

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 78; 7.03

ПОИСК ИНДИВИДУАЛЬНОГО ЖАНРОВОГО РЕШЕНИЯ В РУССКОМ ФОРТЕПИАННОМ ТРИО НАЧАЛА XX ВЕКА (на примере трио-impromptu Л.Л. Сабанеева)

© 2013 г.

Т.Е. Неровная

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки

tat-nerovnaya@yandex.ru

Поступила в редакцию 05.02.2013

Исследуется один из векторов развития жанра русского фортепианного трио первого десятилетия XX века, связанного с созданием индивидуального художественного проекта в условиях сплава различных жанровых компонентов. Трио-impromptu (op.4, 1907 г.) Л.Л. Сабанеева рассматривается в контексте позднеромантических тенденций, с характерной установкой на уникальное жанровое решение.

Ключевые слова: фортепианное трио, Леонид Сабанеев, русская музыка начала XX века, индивидуальный проект.

На протяжении первого десятилетия XX века русское фортепианное трио, как и другие жанры инструментальной музыки, достигло наивысшего расцвета.

Отразив непростые судьбы отечественного искусства этого времени, оно оказалось наиболее мобильным среди прочих камерных ансамблей: дуэтных сонат, квартетов и других, поскольку универсально объединило в себе их фактурно-тембровые свойства. Жанровая специфика позволила трио, с одной стороны, достойно продолжить жизнь охранительных по отношению к романтизму стилевых процессов, а с другой – вобрать в себя новые мироощущения, а также поиски в сфере музыкального языка и композиции.

Развернутый перечень произведений (1900–1910 гг.) свидетельствует прежде всего об устойчивом интересе к этому жанру музыкантов разных поколений. Среди них выделяются как зрелые мастера со сложившимся и отточенным стилем письма (С.И. Танеев, А.С. Аренский, А.Т. Гречанинов, Г.Л. Катуар), так и ряд более молодых композиторов (В.А. Золотарев, А.Ф. Гедике, Л.Л. Сабанеев, А.В. Станчинский, С.В. Юферов), для которых обращение к данному жанру связано с апробацией собственных эстетико-стилевых установок. Кроме того, особенности музыкального мышления, акцентирующего разные аспекты жанрового наклона, явились следствием принадлежности композиторов к

двум профессионально-художественным традициям: московской (Танеев, Станчинский, Сабанеев, Гедике) и петербургской (Юферов, Золотарев). При этом можно назвать и тех авторов (Аренский, Гречанинов, Катуар), жанровые опыты которых оказались на пересечении обеих традиций, отражая процесс ассимиляции школ.

Наряду с образцами развернутых трех- и четырехчастных циклов симфонического и камерного типа, среди русских фортепианных трио начала XX века мы обнаруживаем творческие опыты более свободного обращения с жанром, вытекающие из установки на *индивидуализацию каждого художественного проекта*. Данный процесс, когда семантическая структура сочинения корректировалась сообразно задуманной драматургической концепции, связан с идеей уникальности, весьма симптоматичной для позднеромантической эстетики.

В качестве примера оригинальной трактовки жанра обратимся к Фортепианному трио Л.Л. Сабанеева¹. Его Трио-impromptu (op. 4 d-moll)² представляет русский период творчества композитора и демонстрирует модификацию камерного ансамбля в сторону одночастной симфонической поэмы. Это связано, прежде всего, с наличием поступательной «сюжетной» драматургии и образной трансформацией тем в условиях их интонационного родства. Кроме того, данное Фортепианное трио содержит признаки обновления жанрового инварианта путем

синтезирования в нем качеств романтического инструментального концерта.

Известно, что год написания Трио – 1907 – был ознаменован легализацией символизма, временем пребывания музыкантов в его «магнитном поле». Синкретичность мышления как форма преодоления границ искусства нашла отражение у Сабанеева в обогащении «чистой» инструментальной партитуры подробнейшими исполнительскими ремарками, лексический характер которых выстраивает целостный образно-поэтический ряд. Так, язык ремарок, таящий в себе прорывающуюся внутреннюю экзальтированность художника: *esaltato, estatico, dolcissimo luminoso, misterioso, irato, imperioso risoluto, funebre tragico, mesto, tragico, tenebroso, passionato, fantastico, appassionato* – близок словесным характеристикам скрябинских сочинений. Необычность подобного синкретизма также продиктована индивидуальным прочтением жанровой модели. Предложенный Сабанеевым «эмоциональный словарь», бесспорно, обусловленный символистской образностью, свидетельствует о психологической мобильности музыки Трио: по-юношески трепетное, оно в корне отличается от монументально-трагического Второго (1923 г.), с его оркестровой плотностью и мощью звучания ансамблевой партитуры. Общий тонус сочинения вполне подтверждают слова автора: «И если можно было бы найти термин для основной доминанты моего творчества, то лучше всего было бы охарактеризовать его как трагическое» [1, с. 155].

Очевидно, что композитор тяготеет к сжатости формы как своего рода проявлению антиномичности мышления рубежа веков, демонстрируя лаконичность высказывания, в противовес известным примерам грандиозных четырехчастных ансамблей С.И. Танеева и В.А. Золотарева.

Развивая традиции московской школы, автор стремится к чрезвычайной поляризации эмоциональных состояний и образно-тематического ряда. Однако художественный язык партитуры не ограничивается линией данной преемственности. По замечанию Сабанеева, он с молодых лет ощущал близость к западным романтикам, точнее, «к линии германского романтизма, в особенности Р. Вагнеру» [1, с. 154].

Воздействие личности и музыки великого немецкого реформатора проявилось в Трио через особый дух героической патетики: фрагменты насыщенной экспрессии, ползущие хроматизмы и выразительные гармонические комплексы, вплоть до «волшебного-щемящего» звучания тристан-аккорда (Эрнст Курт), а также

особая текучесть материала при нервно-импульсивном характере его движения. Кроме того, отмечая вагнеровские влияния на собственную музыку, Сабанеев указывал на «некоторые характерные формулы музыкального воплощения: ... в том числе общие с Вагнером недостатки формы, – ее текучесть, иногда как бы умышленная аморфность, незаколдованность ее апполинизмом, неизбывное стремление заставить музыку говорить языком хаоса» [1, с. 155–156]. В русле позднеромантической традиции можно рассматривать также непрерывность тонального движения, благодаря частым энгармоническим отклонениям (в том числе с помощью Uv^5_3), культивирование большегерцовых соотношений как в структуре вертикали, так и в процессе тонального развития.

Сонатная форма, составляющая основу композиции, расширена за счет длительного развертывания области побочной партии³. Кроме того, ее (форму) характеризует композиционная замкнутость вплоть до признаков зеркальной симметрии: в побочной партии репризы первая и вторая темы меняются местами, тогда как изложение главной сокращено до 6 тактов.

Музыкальный тематизм Трио Л. Сабанеева, имеющий инструментальную природу, в своей широте дыхания и господстве легатной экспрессии содержит ярко выраженное кантиленное начало – не случайно право первичного экспонирования тем отдано струнному дуэту. При этом его характеризует структурно-интонационное родство, благодаря ладовой заостренности и индивидуализации интервального профиля. Речь идет о встраивании в интонационный абрис трех основных тем (главной партии и двух тем побочной) характерно-выразительного скачка на восходящую малую сексту (тема главной партии, первая тема побочной) и нисходящий тритон (вторая тема побочной партии) (примеры 1–3).

Интонационное противопоставление здесь далеко не случайно. Именно на конфликтном столкновении двух сфер – хрупко-кантиленной лирики (первая побочная) и напряженно-инструментальной экспрессии, апеллирующей к inferнальным глубинам (вторая побочная) основан драматургический процесс. Обе мелодии сформировались в результате прорастания в них тематического ядра главной партии, содержащего в себе сцепление двух «заглавных» элементов: восходящей м. б и нисходящей квинты.

Обратим внимание на то, что в качестве главных «персонажей» драматического действия выступает не традиционный дуализм главной и

Allegro ma non troppo, molto passionato.

Violino. *mp* *passionato*

Violoncello. *pp* *passionato*

Piano. *p* *sf*

mf *p* *catando* *più p* *animando*

più p

Пример 1

Meno mosso, passionato.

cantabile, poco rubato *mp* *pp*

Meno mosso, passionato.

p

mf

Пример 2

побочной, а конфликтная борьба двух тематических сфер, объединенных в побочной партии. Важным для разработки становится первый этап их столкновения через насыщение главной партии активной энергией пунктирного ритма. В результате обе темы приобретают напряженный тонус взрывного драматизма. В большей степени данный процесс трансформации захва-

тывает материал второй побочной (пример 3), демонстрируя мощный драматургический сдвиг: от экспонирования в условиях зловеще-приглушенной динамики и тревожных звуковых вибраций (тремоло у рояля, продолжительная линия трелей у скрипки на фоне бесстрастного *pizzicato* виолончели (цифры 14–15) до звучания угрожающего марша (цифра 39).

Пример 3

Интересно, что первая тема побочной партии (пример 2) также подвергается действенной драматургической трансформации. Ее малосекстовая основа существенно деформируется в сторону напряженно-диссонирующей интерваллики (ум. 5, м 7, б 7). Кроме того, она пронизывается энергией пунктирного ритма, что в значительной степени сближает изначально конфликтные образно-тематические сферы вплоть до их контрапунктического наложения (цифра 54).

Будучи преданным учеником С. Танеева и демонстрируя в трансформации тематизма и трактовке сонатной формы определенный рационализм, Сабанеев тем не менее тяготеет к индивидуальной свободе. Это касается в первую очередь организации материала и способов его изложения. Раскрепощенность высказывания, отразившаяся в особой текучести инструментальной ткани, возникает уже как априорная идея в заглавном названии – Трио-impromptu. С экспромтом его сближают особый лирический тонус, господствующий в музыке, прихотливое сопряжение кантиленного тематизма и моторно-пластического движения, преобладающего в партии фортепиано, в виде развернутых фактурно-виртуозных формул. Кроме того, в партитуре Трио можно отметить черты композиционной импровизации, связанные с неожиданным смещением драматургического конфликта в сферу побочной партии. Подобная оригинальность в трактовке данной области влечет некоторое переосмысление функции главной. Ее отсутствие в разработке и полноценное возвра-

щение только в коде тематически обрамляет композицию, и одновременно играет роль развернутого пролога – эпилога, концентрирующих жанровые признаки поэмы.

Известно, что уже в раннем творчестве Л. Сабанеев стремился преодолеть тесные рамки камерного стиля, используя возможности его расширения. Индивидуальность художественного облика композитора (с присущей ему личностной патетикой) выразилась в обогащении камерной природы Фортепианного трио жанровыми знаками инструментального концерта. В первую очередь это сказалось в высоком градусе риторического звучания и особой демонстративности фортепианной ткани. Дело в том, что, будучи поклонником А.Г. Рубинштейна, Сабанеев невольно испытывал влияние демонической силы его пианизма. Рассматриваемую партитуру характеризует широкий диапазон в выборе фортепианной фактуры, от блестящих октавных каскадов и пассажных разбегов до предельно плотной аккордики в глубоком низком регистре. Наконец, действенным средством акустико-динамического усиления, гиперболизации звучания инструмента становится характерное накопление вертикальных комплексов. Концертную природу имеет также мощно-риторический характер кульминаций, чрезвычайно динамизирующих партитурную ткань частотой своего появления. «Моя музыка не может быть наименована прозрачной, обесплотненной; напротив, известная и даже тяжелая материальность ей в сильной мере свойственна. В ней все-

гда есть достаточное количество музыкального «мяса и мускулов...» [1, с. 154].

На разных уровнях музыкального строительства активно действует также принцип диалогичности, составляющий константную особенность инструментального концерта. Прежде всего необходимо выделить основополагающий диалог, образованный участниками ансамбля: фортепиано и струнным дуэтом. При этом рояль, имеющий все вышеописанные признаки доминирующей концертной демонстративности, берет на себя функцию солиста. Особой концентрации тембровая диалогичность достигает в разработочном и репризном разделах с учащением контрастно-полифонических сочетаний. Признаки диалогичности обнаруживаются также в сквозном сопоставлении двух типов изложения партитурной ткани. Гомофонно-гармоническая фактура, как носитель экспозиционности, вступает в диалог (нередко полемический) с полифоническими фрагментами, пролизывающими разработку: каноническими имитациями, контрапунктическим наложением тем и т. д. Наконец, в драматический диалог включается интенсивное ладо-тональное движение. Экспозиционно-диатоническая сфера *d-F-a* разрушается в конфликтном взаимодействии с мрачно-глубоким хроматизированным минором *b, cis, des*.

Наряду с диалогичностью можно говорить о своеобразном преломлении и концертной импровизационности. В первую очередь это сказало в крайней темповой неустойчивости композиции в целом. Характер музыки – эмоционально-перенасыщенный – существенно отражается в динамике темпового движения. Психологические антитезы базируются на импульсивной свободе музыкального времени, насыщенного сложными ритмическими комбинациями. Контрастные переключения темпов доведены до крайней степени частоты и плотности. Показательна экспрессия темповых переключений на протяжении, к примеру, всего лишь двух страниц партитурного текста: *Meno mosso tranquillo – Poco piu mosso – Piu mosso – Appassionato – Piu agitato – Molto agitato – Tranquillo – Esaltato – Stretto – Piu lento (Misterioso) – Mesto, tragico, tenebroso*. В результате «хронометрический» тип движения значительно динамизирует импровизационные повороты художественной мысли.

Кроме того, в ансамбле возрастает роль персонифицированного инструментализма через использование сольно-импровизационных элементов. Так, в завершающем разделе (цифра 63) композитор помещает лаконичные сольные каденции трех инструментов (*Quasi cadenza appassionato*). При этом они не только последовательно излагаются, но и оригинальным спосо-

бом вступают в диалогический контрапункт, рельефно подчеркивающий их интонационно-ритмическую индивидуализированность.

В целом фактурно-артикуляционная и регистрово-динамическая разработанность каждого раздела партитуры, формируя в ней черты концертного полилога с полифоническим переплетением голосов, направлена на выявление концертно-индивидуальных свойств участников ансамбля.

Таким образом, в свободном (*«improptu»*) взаимодействии жанровых знаков камерного ансамбля, симфонической поэмы и фортепианного концерта Л. Сабанеев создает оригинальную концертную пьесу, трагический пафос которой отражает как эстетические воззрения автора, так и напряженное сплетение художественных парадоксов эпохи.

Представленный здесь опыт вряд ли можно рассматривать как случайный творческий каприз. Линия одночастных трио ведет нас от названного сочинения Сабанеева к Трио А. Станчинского, Второму и Третьему трио Н. Рославца, раннему Трио Д. Шостаковича, а также Четвертому («Легенда») и Пятому («Литания») Павла Юона. Жанровая мобильность русского фортепианного трио позволила ему реализовать оригинальные творческие устремления таких разных по характеру дарования и мировоззренческим позициям художников.

В целом же произведение Сабанеева убедительно свидетельствует о внутрижанровом многообразии русского фортепианного трио рассматриваемого периода. Активное взаимодействие с симфонией и сюитой, лирической миниатюрой, инструментальным концертом, симфонической и фортепианной поэмой определили не только композиционно-драматургические и формообразующие аспекты трио, но и его музыкальную материю, а также фактурно-тембровую организацию и само музыкальное пространство.

Кроме того, независимо от жанрового наклонения, фортепианное трио убедительно представляет и каждую из ведущих музыкальных школ (как Москву, так и Петербург), и гибкое взаимодействие их традиций.

Примечания

1. Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968 гг.) – представитель культуры Серебряного века, позднее – русского зарубежья, человек разностороннего дарования: пианист и композитор московской школы, крупнейший музыкальный критик и просветитель, ученый и писатель. Вторую половину жизни провел за границей – во Франции, Англии, США.

2. Примечательно, что европейская премьера данного произведения и запись CD состоялись в апреле 2011 года, в трио-составе (Илона Тен-Берг (скрипка), Вен-Синн Янг (виолончель), Михаэль Шэфер (фортепиано)). Диск выпущен в 2012 году в рамках про-

екта "Un'erhoert", осуществляемого *GENUIN classics GbR* (Германия).

3. В процессе анализа автор статьи работал с партитурой Первого трио Л.Л. Сабанеева издательства P. Jurgenson 1910 (Москва–Лейпциг). В настоящее время рукописи Первого и Второго трио находятся в архиве Библиотеки конгресса США (*The Library of Congress*).

Список литературы

1. Сабанеев Л.Л. Pro domo sua. // Современная музыка. 1924. № 6. С. 152–159.
2. Бояринцева А. Камерно-инструментальные ан-

самбли С. Прокофьева. Проблема стиля: Дис. ... канд. искусствовед. Нижний Новгород, 2008. 275 с.

3. Гайдамович Т.А. Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 2005. 263 с.

4. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.: нот.

5. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о России. М.: Классика-XXI, 2005. 268 с., ил.

6. Altmann W. Die russische Kammermusik // Die Musik. Russland-Heft. Jhrg VI. N. 13 (Erstes Aprilheft 1907). S. 28–67.

7. Smallman B. The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire. Oxford: Clarendon Press, 1992. 230 p.

SEARCH FOR AN INDIVIDUAL GENRE SOLUTION IN RUSSIAN PIANO TRIO AT THE BEGINNING OF THE TWENTIETH CENTURY (AS ILLUSTRATED BY LEONID SABANEEV'S TRIO-IMPROMPTU)

T.E. Nerovnaya

This article examines one of the vectors in the development of the genre of Russian piano trios during the first decade of the twentieth century. It was associated with the creation of an individual art project combining the components of various genres. Leonid Sabaneev's Trio-Impromptu, Op. 4, composed in 1907, is considered in the context of late-romantic trends, where the author intended to achieve a unique genre solution.

Keywords: piano trio, Leonid Sabaneev, Russian music of the early twentieth century, individual project.