможность связи настроений Allegro molto с ощущением тех событий, свидетелем, а порой и участником которых был композитор. Добавим, что первоначальные наброски трио относятся именно к декабрю 1905 года, к дням, когда скупые строки Дневника раскрывают всю силу душевного смятения композитора. Если же искать ассоциации в искусстве современников Танеева, то невольно возникают в памяти некоторые полотна В. Васнецова. Суть образности Allegro molto можно с некоторой оговоркой выразить и стихами Блока, написанными на рубеже веков под впечатлением васнецовской "Гамаюн, птица вещая":

⁵ "Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения". См.: Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма. М., 1959. С. 6.

...Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...

Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!..⁶

Какую же форму избирает Танеев для воплощения своего замысла? При общей кажущейся трехчастности, типичной для скерцо, *Allegro molto* представляет собой свободную сонатную форму с масштабным вариационным разделом в разработке. Композитор и в этом случае остается верен принципу создания некоей синтетической формы.

Несмотря на определенную обособленность второй части в цикле, она тесно связана с предыдущим *Allegro* (здесь и цитирование тем, и скрытое интонационное родство). Это способствует непрерывности единого музыкального потока. Примеров тому немало. Достаточно сопоставить хотя бы окончание первой части и начало второй:

46

С. Танеев. Трио D-dur, соч. 22 ч. I

a) **[Allegro]**

Violino

V-cello

Piano

С. Танеев. Трио D-dur, соч. 22, ч. II

b) **Allegro molto**

V-cello

Piano

⁶ Блок А. Сочинения в 2-х томах. М., 1953. Т. 1. С. 13.

Интересно строение главной партии *Allegro molto*. Тема основана на чередовании мелодических подъемов и спадов. Тревожно звучит она в тембре виолончели, как бы постепенно набирая силы для решающего взлета: контуры первой фразы ограничены интервалом кварты (*d - g*), второй – сексты (*d - b*), третьей – ноны (*d - e*). Рождается впечатление неуклонной устремленности к преодолению встречающихся препятствий, способности создаваемого образа к подобному преодолению.

Во втором периоде темы сохраняется лаконичность начального построения и несколько расширяется завершающее. Изменяется и фактура изложения – тема поручена скрипке и виолончели, звучание которых насыщено аккордами. Более мощным становится фортепианное сопровождение. Увеличивается динамическая амплитуда: в первом периоде она ограничена *piano* и *forte*, во втором – нарастает от *forte* к *fortissimo*.

На гребне эмоциональной волны возникает новая тема⁷, выполняющая функции связующей партии (т. 53–77). И здесь мы вновь сталкиваемся с умением композитора создавать индивидуальные характеры на общей интонационной основе. Связующая близка второму предложению главной партии, она же становится основой самостоятельного полифонического эпизода (т. 78–106). Изложенная в виде трехголосного канона мелодия напоминает суровые монастырские распевы Северной Руси, с присущими им духовной силой и строгой величавостью:

47

С. Танеев. Трио D-dur, соч. 22, ч. II

[Allegro molto]

⁷ Начальная попевка этой темы интонационно родственна "зачину". "Наличие в инструментальных циклах Танеева повторяющихся или близких комплексов – свидетельство смысловой значимости, закреплённой в сознании композитора за определенными интонациями". – Коробельникова Л. Творчество С. И. Танеева. М., 1986. С. 173.

Введение эпизода в экспозицию сонатной формы можно рассматривать как развитие традиций, идущих в западноевропейском трио от Шуберта, а в русском от Алябьева. Однако в отличие от них, строивших подобные эпизоды на новом музыкальном материале, Танеев создает самобытную мелодию-образ, не нарушая сложившиеся интонационные связи. Они сохраняются и в теме побочной партии (т. 106–152).

Отметим здесь мотив, близкий средневековому песнопению "Dies irae". Ему отведена существенная роль в последующем развитии, как во второй части, так и в финале. Появление почти цитатно воспроизводимой мелодии не стоит связывать лишь с интересом Танеева к старинной музыке. Обращение к символике трагического, идее Страшного Суда могло побуждаться в воображении Танеева многими тяжелыми обстоятельствами жизни. Еще свежи были в памяти трагические революционные события. Трудно было отрешиться и от тех горьких переживаний, которые его самого, Танеева, заставили покинуть горячо любимую Московскую консерваторию, чтобы никогда, невзирая на просьбы коллег-музыкантов, почитателей и друзей, в нее не вернуться...⁸

Разработка Allegro molto начинается с проведения главной темы. Мелодия здесь, как и в экспозиции, поручена струнным инструментам, но ее сопровождением на сей раз служит поток шестнадцатых у фортепиано. Набирающее силу "действие" неожиданно прерывается...

Подлинным новаторством Танеева следует признать введение в разработку сонатного allegro вариационного цикла в качестве ее центрального раздела.

Тема вариаций, в которой угадывается интонационное сходство с глинкавским "Маршем Черномора", неожиданно прихотлива в своем сказочном облике⁹:

[Тема с вариациями]

⁸ Напомним, что мотив "Dies irae" в эти же годы использовал Гречанинов в фортепианном трио c-moll, соч. 38.

⁹ Внезапность появления темы отчасти достигается разрешением доминанты d-moll в B-dur.



Первый своеобразный субцикл образуют начальные три вариации, которые по своему типу могут быть отнесены к классическим или строгим. Разнообразие в этот субцикл вносят две интерлюдии, воспринимаемые как авторские отступления. Одна из них, отделяющая тему от первой вариации, почти целиком выдержана в минорном ладу (g-moll) и построена на иной по сравнению с темой основе (т. 249–266)¹⁰. Интерлюдия, помещенная перед второй вариацией (т. 287–303), тонально более подвижна (d-moll – f-moll – H-dur). Тематическое развитие приводит к новому двадцатичетырехтактовому эпизоду, характерной чертой которого становится мажорно-минорное “мерцание” основного мотива (H-dur, h-moll, D-dur, d-moll). Казалось, еще одна интерлюдия должна предварить третью вариацию, однако композитор заменяет ее генеральной паузой.

Эмоциональная атмосфера резко меняется в заключении третьей вариации: нарастание динамики от piano до fortissimo, ускорение движения (poco a poco crescendo ed accelerando), аккордовая фактура, резко синкопированный ритм, подчеркнутый sforzando, предвещают новые коллизии.

Следующие четыре вариации образуют второй субцикл. В отличие от первого он построен по принципу свободных вариаций. За исключением седьмой они не связаны с темой ни тонально, ни размерами¹¹. Более того, все они структурно разомкнуты. Широкий образный диапазон настроений – от суровой мрачности четвертой к фантастической причудливости пятой, от механистичности шестой к пленительной томности седьмой. Характерно, что тематическая основа уходит как бы на второй план и служит фоном, на котором и возникают удивительные по красочности и экспрессии звуковые картины.

Драматургически значимым в этом субцикле оказывается вторжение музыкального материала первой части: в шестой вариации – “зачина”, в заключении седьмой – темы побочной

¹⁰ В интерлюдиях можно проследить родство с темой полифонического эпизода экспозиции.

¹¹ Четвертая: es-moll – e-moll – 22 т.; пятая: H-dur – 22 т.; шестая: Ges-dur – b-moll – 28 т.; седьмая: B-dur – 43 т.

партии. Это напоминает слушателю об основных образах сочинения, определяющих сюжетный конфликт.

Восьмая вариация играет роль финальной. В ней восстанавливается эмоциональный настрой темы, как бы подтверждая завершенность ее развития. Однако в заключительных тактах настроение меняется. Ощущение возникающей тревоги усиливают сползающий по полутонам, подчеркнутый *sforzando* ход в басу (*b - a - as - g - fis*) и нарастание динамики от *piano* к *fortissimo*.

Композитор, так же внезапно прерывая вариационный цикл, как и начал его, возвращается к разработке сонатной формы. Это, безусловно, знаменательный момент в музыке второй части. Его экспрессию определяют столкновения двух мотивов: "монастырского распева" и "Dies irae":

49 *Tempo del commincio*

С. Танеев. Триво D-dur, соч. 22, ч. II

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes Violino, V-cello, and Piano parts. The Violino part starts with a *ff* dynamic. The V-cello part starts with *ff* and ends with *f*. The Piano part starts with *ff* and ends with *f*. The second system continues the Violino and V-cello parts, with dynamics *ff* and *sf* respectively. The Piano part continues with *ff*. The third system continues the Violino and V-cello parts, with dynamics *ff* and *ff* respectively. The Piano part continues with *cresc.* and *ff*. The score is in 2/4 time and D major.



Громогласность звучания (на протяжении 34 тактов – forte fortissimo), многочисленные акценты и sforzando, crescendo на каждой синкопе струнных – все призвано передать состояние сверхнапряженности. Оно прорывается и в начало репризы. В четырехоктавное изложение темы главной партии (*tutti, fortissimo*) вторгаются все те же интонации "Dies irae". Звучание ансамбля достигает подлинно симфонического размаха. Тему главной партии сменяет полифонический эпизод, в начале которого на этот раз победно-торжествующе звучит "монастырский распев".

Отметим тональное единство репризы, выдержанной целиком в *d-moll*. В коде на фоне *pizzicato* струнных, восходящих по ступеням мелодической минорной гаммы, в различных регистрах фортепиано звучат мотивы главной темы и "монастырского распева"; чуть слышные (*pianissimo*), они подобны ускользающим теням некогда реальных образов. Так завершается наиболее драматичная часть сочинения.

Роль лирического центра выполняет *Andante espressivo*. По благородству и чистоте чувства оно близко некоторым страницам кантаты "Иоанн Дамаскин". Строгость хорального звучания фортепиано оттеняет проникновенность фраз струнных. Каждый из тематических элементов развивается, вступая во взаимодействие с другими, не нарушая, впрочем, какой-то общей благодности атмосферы.

Как и *Allegro molto*, *Andante* вместе с признаками трехчастности имеет и черты сонатности¹². Небольшие размеры *Andante* (83 т.) определяют лапидарность его тем. Две из них, составляющие главную партию (*F-dur*), занимают девять тактов ("а" – т.

¹² Использование сонатной формы в медленных частях фортепианных трио восходит еще к Моцарту и нередко встречается на протяжении XIX века. Танеев развивает эту традицию в русской музыке.

1 – 4, "б" – т. 5 – 9); причем вторая несет гораздо большую драматургическую нагрузку. В ее основе интонация, знакомая еще по "зачину" и встречающаяся во второй части (секста с секундовым заполнением). Если принять во внимание, что именно теме "б" суждено стать главной темой финала, то этот интонационный знак как бы символизирует неразрывную связь всех частей цикла.

Такты 10 – 18, построенные на секвенциях начального мотива "а", выполняют роль связующего раздела. Полутоновый сдвиг тональностей (C-dur – Des-dur – D-dur – Es-dur), восходящее движение баса в сочетании с *crescendo* создают определенное эмоциональное напряжение, которое разрешается в новой теме ("с"), являющейся по своей сути побочной. Изменение ладовой окраски (b-moll), особая выразительность хроматических последовательностей, отмеченных *tenuto*, позволяют говорить о ней как о теме "мольбы". То настойчиво, то затаенно, то открыто страстно она звучит в т. 19 – 25 на фоне хора.

Заключительная партия (т. 26 – 33) не содержит ярко выраженного оригинального тематического материала. Тем не менее остановки движения, нисходящие тетрахорды в басу, а главное, указанный характер – *tenetamento*, *dolce* – делают ее запоминающейся.

Разработочный раздел (т. 34–64) разворачивается как бы тремя эмоциональными волнами. Первая из них связана с темой "б". Ее облик, в начале безмятежный, обретает черты радостного упоения. Динамическое нарастание в т. 34 – 40 достигает *forte*.

Еще более экспрессивна вторая волна (т. 41 – 51), кульминация которой приходится на т. 49 – 50 – *fortissimo*. Тема "мольбы" ("с") звучит поочередно в тембрах различных инструментов (т. 41 – 44 – фортепиано, т. 45 – 46 – скрипки), в дуэте скрипки и фортепиано (т. 47 – 48), в унисоне струнных (т. 49 – 50).

Начальные такты третьей волны отданы интонациям заключительной партии (*piano* – *pianissimo*). Короткое нарастание в т. 56 приводит к экспрессивному взрыву. Тема "с" здесь предстает в виде коротких возгласов, открытых в своей чувственности.

В репризе (т. 65–83) звучит в основном тема "а"¹³, не участвовавшая в перипетиях разработки. Примечательно, что в музыкальную ткань вторгаются интонации "зачина" (т. 71–76). Скрипичная каденция (ее начало интонационно связано с певучей заключительной партией) постепенно устремляется к завершающему разделу – *attacca subito il finale*.

Allegro con brio – самая масштабная по протяженности часть – выполняет традиционную для русского трио роль обобщения образного содержания цикла. Этому служат постоянно обнаруживающиеся связи музыки финала и предыдущих частей. В *Allegro con brio* неоднократно отмечаемое нами умение

¹³ Лишь в последних восьми тактах заявляет о себе заключительная партия.

композитора создавать разнохарактерные темы на общей интонационной основе раскрывается с наибольшей очевидностью. Так, в качестве первой темы главной партии используется тема "b" только что отзвучавшего Andante. Однако ее появление в новых музыкально-сюжетных обстоятельствах кардинально меняет присущий ей тонус. Иным становится темп и настроение (Allegro con brio вместо Andante espressivo), фактура изложения (мелодия звучит теперь не на фоне хора или вязкого фортепианного аккомпанемента, а на фоне легкого, воздушного staccato виолончели):

50

Andante espressivo

С. Танеев. Трио D-dur, соч. 22, ч. III

a)

dolce

v

p

Violino

V-cello

p

m. d.

Piano

p

6) Allegro con brio

Violino

V-cello

p *tr* *sf*

p

Наконец, если для *Andante* характерна цельность темы, то здесь мы встречаемся с подчеркиванием *sf* отдельных интонаций, появление которых в разных инструментальных тембрах, разных динамических нюансах придает ей некоторую мозаичность.

Образный строй двух тем (т. 1–22 и 23–43), составляющих основу главной партии третьей части, напоминает о "сказочности" вариационного цикла *Allegro molto*. Знакомая интонация (секста с секундовым заполнением) образует фон, оттеняющий мелодию связующей, близкую теме побочной партии первой части (т. 62–83).

Дальнейший ход развертывания музыкальных событий связан с возвращением мотива "Dies irae", на котором строится самостоятельный эпизод (т. 84–105)¹⁴. Та же попевка, преобразованная благодаря перенесению в мажорный лад (A-dur), большей плавности мелодического рисунка (*legato*), становится тематической основой побочной партии (т. 106–127).

Тональное соотношение главной и побочной партий выдержано в классических традициях (D-dur – A-dur). Новая тональность сохраняется и в заключительной партии (т. 128–149).

Привлекает внимание и еще одна особенность экспозиции – каждому тематическому построению отводится в среднем 21 такт, то есть налицо соразмерность всех ее компонентов.

Первый раздел сонатного *allegro* сменяется сложной в драматургическом отношении разработкой. Дело не только в образной изменчивости самих тем, а в тех взаимоотношениях, которые возникают между ними в процессе развития. Примером могут служить т. 181–196, где на канон фортепиано и виолончели, интонирующих вторую тему главной партии, наслаивается голос скрипки, выпевающий первую тему. Неожиданная минорная окраска трансформирует их основной облик: он лишается ранее присущей ему изящной грациозности. Напряженность ситуации,

¹⁴ Композиционный прием, встречающийся в первой части.

логически предполагающая драматический взрыв, смягчается внезапным возвращением темы побочной партии первой части. Она возникает на гребне эмоциональной волны, как некое светлое видение, будучи отделена от всего происходящего особым характером движения – *Sostenuto*.

Как мы могли убедиться, волновой принцип развития весьма характерен для танеевских разработок. Причем волны, как правило, не переходят одна в другую, а имеют довольно четко очерченные контуры – каждая со своим подъемом, вершиной и спадом. По мере развития уровень кульминаций все время возрастает, что и создает ощущение единого процесса.

Органично присущая натуре Танеева-художника почти эллинская гармония миропонимания (не случайно его бесконечно увлекали труды древнегреческих философов) находит в его композициях свое созидательное выражение в удивительной соразмерности "рацио" и "эмоцио". Вот почему нельзя считать случайным, что именно в финале, на заключительном этапе драматургии цикла, вслед раскованному излиянию чувства приходит fuga – высшее проявление интеллектуального начала в музыке.

Развивая классические традиции, допускающие появление в разработке сонатной формы фугированного эпизода или небольшого фугато, Танеев раздвигает границы этого приема и создает весьма развернутую (88 тактов) фугу с собственной экспозицией, разработкой и репризой. Построенная на первой теме главной партии финала, она демонстрирует совершенство полифонического мастерства композитора. Чтобы убедиться в этом, достаточно вслушаться в самое начало фуги (вглядеться в ее партитуру). Тема изложена каноном, да еще разнонаправленным каноном, то есть один голос ведет тему в прямом движении (фортепиано), а другой в обратном (скрипка). Все это происходит на фоне непрерывного потока шестнадцатых, опирающихся на заключительные интонации темы, в то время как в партии виолончели звучит лишь ее начальный мотив. Образуется изощренное полифоническое плетение:

51

С. Танеев. Трио D-dur, соч. 22, ч. IV. Финал

[Allegro con brio]

Violino

p dolce

V-cello

Piano

p

7

The image shows a musical score with two systems. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). The vocal line features a melodic line with a trill (tr) at the end. The piano line has a bass line with a trill (tr) and a dynamic marking of *p dolce*. The second system consists of a grand piano part with a treble clef and a bass clef. It features a complex rhythmic pattern with slurs and a trill (tr) in the bass line.

Обширная разработка (169 т.) завершается преддыктом, подводящим к репризе, в которой Танеев как бы ищет путь к тональному единству всех структурных компонентов. Так, вторая тема главной партии неожиданно начинается в *Es-dur* и лишь со второго предложения в ней устанавливается *D-dur*. Нечто подобное происходит и в связующей, начало которой проводится в *H-dur*. В репризе господствует основная тональность – *D-dur* (за исключением, разумеется, темы "Dies irae", звучащей в одноименном миноре).

Традиционному строению формы соответствовало бы непосредственное следование коды за заключительной партией. Однако Танеев расширяет возможную между ними дистанцию, пользуясь приемом "авторского отстранения", часто встречающегося в романтической музыке и несущего явно личностный характер. Весьма сдержанный в сфере лирических откровений, Танеев и в этом случае обращается к языку полифонии как наиболее ему близкому: небольшое фугато *Meno mosso* своим философическим складом утверждает приоритет рационального над непосредственностью переживаний. Эмоциональным контрастом сосредоточенности фугато служит прихотливая грациозность фортепианной каденции. По настроению и интонациям она перекликается с родственной ей скрипичной, предшествовавшей финалу, но отличается от нее чисто инструментальной виртуозностью.

Кода состоит из двух разделов: начальный (*Presto*) воспринимается как завершение собственно финала, следующий (*Allegro più presto*) – как итог всего цикла. С особой силой и значимостью звучит здесь тема "зачина", создавая мощную смысловую арку;

венчающую грандиозное четырехчастное построение¹⁵.

Первые сведения о новом творческом замысле Танеева сообщает краткая строка его Дневника от 20 июля 1907 года: "...Хочу писать фортепианное трио"¹⁶. В это лето композитор после проведенного в Пятигорске курса ванн гостил в небольшом украинском селении Хоружевке, в гостеприимной семье бывшего своего ученика, композитора и дирижера Ф. Гартмана. Видимо, общая симпатичная Танееву атмосфера, успешное лечение и долгий период связанного с ним "продолжительного бездействия"¹⁷ побуждали к началу работы. Все тот же драгоценный источник – Дневник – позволяет уточнить наиболее интенсивный период работы над фортепианном трио D-dur: август – сентябрь 1907 года¹⁸ – и определить последовательность создания отдельных частей: 2 августа: "Утром сочинял экспозицию D-dur'ного фп-ного трио"; 4 августа: "Сочиняю экспозицию трио фп-ного"; 10 августа: "Сочинял финал фп-ного трио и 2-ю часть"; 13 августа: "Сочинял 2-ю часть (Presto)"; 14 августа: "Пишу 2-ю часть (Presto) ф.-п. трио"; 15 августа: "Кончил в эскизе 2-ю часть"; 18 августа: "Работал часов 8. Сочинение 2-й части подходит к концу"; 19 августа: "После ужина кончил сочинение 2-й части"; 20 августа: "Возвращаюсь к сочинению финала"; 25 августа: "2 часа писал разработку финала"; 28 августа: "Составил план для Andante предшествующего финалу фп-ного трио"; 31 августа: "К ночи кончил (за исключением 3-х тактов в конце) трио – вчерне (осталось только переписать)"; 2 сентября: "Весь день работал над финалом. Очень много сделал"; 4 сентября: "Сочиняю финал"; 10 сентября: "Кончил финал трио, который имел намерение значительно сократить"¹⁹.

Таким образом, создание такого крупномасштабного камерно-инструментального сочинения, как трио D-dur, потребовало у композитора тридцать три дня! Вот еще один пример, подтверждающий, что "помимо силы таланта, умение трудиться составляло второй исключительно важный дар Танеева"²⁰.

По возвращении в Москву Танеев наряду с множеством своих обязательств – исполнительских, педагогических, музыкально-общественных и литературных²¹ – уделяет время своему новому сочинению, внося отдельные исправления или полностью переписывая некоторые разделы: "Кончил к 3-м часам переделку экспозиции фп-ного трио... Утром сочинял репризу

¹⁵ Таким решением Танеев выступает последователем Чайковского, в трио которого финальная вариация второй части перерастает в коду всего сочинения.

¹⁶ Танеев С. И. Дневники. Кн. 3. М., 1985. С. 338.

¹⁷ Там же. С. 334.

¹⁸ Заметим, что в 1907 году композитор написал еще одно трио, струнное (для двух скрипок и альты), соч. 21 в той же тональности.

¹⁹ Танеев С. И. Дневники. Кн. 3. С. 338–344.

²⁰ Асафьев Б. В. Цит. изд. Т. II. С. 287.

²¹ В издательстве П. Юргенсона в это время готовился к опубликованию труд Танеева "Подвижной контрапункт строгого письма".

1-й части трио... Писал весь день начисто репризу трио..."²²

Одновременно сочинение готовилось к исполнению: "Сараджев звал участвовать в его концерте, – записывает Танеев в Дневнике 9 октября, – я не совсем отказал (если успею окончить фп-ное трио)"²³. Через три недели Сараджев получает от Танеева твердое согласие исполнить сочинение и перечень его частей. Однако и тогда работа по совершенствованию цикла не прекращалась: "С утра до позднего вечера работал, – записывает композитор в Дневнике 21 ноября, – переписывал 2-ю часть трио (начиная с темы с варьяциями)"²⁴. Большое внимание уделялось штрихам струнных инструментов, для чего автор консультировался с Сараджевым и виолончелистом Букиником.

Приближалась назначенная дата концерта. 1-го декабря он писал: "Весь день учил финал. К вечеру занялся 1-ю частью и скерцо". Через два дня новая строка в Дневнике: "В 11 час. начали репетировать трио (со 2-й части)"²⁵. Заметим, что на подобные черновые еще репетиции Танеев любил приглашать кого-либо из музыкантов, как бы для "переворота страниц". Однако их имена свидетельствуют не о случайности подобного приглашения, а скорее о желании композитора услышать отзывы тех его учеников, мнение которых он особенно ценил²⁶. Кроме них, до первого, открытого исполнения трио слышали Гречанинов и Кашкин, Конюс и Николаев, Е. Богословский и Сибир и некоторые другие музыканты, близкие Танееву.

Впервые трио соч. 22, как и предполагалось, было сыграно по рукописи в концерте скрипача Сараджева 17 января 1908 года²⁷ (партия фортепиано – автор, виолончели – Букиник). История не сохранила нам рассказа об особенностях интерпретации Танеевым именно этого сочинения. Ограничимся воспоминаниями Гольденвейзера о том, что "Танеев был исполнитель ярко темпераментный, игравший с большим увлечением и подъемом, иногда даже слишком горячим, что приводило подчас к преувеличению силы и к некоторой торопливости ритма.

Во всяком случае, яркая темпераментная игра Танеева, всегда безукоризненно законченная технически, неизменно захватывала слушателей и вызывала восторженный прием аудитории"²⁸.

Горячо откликнулся Гречанинов на посвящение ему фортепианного трио: "Глубокоуважаемый и дорогой Сергей Иванович! – пишет он. – Примите мою искреннюю сердечную благодар-

²² Танеев С. И. Дневники. Кн. 3. С. 352–354.

²³ Там же. С. 349.

²⁴ Там же. С. 362.

²⁵ Там же. С. 364, 365.

²⁶ Чаще других это были молодые тогда композиторы А. Александров, Н. Жилаев, А. Станчинский.

²⁷ В этом же году трио было опубликовано издательством Юргенсона.

²⁸ С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1. С. 304.

ность за посвящение Вашего трио, которое мне так понравилось при исполнении Вашем в прошлом году и в котором, я убежден, что найду много для себя поучительного при ближайшем знакомстве. Сознание, что Вы посвятили мне свое большое сочинение, наполняет меня гордостью! Большое, большое Вам спасибо”²⁹.

Положительно оценила сочинение музыкальная критика. Кашкин называет его ”едва ли не лучшим из всего, что до сих пор было создано Танеевым”³⁰. Гр. Прокофьев, чьим мнением весьма интересовалась музыкальная общественность, признавался, что ему давно не доводилось испытывать такого наслаждения, как при прослушивании совершенно современного, после брамсовского периода, трио Танеева, и замечал, что «первое „Allegro“ с его суховатой, жесткой даже, темой приковывает к себе внимание своей выдержанностью и силой. Вторая [часть], „Allegro molto“, которую можно смело назвать „пляской смерти“, еще лучше, еще сильнее, а средняя часть ее – тема с вариациями, из которых одна живее, изящнее и красивее другой – великолепны. „Andante“ угрюмо и красиво, а финальное „Allegro con brio“ полно жизни, так что даже странно, что его „coda“ еще энергичнее и живее, чем начало. Прибавьте к этому горячую, стильную, разнообразную игру автора, единственным недостатком которого является чрезмерное иногда увлечение своей партией в ущерб ансамблю»³¹. В той же тональности высказывались и некоторые другие обозреватели. Восхищаясь мастерством автора, они в большинстве своем подчеркивали особую значительность второй части цикла, ”мрачной” по образному своему содержанию³². Окончательный успех сочинения закрепился присуждением ему в конце 1908 года Глинкинской премии³³.

Танеев неоднократно и, видимо, не без удовольствия играл свое фортепианное трио с различными партнерами. В Берлине, Праге и Вене, в концертах, посвященных его камерно-инструментальному творчеству, он исполняет этот опус с участниками чешского квартета – скрипачом Гофманом и виолончелистом Виганом. 8 февраля 1909 года соч. 22 звучит в авторском концерте, состоявшемся в Кружке любителей русской музыки (Большой зал Благородного собрания). Партнерами на этот раз были скрипач Могилевский и виолончелист Букиник.

Вскоре после выхода трио в издательстве Юргенсона компо-

²⁹ Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951. С. 505.

³⁰ См.: Кашкин Н. Концерт К. Сараджева и новое трио С. И. Танеева / Русское слово. 1908, № 16, 19 янв.

³¹ Прокофьев Г. Московские концерты / РМГ, 1908, № 5. Стб. 136–137.

³² ”Музыкальный труженик”. 1908, № 4, 15 февр.

³³ Из камерно-инструментальных сочинений Танеева этой премии (кроме трио) были удостоены фортепианный квартет соч. 20 (1907) и фортепианный квинтет соч. 30 (1912).

зитор отсылает один из его экземпляров в Берлин по просьбе "Русского трио", находившегося там в гастрольной поездке.

Клавиры и партии струнных того же издания сохранились в отделе редких рукописей Библиотеки имени С. И. Танеева Московской консерватории³⁴. На шмуцтитуле, строго и со вкусом оформленном, вместе с адресатом посвящения "A Monsieur Alexandre Gretschaninov" и именем автора "Serge Iw. Tanèiew" приводится указание темпов частей, причем обозначение второй из них дано более подробно, чем это принято в современных публикациях: а) Allegro molto, б) Tema con variazioni, в) Tempo del commincio³⁵.

Имеющиеся в тексте трио пометы позволяют предположить, что они сделаны самим Танеевым³⁶. Условно разделим их на три группы. Первая – издательские ошибки в тексте. К сожалению, часть из них не была устранена и в более поздних изданиях сочинения, включая последнее (Л., "Музыка", 1977).

Ко второй группе можно отнести замечания автора, касающиеся большей рельефности исполнительской фразировки. Их основная направленность связана либо с усилением певучего начала мелодики, либо с подчеркнута декламационным произнесением отдельных интонаций, звуков. Сюда же относится и некоторая детализация динамики.

Третья группа объединяет многочисленные аппликатурные указания в партии фортепиано. Они свидетельствуют о манере игры самого Танеева, сочетающей рациональность с выразительностью: "Я вовсе не требую, – замечал Танеев в одном из своих писем, – чтобы виртуоз непременно рабски следовал каждому оттенку, указанному автором. Напротив того, он может проявлять полную самостоятельность в деталях, да и сам автор, вероятно, не пожелал бы такого отношения к своему сочинению. Но свобода эта должна быть в определенных границах и исполнителю нужно прежде всего доискуситься истинных намерений автора и затем выполнить их наилучшим доступным для него образом и ни в коем случае не идти наперекор этим намерениям"³⁷.

Традиции исполнения фортепианного трио D-dur, заложенные его автором, как и бывает в подобных случаях, оказались достаточно устойчивыми. И это несмотря на то, что сочинение не очень часто появляется на концертной эстраде. Причиной тому может быть не столько масштабность этого камерного опуса или несомненные его трудности (в том числе и специфически ансамблевые), сколько сложность музыкального языка,

³⁴ Научно-музыкальная библиотека имени С. И. Танеева. Отдел редких изданий и рукописей. Личная коллекция Танеева.

³⁵ Вероятно, автор хотел сразу же обратить внимание исполнителей на необычайность формы.

³⁶ Известно, что композитор вносил правки в текст либо едва заметно – тонко очиненным простым карандашом, либо весьма рельефно – синим.

³⁷ Из архива К. Н. Игумнова / Сов. музыка, 1946, № 1. С. 89.

синтезирующего различные стилевые тенденции, за которыми не просто угадать живую, творческую мысль, прячущую сокровища большого сердца³⁸.

И все же нельзя не заметить известной закономерности. Артисты, чья творческая судьба на протяжении многих лет оказывается связанной с ансамблевым исполнением, неизменно обращаются к музыке Танеева как к одной из постоянных и прекрасных величин своего репертуара. Прежде всего назовем еще раз "Русское трио" с его преданностью музыке Танеева.

Опусы Танеева, Чайковского и Рахманинова составили "триаду русских трио", получившую совершенное свое воплощение в интерпретации Оборина, Ойстраха и Кнушевицкого. В их исполнении трио D-dur, соч. 22 прослеживается та же, что и в других названных сочинениях, основная эстетическая направленность – достижение классической гармонии образов через развитие их лирико-романтической сущности. Отсюда особое внимание к темам – носителям субъективного начала (побочным партиям первой части и финала, интерлюдиям и Andantino из вариационного цикла второй части). Кульминацией исполнительского замысла Оборина, Ойстраха и Кнушевицкого становилась третья часть – Andante – средоточие возвышенных чувств и мыслей. Это происходило отнюдь не в ущерб эмоциональной насыщенности иных разделов (сказочно-жанровых, энергичных, даже трагических). Однако они, не будучи столь детализированы, как образы Andante, лишь сопрягались с ведущей драматургической линией, выявляя множественность ее оттенков.

Своеобразно трактуют трио участники известного квартета имени Танеева В. Овчарек и И. Ливензон в содружестве с пианисткой Т. Фидлер. Опираясь на многолетний опыт исполнения камерно-инструментальных сочинений композитора (в первую очередь квартетов), ансамбль большое внимание уделяет образной насыщенности полифонической ткани. При этом особую значимость получает тембровая драматургия как способ раскрытия контрапунктической техники партитуры. Подчеркивая конструктивную четкость музыкальных построений, ансамбль сохраняет их звуковую пластичность³⁹.

В 80-е годы к трио D-dur обращается "Московское трио" (Бондурянский, Иванов, Уткин)⁴⁰. Динамика времени вносит свои коррективы в характер создаваемых ими образов, меняет акцентуацию отдельных эмоциональных состояний. Исполнители стремятся к созданию остроконфликтной драматургии. Отсюда центральной в их трактовке воспринимается вторая часть. Это находит свое выражение в контрастности настроений и темповых сопоставлениях вариаций (Poco meno mosso – первой, Più allegro – третьей, Allegro ma non troppo – четвертой,

³⁸ См.: Асафьев Б. В. Указ. изд. Т. II. С. 280.

³⁹ "Мелодия", С10-10203.

⁴⁰ "Le Chant du Monde", LDC 288008.

Moderato – пятой и Andantino – седьмой), в звуковой насыщенности кульминаций, декламационной выразительности. Andante (третью часть) "Московское трио" играет как строго выдержанное, устойчивое в своем едином душевном облике интермеццо между психологическими коллизиями Allegro molto и жизнеутверждающими образами финала (Allegro con brio).

Даже такой предельно сжатый обзор некоторых исполнительских интерпретаций убеждает в их правомерности. Разумеется, это зависит, в первую очередь, от эстетических устремлений того или иного ансамбля. Однако примечательно, что каждому из них удается найти убедительное исполнительское решение, не противоречащее стилистике Танеева. Подобная многовариантность подчеркивает емкость художественных образов, созданных композитором, чье творчество, привлекая все новые и новые поколения исполнителей, ждет еще более широкого признания в будущем.

Трио Танеева D-dur, соч. 22 – одно из самых значительных сочинений русской камерно-ансамблевой музыки. Решение масштабной драматургической задачи средствами самобытной формы, обусловленной сложным синтезом науки, философии и поэзии, определяет место Танеева в ряду тех крупнейших композиторов, кто открывал пути перспективного развития фортепианного трио в XX веке. Пути, на котором самые смелые устремления художника подкрепляются осознанием значимости предшествующего исторического опыта.

"Не я ль светильник зажег..." – этот риторический вопрос, звучащий в последнем сочинении Танеева – кантате "По прочтении псалма", соч. 36, – композитор в полной мере мог обратиться к самому себе. Идя по пути к неизвестному "силами своего ума, сердца, таланта, он скоро отыскал свою дорогу – широкую и прямую, показавшую ему путь к той вершине, где засиял зажженный им светильник"⁴¹.

* * *

Фортепианное трио, как бы несколько запоздав со своим рождением в России, к началу XX столетия обрело полноценное гражданство в ряду других явлений музыкальной культуры. За сравнительно недолгий период русское фортепианное трио стало одним из ярких явлений в мировой истории жанра. Его становлению не предшествовали периоды борений, связанные в западноевропейской музыке XVII – XVIII веков с поисками классической формы, принципов взаимоотношений инструментов в ансамбле. Приняв это как некую органичную для себя данность, изначально заявив о своей "романтичности", русское фортепианное трио XIX века в дальнейшем интегрировало ценнейший опыт венских классиков с новой образностью, вовлекая в нее черты русской ментальности и русского фольклора.

⁴¹ Рахманинов С. В. Лит. наследие. Т. 1. С. 68.

Отсюда выразительная достоверность танцевальных элементов, берущих свое начало в народных плясках, и идущая от народной протяжной песни широта мелодического дыхания, импровизационная свобода глубоко прочувствованного инструментального высказывания.

Художественное содержание русских трио оказалось как бы целиком погруженным в сферу лирики с характерным для нее преломлением жизненных явлений через призму субъективных переживаний. Это не привело к сужению идейной образности жанра, способного выразить сложнейшие проблемы бытия в их элегическом, драматическом или эпическом аспектах.

Пожалуй, ни одно из сочинений не принадлежит какому-либо из названных аспектов в его "чистом" виде. Вероятно, правильнее говорить о преобладании той или иной тенденции, отмечать значимость тех или иных эмоционально-смысловых акцентов, расставленных композитором.

Исследование истории жанра помогло найти и вернуть к жизни некоторые интересные материалы XVIII столетия, осознать стремительность развития этого вида камерно-ансамблевого искусства от прозрений Глинки до подлинно новаторских свершений Чайковского, от первых опытов Алябьева до виртуозного композиторского мастерства Танеева, от любительского домашнего музицирования до высот профессионального концертного исполнительства.

Русское фортепианное трио — не только прошлое, но и составная часть сегодняшней духовной жизни. Настоящим свидетельством постоянного обновления жанра являются достижения современных отечественных композиторов и интерпретаторов. Новейшая история, связанная с их искусством, — богатейшая область исследования. Но это уже тема будущей работы.

А пока автор (как писали прежде) тщит себя надеждой, что предложенная вниманию читателя книга окажется для него интересной и небесполезной.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания / Сост. Д. Д. Благой. М., 1969.
- Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. I—II. М., 1980—1985.
- Акты исторические, собранные и изданные археографической комиссией. Т. IV. СПб., 1842.
- Александров Ю. М. Страницы жизни // Сов. музыка, 1964, № 10.
- Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. М., 1963.
- Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М., 1959.
- Арутюнов Д. А. Сочинения П. И. Чайковского в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1989.
- Асафьев Б. В. [Игорь Глебов] Пути в будущее / Мелос. Кн. II. СПб., 1918.
- Асафьев Б. В. [Игорь Глебов] А. Ф. Гедике // Совр. музыка. 1925, № 8.
- Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. I—V. М., 1952—1957.
- Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1979.
- Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л., 1981.
- Ауэр Л. С. Среди музыкантов. Л., 1927.
- Ауэрбах Л. Д. Трио Чайковского "Памяти великого художника". М., 1976.
- А. Ф. Гедике. Сб. статей и воспоминаний / Сост. К. Х. Аджемов. М., 1960.
- Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. I—II. Л., 1957—1962.
- Белый А. Символизм. М., 1910.
- Белый А. Начало века: Воспоминания. М.; Л., 1933.
- Беляев А. П. Воспоминания декабриста о пережитом и пережитом. СПб., 1881.
- Беляев В. М. Георгий Львович Катуар. М., 1926.
- Бернандт Г. Б. С. И. Танеев. М., 1983.
- Бондурянский А. З. Фортепианные трио И. Брамса. Дисс. М., 1989.
- Бородин в воспоминаниях современников. М., 1985.
- Брюсова Н. Я. Музыкальное творчество Танеева // Муз. современник, 1916, кн. 8.
- Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М., 1976.
- Бэлза И. Ф. Национальные истоки творчества Танеева // С. И. Танеев и русская опера: Сб. статей под ред. И. Бэлзы. М., 1946.
- Бэлза И. Ф. А. П. Бородин. М.; Л., 1947.

- Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма в музыке. М., 1985.
- Бялый И. Е. Жанровые истоки и пути формирования классического типа фортепианного трио. Автореф. дисс. Л., 1981.
- Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956.
- Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957.
- Вольман Б. Л. Русские печатные ноты XIX – начала XX века. Л., 1970.
- Воспоминания о Рахманинове. Т. 1. М., 1988.
- Гайдамович Т. А. Инструментальные ансамбли. М., 1960.
- Гайдамович Т. А. Мстислав Ростропович. М., 1969.
- Гайдамович Т. А. Трио Оборин, Ойстрах, Кнушевицкий // Мастерство музыканта-исполнителя / Ред. Я. И. Мильштейн. М., 1972.
- Гайдамович Т. А. Оборин – камерный исполнитель // Л. Н. Оборин / Ред. М. Г. Соколов. М., 1977.
- Гайдамович Т. А. Заметки об "Элегическом трио" Рахманинова и его исполнителях // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / Ред. К. Х. Аджемов. М., 1979.
- Гайдамович Т. А. Трио "Памяти великого художника" (история создания трио Чайковского и краткий исполнительский анализ) // Муз. жизнь, 1982, № 5.
- Гайдамович Т. А. Рахманинов: Элегическое трио; соната для виолончели и фортепиано (история создания и краткий исполнительский анализ) // Муз. жизнь, 1983, № 14.
- Гайдамович Т. А. Святослав Кнушевицкий. М., 1985.
- Гайдамович Т. А. Фортепианные трио Моцарта. М., 1987.
- Гайдамович Т. А. Заметки о фортепианном трио А. Г. Рубинштейна (соч. 52) // Из истории музыкальной жизни России (XVIII – XIX вв.) М., 1990.
- Гайдамович Т. А. П. И. Чайковский. Трио "Памяти великого художника" // Музыка Чайковского. Вопросы интерпретации. М., 1991.
- Гайдамович Т. А. Фортепианные трио А. Бородина и Н. Римского-Корсакова: Аннотация к компакт-дису "Московского трио". "Русский сезон – Le Chante du Monde", 1992.
- Гайдамович Т. А. К новой музыке. Трио С. И. Танеева // К 125-летию Московской консерватории. М., 1993.
- Геника Р. В. Н. Рубинштейн и П. Чайковский / Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966.
- Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Т. 1–4. М., 1950–1973.
- Гинзбург Л. С. А. А. Брандуков. М., 1951.
- Глинка М. И. Литературное наследие. Т. 1–2. М.; Л., 1952–1953.
- Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.
- Головинский Г. Л. Камерные ансамбли Бородина. М., 1972.
- Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве: Сб. статей / Сост. Д. Д. Благой. М., 1975.
- Гордеева Е. М. Композиторы "Могучей кучки". М., 1985.
- Гречанинов А. Т. Моя музыкальная жизнь. Париж, 1934.
- Григорьев В. Ю. Леонид Коган. М., 1975.
- Давидян Р. Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики. М., 1984.
- Дворцовые разряды. Т. III. СПб., 1852.
- Дейша-Сионицкая М. А. Из воспоминаний о С. И. Танееве // С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. 1: Переписка и воспоминания. М., 1952.
- Дианин С. А. Бородин. М., 1955.
- Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. 1701–1725. М., 1902.
- Доброхотов Б. В. А. А. Алябьев. Камерно-инструментальное творчество. М.; Л., 1948.
- Доброхотов Б. В. Александр Алябьев. М., 1966.
- Долинская Е. Б. Стиль инструментальных сочинений Н. Я. Мясковского и современность. М., 1985.
- Домбаев Г. С. Творчество Петра Ильича Чайковского. М., 1958.
- Д. Ф. Ойстрах. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост. В. Ю. Григорьев. М., 1978.

- Евсеев С. Е. Народные и национальные корни музыки С. И. Танеева. М., 1963.
- Жизнь и приключения Андрея Болотова... М., 1986.
- Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1934.
- Забелин И. Н. Опыты изучения русских древностей и истории. М., 1872.
- Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М., 1969.
- Записки императрицы Екатерины Второй. М., 1989.
- Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: Сб. статей / Сост. К. Х. Аджемов. М., 1979.
- Кандинский А. И. О музыкальных характеристиках в творчестве Римского-Корсакова 90-х годов // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. Т. 1. М., 1953.
- Кандинский А. И. О симфонизме Рахманинова // Сов. музыка, 1973, № 4.
- Карамзин Н. М. История Государства Российского. М., 1990.
- Кашкин Н. Д. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1896.
- Кашкин Н. Д. Воспоминания о Н. Г. Рубинштейне // Русское обозрение. 1897, № 9.
- Кашкин Н. Д. Русские консерватории и современные требования искусства. М., 1906.
- Кашкин Н. Д. Концерт К. Сараджева и новое трио С. И. Танеева // Русское слово. 1908, № 16.
- Келдыш Г. В. История русской музыки. Т. 1–3. М., 1947–1954.
- Келдыш Г. В. Рахманинов и его время. М., 1973.
- Корабельникова Л. З. Заметки о творчестве (черты стиля С. И. Танеева) // Сов. музыка, 1977, № 8.
- Корабельникова Л. З. С. И. Танеев в Московской консерватории. М., 1974.
- Корабельникова Л. З. Инструментальное творчество С. И. Танеева. Опыт историко-стилистического анализа. М., 1981.
- Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. М., 1986.
- К. С. Сараджев. Статьи. Воспоминания. М., 1962.
- Кюи Ц. А. Избранные письма. Л., 1966.
- Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 1–3. Л., 1974–1976.
- Левашева О. Е. Русская камерная песня в первых авторских сборниках. Дисс. М., 1948.
- Левашева О. Е., Келдыш Г. В., Кандинский А. И. История русской музыки. Т. 1. М., 1972.
- Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века. Т. 1–2. М., 1952–1953.
- Л. Н. Оборин. Статьи. Воспоминания / Сост. М. Г. Соколов. М., 1977.
- Ломоносов М. В. Избранная проза. М., 1986.
- Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990.
- Львов Ф. П. О пении в России. СПб., 1834.
- Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1986.
- Майкапар С. М. Годы учения. М.; Л., 1938.
- Масонство / Под ред. С. П. Мельгунова и Н. П. Сидорова. Т. 1. М., 1991.
- Мень А. Сын человеческий. М., 1991.
- Мильштейн Я. И. Из воспоминаний о К. Н. Игумнове // Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983.
- Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство. XVIII – первая половина XIX века. Л., 1961.
- Музыка и музыкальный быт старой России: Сб. статей. Л., 1927.
- Музыкальная энциклопедия. Т. I–VI. М., 1973–1982.
- Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
- Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., 1986.
- Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. М., 1989.
- Николаев А. А. Джон Фильд. М., 1960.
- Овчинников М. А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. М., 1987.
- Овчинников М. А. Творцы русского романса. М., 1992.
- Одоевский В. Ф. Избранные музыкально-критические статьи. М.; Л., 1951.

- Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956.
- Остафьевский архив кн. Вяземских. СПб., 1899.
- Памяти Рахманинова: Сб. статей. Нью-Йорк, 1946.
- Прач И. Собрание русских народных песен / Ред. В. М. Беляев. М., 1955.
- Протопопов В. В. О тематизме и мелодике С. И. Танеева // Сов. музыка, 1940, № 7.
- Протопопов В. В. Вариации в русской классической опере. М., 1957.
- Протопопов В. В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Вып. 1: Русская классическая и советская музыка. М., 1962.
- Протопопов В. В. Контрастно-составные формы // Сов. музыка, 1962, № 9.
- Протопопов В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М., 1970.
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. М., 1949.
- Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961.
- Раабен Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Л., 1986.
- Радищев А. Н. Избранные сочинения. М.; Л., 1949.
- Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. М., 1978.
- Римский-Корсаков А. Н. Музыкальные сокровища Рукописного отделения Гос. публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Обзор муз. рукописных фондов). Л., 1938.
- Римский-Корсаков В. Н. Из воспоминаний и материалов семейного архива // Н. А. Римский-Корсаков. Исследования. Материалы. Письма. Т. II. М., 1954.
- Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. I—VII. М., 1955—1971.
- Розанов В. В. Сочинения. Т. 1: Религия и культура. М., 1990.
- Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Т. 1—3. М., 1983—1986.
- Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989.
- Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев. М., 1985.
- Сергей Рахманинов. Воспоминания. М., 1992.
- Сергей Иванович Танеев. Личность, творчество и документы его жизни / Под ред. К. А. Кузнецова. М.; Л., 1925.
- Серов А. Н. Избр. статьи в 2-х т. М., 1950.
- С. И. Танеев. Материалы и документы. Т. I: Переписка и воспоминания. М., 1952.
- Скребок С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
- Смирнов М. А. Русская фортепианная музыка. М., 1983.
- Советский энциклопедический словарь. М., 1981.
- Соллертинский И. И. Исторические этюды. Л., 1963.
- Соловцов А. А. Николай Рубинштейн. М.; Л., 1946.
- Соловцова Л. Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородина. М., 1960.
- Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. М., 1988.
- Сохоx А. Н. Александр Порфирьевич Бородин. М.; Л., 1965.
- Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т. Т. 3: Искусство XIX века. Музыка. М., 1952.
- Стасов В. В. Статьи о музыке. Вып. 1—3 / Сост. Н. Симакова, ред. В. Протопопов. Вып. IV—VB / Сост. и ред. В. Протопопов. М., 1974—1980.
- Столянский П. Н. Музыка и музицирование в старом Петербурге. М., 1969.
- Танеев С. И. Подвижной контрапункт старого письма. М., 1959.
- Танеев С. И. Дневники. Кн. 1—3. М., 1981—1985.
- Туманина Н. В. Чайковский. Путь к мастерству. 1840—1877. М., 1962.
- Туманина Н. В. Чайковский. Великий мастер. 1878—1893. М., 1968.
- Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. СПб., 1889.
- Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России. Т. I—II. М.; Л., 1928—1929.
- Фонезин Д. И. Сочинения, письма и избранные переводы. СПб., 1886.
- Холопов Ю. Н. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. М., 1967.
- Холопов Ю. Н. Оркестровые сюиты Чайковского. М., 1961.
- Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1963.
- Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971.
- Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., 1974.

Цыпин Г. М. А. Аренский. М., 1966.

Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. В 3-х т. М.; Лейпциг, 1901—1903.

Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. М., 1951.

Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V—XVIII. М., 1959—1981.

Чайковский и зарубежные музыканты. Л., 1970.

Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. Л., 1986.

Штейнпресс Б. С. Александр Алябьев и Денис Давыдов // Сов. музыка, 1955, № 5.

Штейнпресс Б. С. Страницы из жизни А. А. Алябьева. М., 1966.

Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.

Щербакова Т. А. Михаил и Матвей Виельгорские. М., 1990.

Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Ч. I—III. М., 1908.

Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. М.; Л., 1951.

Bucken E. Musik des 19. Jahrhundert bis zur Moderne. Potsdam, 1929.

Fetis J. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Paris, 1874.

Friedland M. Zeitstil und Persönlichkeitstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Leipzig, 1933.

Greitner A. Wolfgang Amadé Mozart. Reinbeck, 1962.

Horton J. Mendelsohn chambermusik. Seattle, 1972.

Müller-Blattau J. Franz Schubert. Königstein, 1959.

Schmieder H.-H. Das Wohltemperierte Klavier-Trio. München; Zürich, 1984.

Thayer A. W. Ludwig van Beethoven's Leben. Bde I—V. Leipzig. 1901—1911.

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

- "Артист"
- "Библиотека для чтения"
- "Московские ведомости"
- "Музыкальная жизнь"
- "Музыкальные увеселения"
- "Музыкальный современник"
- "Отчеты Императорского Русского музыкального общества".
- "Отчеты Московского отделения ИРМО"
- "Отчеты Санкт-Петербургского отделения ИРМО"
- "Русская музыкальная газета"
- "Русские ведомости"
- "Русское слово"
- "Санкт-Петербургские новости"
- "Северная пчела"
- "Советская музыка"
- "Современные известия"

АРХИВЫ

1. Архив библиотеки С.-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.
2. Государственный Дом-музей М. И. Глинки. Новоспасское, Смоленской обл.
3. Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Москва.
4. Государственный Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова. С.-Петербург.
5. Государственный Дом-музей Н. А. Римского-Корсакова. Тихвин, Ленинградской обл.
6. Государственный Дом-музей С. И. Танеева. Дютково, Московской обл.
7. Государственный Дом-музей П. И. Чайковского. Клин, Московской обл.
А. Фонд П. И. Чайковского
В. Фонд С. И. Танеева
8. Государственный научно-исследовательский институт театра, музыки и кинематографии. С.-Петербург.
9. Институт русской литературы Российской АН (Пушкинский дом). Фонограммархив. С.-Петербург.
10. Отдел редкостей Научно-музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.
11. Рукописный отдел Российской Национальной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. С.-Петербург.
12. Рукописный отдел Российской Государственной библиотеки. Москва.
13. Музыкальный отдел Российской Государственной библиотеки. Москва.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Далль' Окка. Соната. Фронтиспис.
2. И. Плейель. Трио. Обложка первого петербургского издания.
3. А. Алябьев. Трио a-moll. Фрагмент финала. Автограф.
4. М. Глинка. "Патетическое трио". Обложка первого отечественного издания.
5. А. Рубинштейн. Фортепианные трио. Издание В. Бесселя.
6. П. Чайковский. Трио "Памяти великого художника". Обложка. Из архива С. Танеева.
7. П. Чайковский. Трио "Памяти великого художника". Первая страница автографа.
- 8–10. П. Чайковский. Трио "Памяти великого художника". Ч. II. Восьмая вариация (фуга). Три фрагмента с фактурными предложениями С. Танеева.
11. С. Рахманинов. Трио "Памяти великого художника". Первая страница автографа.
- 12–13. С. Рахманинов. Трио d-moll. Ч. I. Два фрагмента. Автограф.
14. А. Аренский. Трио d-moll. Обложка.
15. Г. Катуар. Трио. Ч. I. Фрагмент. Первое издание.
16. А. Гедике. Трио. Ч. I. Фрагмент. Первое издание.
17. А. Гречанинов. Трио. Обложка с посвящением С. Танееву. Первое издание.
18. С. Танеев. Трио. Обложка с посвящением А. Гречанинову. Первое издание.
19. С. Танеев. Трио. Ч. II. Вариации (фрагмент) с авторской правкой.
20. С. Танеев. Трио. Финал (фрагмент) с авторской правкой.

В книге использованы гравюры Н. П. Ильина, А. И. Кравченко, А. П. Остроумовой-Лебедевой, В. А. Фаворского и неизвестного художника.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авьерино Н. К. 200
 Агапьев К. И. 53
 Аджемов К. Х. 217
 Акименко Ф. С. 187, 226
 Александр I 30
 Александр Борисович — см. Гольден-вейзер А. Б.
 Александр Федорович — см. Гедике А. Ф.
 Александров А. Н. 244
 Алоиз В. Ф. 198, 200, 225
 Альбрехт Е. К. 226
 Альтшулер М. 223
 Альшванг А. А. 140, 143, 147
 Алябьев А. А. 4, 18, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 70, 71, 72, 80, 112, 129, 148, 234, 249
 Амбарцумян Л. А. 54
 Анна Иоанновна 9
 Антон Григорьевич — см. Рубинштейн А. Г.
 Ануфриева (Алексеева) Т. В. 217
 Апраксин С. Ф. 8
 Апухтин А. Н. 208
 Арайя Ф. 15
 Аргунов И. П. 88
 Аренский А. С. 18, 79, 157, 186, 187, 188, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 208, 224, 226
 Аренсон А. 198
 Артария К. 24
 Арутюнов Д. А. 167
 Асафьев Б. В. 4, 65, 73, 123, 126, 143, 147, 148, 151, 164, 188, 227
 Ауэр Л. С. 102, 105, 107, 109, 138, 140, 198, 200, 224
 Багдасарян Р. О. 70
 Багрянов 225
 Балакирев М. А. 72, 108, 111, 112, 226
 Баренбойм Л. А. 85, 87, 94
 Барцевич С. К. 138, 178
 Батюшков К. Н. 60
 Баумбах Ф. А. 19, 20
 Бах И. С. 23
 Башкиров Д. А. 154, 155
 Безродный И. С. 154, 155
 Беккер Х. 156
 Беллини В. 55
 Беляев М. П. 199
 Бенардаки Д. Е. 82
 Березовский М. С. 22
 Берхгольц Ф. В. 7
 Бетховен Л. ван 30, 31, 40, 53, 56, 59, 61, 74, 78, 79, 82, 105, 113, 132, 152, 153, 219, 224
 Бибер-Гальперин Г. М. 225
 Бибилов Г. И. 20
 Блок А. А. 231
 Блуменфельд Ф. М. 109
 Богословский Е. В. 244
 Боккерини Л. 30, 113
 Болотов А. Т. 21
 Болотов П. А. 21
 Бомарше Е. 25
 Бондурианский А. З. 128, 155, 184, 199, 247
 Борисов-Мусатов В. Э. 193
 Боровиковский В. Л. 88
 Бородин А. П. 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 129, 148, 202
 Бороздин Н. П. 43
 Бортнянский Д. С. 22
 Боске Э. 199
 Брамс И. 79, 92, 104, 201, 224
 Брандуков А. А. 138, 139, 140, 156, 157, 175, 178, 181, 182, 183, 198
 Брикнер С. А. 225
 Бродский А. Д. 138, 225
 Будницкий С. С. 225
 Бузони Ф. 156
 Букиник М. Е. 175, 181, 198, 200, 217, 226, 244, 245
 Бурлаков Б. Н. 127
 Бутакова С. А. 170
 Буткевич С. Е. 181, 198
 Бэж О. 198
 Бюлов Г. фон 35, 85
 Вагнер Р. 94
 Вазех (наст. имя Мирза Шафи) 85
 Ванхаль Я. К. (И. Б.) 23
 Варламов А. Е. 69
 Васильев И. В. 51
 Васнецов А. М. 126

- Васнецов В. М. 126, 231
 Вебер К. М. фон 72
 Вевер Х. 18
 Верачини А. 10
 Вербов А. Ф. 225
 Вержилович А. В. 105, 109, 138, 140, 198, 224
 Верокаи Дж. 12
 Верстовский В. Н. 53
 Вертсон М. Я. 225
 Вивальди А. 10, 11
 Виган Г. 181, 245
 Виельгорский Матв. Ю. 41, 43, 69, 82, 83, 226
 Виельгорский Мих. Ю. 69
 Вилерс Ф. 86
 Вилик Н. И. 225
 Виллуан А. И. 34
 Вильфиус О. А. 225
 Вильшау В. Р. 225
 Власов А. К. 217
 Войч 10
 Воробьев И. И. 22
 Воскресенский М. С. 54
 Врубель М. А. 212

 Габриэлян А. К. 217
 Гаврушкевич И. И. 113
 Гаек Я. Я. 225
 Гайдн Й. 17, 19, 23, 24, 29, 37, 45, 56, 61, 73, 113, 153, 224
 Галирж К. 138
 Ганзен Ц. 180
 Гартман Ф. А. 243
 Гедике А. Ф. 186, 187, 208, 212, 213, 216, 217, 218

 Гейзе Г. Л. 199
 Гельмесбергер Й. 83, 84, 97
 Гендель Г. Ф. 91
 Гензельт А. Л. 34
 Геника Р. В. 225
 Герстенберг И. Д. 20, 23, 25, 28, 31
 Геслер И. В. 35, 72
 Гессельбарт 180
 Гёте И. В. 188
 Гилельс Э. Г. 54, 113, 154, 155
 Гильдебрандт Ф. Н. 198
 Глазер С. С. 225
 Глен А. Э. фон 138, 176, 183, 198
 Глинка А. А. 34

 Глинка М. И. 3, 4, 18, 34, 37, 44, 45, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 78, 79, 82, 86, 89, 103, 107, 110, 112, 116, 118, 129, 148, 156, 193, 199, 217, 228, 249
 Гнесин М. Ф. 99
 Головинский Г. Л. 115
 Гольденвейзер А. Б. 152, 153, 158, 162, 175, 176, 181, 182, 183, 198, 212, 217, 222, 223, 244
 Гольтерман И. 85
 Гольштейн К. Ф. 7
 Гольштинский — см. Гольштейн К. Ф.
 Гордель М. Я. 225
 Горелик Е. Н. 225
 Горн А. 85
 Горовиц А. И. 180, 225
 Горовиц В. С. 225
 Горский К. К. 138, 225
 Гофман К. 181, 245
 Грач Э. Д. 155, 184
 Гречанинов А. Т. 130, 186, 187, 208, 218, 219, 222, 224, 226, 234, 244
 Гржимали И. В. 55, 134, 135, 138, 140, 176, 198
 Грибоедов А. С. 37, 69
 Григ Э. 138
 Григорович К. К. 182
 Гринхауз Б. 156
 Грюнберг Н. 212
 Грюнфельд А. 138
 Грюцмахер Ф. 83, 97, 106
 Губерт Н. А. 138
 Гуммель И. Н. 32, 33, 34, 35, 37, 39, 72, 113
 Гутман Н. Г. 155
 Гутхейль А. Б. 176
 Гюбнер (Хюбнер) И. 7, 16

 Давид Ф. 83, 97
 Давыдов Д. В. 37
 Давыдов К. Ю. 102, 105, 107, 138, 188, 189, 194, 198
 Далль' Окка А. Д. (Д. Ф.) 11
 Далль' Окка Дж. 11, 19
 Далль' Окка Д. 11, 12, 13, 14, 15, 19
 Далль' Окка Т. 11
 Далль' Окка Ф. 11
 Даргомыжский А. С. 51
 Дебюсси К. 210

- Дейша-Сионицкая М. А. 226
 Дельвиг А. А. 69
 Державин Г. Р. 21, 88
 Дершайд Л. 139
 Литмар Ф. А. 23, 25, 28, 31
 Добровейн И. А. 199
 Добрахотов Б. В. 38, 54, 113, 158
 Доницетти Г. 55
 Дубинский И. И. 198, 223
 Дубянский Ф. М. 17
 Дьемер Л. 138
 Дьяков А. Б. 217
- Еврипид 155
 Егоров А. А. 107
 Едличка Э. А. 138, 139
 Екатерина I Алексеевна 7
 Екатерина Михайловна 104
 Елизавета Петровна 16
 Есипова А. Н. 198, 224
- Жаккар Л. 85
 Жакобс К. 139
 Жазль А. 84
 Жилиев Н. С. 244
 Жуковский В. А. 37, 48, 69, 89
- Закс 225
 Захаров Б. С. 180
 Зилоти А. И. 138, 156, 183
 Золотарев В. А. 126, 187
 Зубов П. А. 20
 Зыбцев А. Л. 217
- Иванов В. М. 128, 155, 184, 199, 247
 Иванов-Борецкий М. В. 3
 Игумнов К. Н. 153, 198, 199, 217
 Изаи Э. 156
 Иогансен Ю. И. 187
 Иохелес А. Л. 217
 Истомин Ю. 156
- Каган О. М. 155
 Казальс П. 156, 199
 Кайзер Р. 8
 Калафати В. П. 187
 Калерия Христофоровна — см. Рубинштейн К. Х.
 Каменский Б. С. 181, 198
 Кантемир Е. Д. 10
 Кантю 55
 Капнист В. В. 21
- Карамзин Н. М. 21, 37, 89
 Каратыгин В. Г. 3
 Кардашева О. Н. 212
 Катуар Г. Л. 186, 187, 208, 210, 212, 213
 Катуар П. Г. 212
 Кашкин Н. Д. 3, 244, 245
 Керзин А. М. 226
 Керзина М. С. 182, 226
 Керцелли И. 18, 19
 Керцелли Ф. 19
 Кинский Ф. 7
 Киркор Г. В. 113
 Кламрот К. А. 85
 Клементи М. 32, 37
 Кленгель Ю. 138
 Климов Д. Л. 138
 Клушин А. И. 23
 Кнушевицкий С. Н. 127, 128, 153, 154, 183, 199, 217, 247
 Князев А. А. 54
 Коган Г. М. 225
 Коган Л. Б. 154, 155, 184
 Козолупов С. М. 217
 Коллинс В. 139
 Константин Николаевич 107
 Конюс Ю. Э. 138, 139, 175, 183, 208, 244
 Коргузалов В. В. 18
 Корелли А. 10
 Корещенко А. Н. 200
 Кохен И. 156
 Кочубей 69
 Крамер И. Б. 25
 Крейн Д. С. 157, 176, 198, 222, 223
 Крейн М. Ф. 99
 Крикбом М. 199
 Кросс Г. Г. 107
 Кругликов С. Н. 136
 Крылов И. А. 18, 20, 21, 69
 Кубацкий В. Л. 181, 212
 Кузнецов А. В. 107
 Куперен Ф. 10
 Кюи Ц. А. 106, 111
- Ламм В. А. 219
 Ларош Г. А. 3
 Лауб Ф. 85, 86, 102, 105
 Лёвенвольде Р. 12
 Левенсон О. Я. 136
 Левицкий Д. Г. 22
 Ледник 225

- Леонарди Г. 85
 Леонов А. Ф. 107
 Лермонтов М. Ю. 212
 Лешетицкий Т. (Ф. О.) 107
 Ливанова Т. Н. 23
 Ливензон И. Я. 247
 Лист Ф. 53, 84, 93, 103, 139
 Лихтенталь (Г.?) 83
 Логинов Н. 20
 Ломакин Г. Я. 226
 Ломоносов М. В. 15, 21
 Лузанов Ф. П. 184
 Львов Н. А. 34
 Львовы 69
 Лядов К. Н. 51

 Мадонис Л. 12
 Маккавей М. 99
 Маккар Ф. 139
 Максимов Л. А. 198
 Калинин Е. В. 155, 184
 Мальмгрен Е. Ф. 180
 Мара Г. 37
 Марс М. 10
 Мария Федоровна 32
 Марсик М. П. Ж. 138
 Матвеев А. С. 6
 Маттарнови Ф. 12
 Маурер А. В. 82, 106
 Маурер В. В. 82, 106
 Маурер Л. В. 97
 Маурина В. И. 198, 224
 Мегюль Э. 23
 Мейер Ф. 17, 19, 20
 Мекк Н. Ф. фон 131, 133, 135, 138, 147
 Мекленбург-Стрелицкий Г. Г. 104
 Мекленбургский — см. Мекленбург-
 Стрелицкий Г. Г.
 Менделеев Д. И. 115
 Мендельсон Ф. 59, 72, 79, 82, 83, 113,
 114, 116, 132, 153, 201, 213, 224
 Меншиков А. Д. 8
 Мерк Г. Л. 225
 Мерклинг А. П. 133
 Местечкин Л. М. 225
 Мец А. 198
 Миллер И. Г. 37, 56
 Мильднер М. 85
 Мильман М. В. 217
 Минетти Дж. 199
 Миньяр-Белоручев К. А. 225

 Мирза Шафи — см. Вазех, Мирза Шафи
 Мицкевич А. 69
 Могилевский А. Я. 181, 198, 245
 Мольер (Ж. Б. Поклен) 137
 Моцарт В. А. 17, 23, 24, 30, 31, 32, 37, 38,
 42, 43, 44, 45, 53, 54, 56, 79, 224, 237
 Музалевский (наст. фам. Бунимович)
 В. И. 3
 Мунштейн Л. Г. 206
 Мусоргский М. П. 111
 Мысливечек Й. 30

 Направник Э. Ф. 106, 107, 108, 109, 110,
 112, 225
 Нарбут-Гришкевич Ж. Ц. 223
 Немирович-Данченко В. И. 137
 Николаев Л. В. 187, 225, 244
 Николаев Н. Д. 225
 Николаева Н. С. 197
 Николай I 34, 104
 Николай Андреевич — см. Римский-
 Корсаков Н. А.
 Николай Григорьевич — см. Рубин-
 штейн Н. Г.
 Новиков Н. И. 21
 Новосильцев Н. Н. 20

 Оборин Л. Н. 127, 153, 154, 183, 199, 247
 Овчарек В. Ю. 247
 Огинский М. К. 69
 Одоевский В. Ф. 3, 69, 82
 Ойстрах Д. Ф. 127, 128, 153, 154, 183, 199,
 217, 247
 Оленины 69

 Пабст П. А. 187
 Паизиелло Дж. 23
 Панов Д. А. 107
 Паста Дж. 55
 Пашкевич В. А. 22
 Пекелис М. С. 51
 Петр I Великий 6, 7, 8, 16
 Петр Ильич — см. Чайковский П. И.
 Пиккель И. Х. 83, 84
 Пинке Д. 223
 Пихль В. Й. 30
 Плейель И. 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 72,
 113
 Плещеев А. Н. 219
 Подгорный В. Т. 199, 212
 Поливанов А. Ю. 43

- Поллак Р. 199
 Попов В. С. 70
 Прач И. 34
 Пресман М. Л. 179, 225
 Пресс И. И. 198, 224
 Пресс М. И. 198, 224
 Пресслер М. 156
 Прибик И. В. 138
 Прокофьев Г. П. 3, 245
 Протопопов В. В. 65, 230
 Протопопова Е. С. 114
 Пуньяни Г. 23, 30
 Пухальский В. В. 225
 Пушкин А. С. 41, 60, 69
 Пятигорский Г. П. 156

 Раабен Л. Н. 48, 147
 Рабинович Я. И. 217
 Радищев А. Н. 21
 Ратников А. Н. 5
 Рахманинов С. В. 3, 18, 79, 95, 156, 157,
 158, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167,
 168, 169, 170, 172, 173, 175, 176, 178,
 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 190,
 205, 220, 224, 247
 Рахманов А. П. 225
 Ребнер А. 200
 Репнин П. И. 10
 Рикорди Дж. 69
 Риман Х. 20
 Римская-Корсакова Н. Н. 126
 Римский-Корсаков А. Н. 45, 126
 Римский-Корсаков В. Н. 127
 Римский-Корсаков Н. А. 93, 107, 111,
 112, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126,
 128, 129, 130, 162, 187, 208, 218, 222, 226
 Ринк И. К. Х. 25
 Рихтер С. Т. 155
 Розенберг 225
 Романовский П. И. 217
 Ромберг Б. Г. 37, 41
 Рославец Н. А. 187
 Ростропович М. Л. 154, 155
 Роуз Л. 156
 Рубини Дж. Б. 55
 Рубинштейн А. Г. 33, 34, 35, 44, 47, 72,
 73, 74, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86,
 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98,
 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 110,
 112, 129, 140, 144, 148, 156, 196, 198,
 223, 224, 225

 Рубинштейн К. Х. 74, 82, 85, 102
 Рубинштейн Н. Г. 85, 103, 133, 134, 135,
 137, 139, 180, 225
 Румянцев 225

 Сабанеев Л. Л. 187
 Сальери А. 32
 Сараджев И. Ф. 138
 Сараджев К. С. 175, 198, 244
 Сатина С. А. 157
 Сафонов В. И. 138
 Светланов Е. Ф. 184
 Свиридов Г. В. 44, 130
 Сергей Васильевич – см. Рахманинов
 С. В.
 Сергей Иванович – см. Танеев С. И.
 Серов А. Н. 3
 Сибор Б. О. 181, 183, 198, 199, 212, 226,
 244
 Симон А. Ю. 187
 Скалон Н. Д. 163
 Скобелев М. Д. 137
 Слонов М. А. 157
 Сметана Б. 184
 Сокольницкая В. 225
 Соломон 103
 Соре Э. 138
 Софокл 155
 Стамиц К. 30
 Станчинский А. В. 244
 Старцер Й. 30
 Стасов В. В. 3, 4, 111
 Стерн И. 156
 Столпянский П. Н. 3, 9
 Сумароков А. П. 15
 Сырчук И. И. 225

 Танеев С. 22
 Танеев С. И. 3, 18, 22, 93, 130, 134, 135,
 136, 137, 138, 139, 140, 150, 187, 198,
 199, 213, 218, 219, 220, 222, 224, 226,
 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 237,
 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249
 Тарасевич П. К. 217
 Тарквинио 37
 Тарсия Б. 12
 Таргини Дж. 11
 Тассистро 55
 Телеман Г. Ф. 8
 Теплов Г. Н. 16, 45
 Тиц (Диц) А. Ф. 20, 22

- Ткач З. М. 99
Толстой А. К. 219
Траутман 200
Трубевские 10
Трусковский Л. Л. 225
Трутовский В. Ф. 17
Туманина Н. В. 143
Тюрк Д. Г. 17
Уткин М. Ю. 128, 155, 184, 199, 247
Федоров П. П. 225
Фейер И. А. 20
Фейнгенберг-Брик С. 200
Фетис Ф. Ж. 20
Фидлер Т. Л. 247
Фильд, Филд Дж. 32, 37, 39, 59
Финдейзен Н. Ф. 3, 223
Фитценхаген В. Ф. 102, 106, 134, 135, 138
Флёров С. В. 136, 137, 139
Фомин Е. И. 22
Фомицын А. С. 123
Фонвизин Д. И. 21
Фукс И. Й. 8
Хандошкин И. Е. 22, 80
Хассе И. А. 8
Хегар 200
Хейфец Я. 156
Хилков М. Я. 20
Хомицер М. Э. 154, 155
Цельнер Л. А. 85
Цыганов Д. М. 54, 113, 158, 162, 212
Чайковский А. И. 133, 134, 136, 137, 139
Чайковский П. И. 3, 18, 44, 47, 95, 107, 109, 110, 119, 121, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 184, 187, 188, 190, 193, 197, 199, 200, 204, 205, 206, 207, 208, 218, 224, 226, 227, 228, 230, 243, 247, 249
Черепнин Н. Н. 187
Черкасов Г. К. 217
Чимароза Д. 23
Шаховская Н. Н. 155, 184
Шаховской Н. Г. 20
Шведов В. 187
Шебалин В. Я. 130
Шейдлер Г. И. 225
Шёнберг А. 115
Шереметев Б. П. 8
Шестакова Л. И. 107
Ширинский С. П. 54, 113, 158, 162, 212
Шишкин Н. Е. 187
Шлезингер К. 83, 84, 97, 106
Шмидт А. И. 85
Шмитт И. 24
Шор Д. С. 176, 198, 223
Шостакович Д. Д. 44, 99, 147
Шпор Л. 113
Шпор Л. 138
Шпревиц Д. И. 22
Шредер А. 138
Штейнберг М. О. 126, 127
Штелин Я. 8, 10
Штерич Е. П. 69
Шуберт К. В. 83, 84, 97
Шуберт Ф. 30, 39, 40, 48, 56, 58, 63, 72, 79, 80, 82, 83, 89, 90, 104, 113, 117, 201, 224, 234
Шульц И. А. 8
Шуман Р. 79, 83, 113, 114, 115, 132, 153, 201, 213, 222
Шербакова (Двоскина) И. Б. 217
Шиглев М. Р. 113, 116
Эберль А. 30, 31, 32, 72
Эрденко М. Г. 217
Эрлих Р. И. 176, 198, 222, 223
Эстерхази 32
Эсхил 155
Юганова К. А. 217
Юон П. (П. Ф.) 187, 224, 226
Юргенсон П. И. 103, 134, 135, 137, 189,
Ягужинский П. И. 8

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	3
В преддверии	
Становление жанра фортепианного трио в России XVIII века	6
”Романтическая хроника”	
Фортепианные трио Алябьева и Глинки	37
Находки и потери	
Фортепианные трио Рубинштейна	72
В разные годы к общей цели	
Фортепианные трио Бородина и Римского-Корсакова	111
Свершение	
П. И. Чайковский. Трио ”Памяти великого художника” ...	131
В традиции поминовения	
Элегическое трио Рахманинова	157
На рубеже столетий	
Фортепианные трио Аренского, Катуара, Гедике и Гречанинова	186
”К новым формам, новой музыке”	
Фортепианное трио Танеева	227
<i>Список литературы</i>	250
<i>Периодические издания</i>	255
<i>Архивы</i>	255
<i>Список иллюстраций</i>	256
<i>Указатель имен</i>	257

ГАЙДАМОВИЧ ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА

РУССКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО

Редактор *В Панкратова*. Худож. редактор *А. Головкина*
Техн. редактор *С. Буданова*.

ИБ № 4292

Подписано в печать 17.05.05. Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс».
Печать офсет. Объем печ. л. 17,5. Усл. п. л. 17,5. Уч.-изд. л. 18,37. Тираж 2000 экз.
Изд. № 15190. Заказ № 1778

Издательство «Музыка», 127051, Москва, Петровка, 26

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6