ИСТОРИЯ РУССКОГО ФОРТЕПИАННОГО ТРИО
Часть 2. Эпоха Серебряного века и модерна

CD10. «СОВЕТСКИЙ АВАНГАРД»

В советской истории музыки первой половины XX века на месте фортепианного трио зияет огромная дыра. Скрябин и Глазунов не писали в этом жанре, не писали трио Мясковский и Глиэр – главные авторы первых десятилетий советской власти, не писал трио и Прокофьев, вернувшийся в СССР в 1936. На протяжении столетия оставались неуслышанными не только фортепианные трио, созданные композиторами русского зарубежья, но и сочинения авангардистов, приветствовавших революцию и оставшихся в Советском союзе.

Художественные эксперименты музыкальных первопроходцев, ощутивших свободу и поверивших в свою особую миссию и власть над материей и пространством, буквально не знали границ. Октябрьская революция, ставшая чем-то вроде «Большого взрыва» в сотворении нового мира, дала карт-бланш творцам нового русского искусства. В их воображении рождался новый музыкальный мир. Возникали новые системы организации звука, изменялось само устройство музыки, отношение к инструментальной фактуре, принципам развития формы и построения кульминаций. Открытия русского авангарда – самого смелого, парадоксального и самого краткого периода в русском искусстве, с позиций сегодняшнего дня воспринимаются провозвестниками многих определяющих тенденций музыкального искусства XX века.

В эпоху авангарда фортепианное трио переживало небывалый расцвет. Это довольно парадоксальный факт, учитывая, что фортепианное трио – один из самых консервативных жанров музыкального искусства. Тем не менее, за первые два десятилетия советской власти было написано чуть более сорока сочинений в этом жанре, это практически в полтора раза больше, чем за весь XIX век. Более того, значительная часть этих сочинений была опубликована в 1920-е годы Музыкальным сектором Госиздата. Главным редактором в то время был Николай Рославец, именно он подписывал партитуры в печать. После опалы Рославца и последовавших репрессий, все, что связано с его деятельностью было или уничтожено или спрятано в спецхране.

Из пяти фортепианных трио, созданных в 1920-е годы Николаем Рославцем, лишь Третье ему довелось услышать исполненным при жизни. Второе и Четвертое трио были возвращены из небытия усилиями самоотверженного исследователя творчества Рославца Марины Лобановой через десятилетия после смерти композитора и впервые опубликованы в Германии издательством Schott в 1991 году. Путь этих сочинений к слушателям начался лишь с наступлением XXI века. Первое и пятое трио исчезли.

Николай Рославец – один из крупнейших музыкальных новаторов XX века и одна из самых трагических фигур в истории музыки. Он создал собственную оригинальную теорию композиции, основанную на так называемых «синтетаккордах», которые заменяют традиционную тональность и становятся новыми звуковысотными ориентирами музыкального пространства. Наряду с серийной техникой Шенберга «Новая система организации звука» Рославца имела значение революционного

переворота в истории звуковых систем. Многие прозрения Рославца обретали жизнь в музыке следующих поколений композиторов, а о самом Рославце музыкальный мир вспомнит лишь к концу XX века.

Он дружил с Малевичем, Маяковским, Бурлюком, Лентуловым и другими представителями «левого» искусства. Не случайно, его система синтетаккордов и по смыслу, и чисто терминологически перекликается с малевичевским супрематизмом. Подобно многим «левым», Рославец с восторгом принял советскую власть, после 1917 года несколько лет работал в властных структурах, был одним из создателей и главой Ассоциации Современной Музыки — организации, ставившей своей целью создание новой, подлинно пролетарской культуры. Но это не спасло его от нападок Пролеткульта и РАПМовцев, видевших в его музыке упадочные настроения, свойственные загнивающему буржуазному обществу и противоречащие потребностям советского рабочего класса. К концу 1920-х Рославец стал объектом жесточайшей травли. И он каялся, публично отрекался от своих взглядов и своей музыки, несколько раз переписывал свою биографию, пытался сочинять в жанре массовой песни, уезжал в Ташкент, где создал первый узбекский балет «Хлопок». Все это ему не помогло. На профессию был наложен запрет, его перестали печатать, его сочинения было запрещено исполнять и дело шло к аресту. Но в 1939 случился инсульт, приведший к потере речи и параличу, и о Рославце забыли. Все считали, что его расстреляли в 1939 году, а он прожил еще пять лет в комнате в коммуналке на Арбате и скончался в 1944 от второго инсульта, униженный и всеми забытый, и даже могила его на Ваганьковском кладбище впоследствии была уничтожена.

Написанное в 1927 году, на пороге трагического поворота судьбы, в период травли и конфронтации с «пролетарскими музыкантами», Четвертое фортепианное трио стало кульминацией зрелого периода творчества Рославца. Это сочинение воспринимается сегодня как манифест созданной Рославцем новой музыкальной вселенной, вместившей в себя весь накопленный человечеством эмоциональный, интеллектуальный и художественный опыт и освободившей музыкальный язык от инерции заданных паттернов. Это грандиозное четырехчастное симфоническое полотно, романтическое и страстное по духу, со сложно устроенной полифонией музыкальных тем, смыслов и ритмов, абсолютно безупречное по форме, иногда ироничное до издевки, иногда страшное в своих пророчествах, архитектурно совершенное и гипнотизирующе прекрасное, должно было стать такой же вехой в истории русского фортепианного трио и вершиной ансамблевого репертуара, каким стало написанное в предыдущую эпоху Фортепианное трио ля минор Чайковского. Но на этом месте оказалась пропасть, поглотившая не только самого Рославца и его музыку, но целое направление, так и не случившееся в результате в истории русского фортепианного трио.

К 1932 году в жестоком противостоянии режиму музыкальный авангард был подавлен и уничтожен. Большая часть музыки того периода была запрещена к исполнению и осела в архивах на долгие десятилетия. Как, например, конструктивистские опыты в жанре фортепианного трио одного из лидеров советского авангарда Леонида Половинкина. Рукописи двух его ранних трио, написанных еще в начале 1920-х, и более позднего, созданного в 1937 к 100-летию со дня смерти Пушкина, сравнительно недавно обнаружены в Государственном архиве литературы и искусства. Есть версия, что рукопись считающейся утерянной Танцевальной сюиты, ор. 29 для фортепианного трио

Александра Мосолова (объявленного врагом народа в 1929 и репрессированного в 1937), до сих пор хранится в архивах КГБ на Лубянке. Часть рукописей была показательно, физически уничтожена, как, например, Трио ми-бемоль минор Василия Барвинского, созданное в 1911 и сожженное при аресте автора в 1948.

Одним из немногих уцелевших фортепианных трио периода авангарда оказалось написанное в 1923 году Первое одночастное трио Дмитрия Шостаковича. С него и начинается история советского фортепианного трио. В этом есть своеобразная рифма к самому первому и тоже одночастному трио Александра Алябьева, написанному за сто лет до этого, в том же Петербурге. Свободная трактовка сонатной формы, близкая к романтической поэме, в обоих сочинениях несет в себе поэтический подтекст музыкального приношения. В отличие от Алябьева, не оставившего в партитуре словесного посвящения, в случае Шостаковича, романтические подробности биографии автора и сохраненные его эпистолярным наследием детали процесса возникновения этого трио (первоначально названного Поэмой для скрипки, виолончели и фортепиано), вполне закономерно становятся частью музыкальной экзегетики.

Трио посвящено Татьяне Гливенко, с которой юный, 16-летний Шостакович познакомился летом 1923 года на отдыхе в Ялте. Барышня жила в Москве, юноша в Петрограде. Летний роман продолжился в переписке. В одном из писем в октябре 1923 года эскизный вариант трио был отправлен в Москву, главной героине, однако до адресата не дошел. Историки предполагают, что именно этот экземпляр спустя продолжительное время попал в Государственный архив литературы и искусства. В декабре 1923 трио было впервые исполнено автором, скрипачом Вениамином Шером и виолончелистом Григорием Пеккером на концерте в Петроградской консерватории, чуть позже исполнение было повторено в Малом зале Московской консерватории, а в 1925 году трио было опубликовано Госиздатом. Подобно абсолютному большинству публикаций Госиздата 1920-х годов эти ноты до сих пор не обнаружены. К этому времени относится первый кризис в творчестве Шостаковича. Позднее он вспоминал, что «был внезапно охвачен сомнением в своем композиторском призвании… и в порыве "разочарования" уничтожил почти все свои рукописи». Некоторые исследователи полагали, что в числе уничтоженного находилась партитура Первого трио. Однако, много позже, в конце 1950-х, эта рукопись появилась в архиве Музея имени Глинки. Как бы то ни было, в список своих произведений, составленный в 1947, это трио Шостакович не включил, и потому это прекрасное сочинение при жизни автора более не исполнялось и не публиковалось.

Лишь после смерти Шостаковича его ученик и друг композитор Борис Тищенко провел сравнительный анализ обеих сохранившихся рукописей, восстановил недостающие фрагменты (поразительным образом они совпали с виолончельной партией, позднее обнаруженной в архиве Ленинградской филармонии), возникшая в результате редакция этого произведения была впервые исполнена Московским трио в Малом зале Московской консерватории 25 сентября 1981 года, в день 75-летия Шостаковича. На концерте присутствовала Татьяна Гливенко. Еще через два года, в 1983, Первое трио Шостаковича было опубликовано в его собрании сочинений.

По рассказам наших старших коллег, близко знавших ДД, как его все называли, сам Шостакович вспоминать об этом трио не любил, и отмахиваясь, говорил о нем как о наивной студенческой работе. Возможно, потому, что неподдельная искренность и оптимизм этого романтического послания, написанного в духе раннего советского конструктивизма и увенчанного победной, сверкающей до мажорной кульминацией, болезненно диссонировали со всем тем, что происходило в советском музыкальном искусстве и в жизни самого Шостаковича в последующие годы.

С конца 1930-х — не ради технической усложненности, а для возможности говорить со слушателем за спиной у власти — уцелевшие авангардисты осваивают в музыке эзотерические коды и шифры. И в первую очередь – Шостакович, в лице которого после разгрома 1936 года, как пишет Левон Акопян, «русская музыка потеряла своего наиболее выдающегося приверженца авангарда, обретя взамен великую трагическую и символическую фигуру». На страницах инструментальных партитур Шостаковича поселяются символы и метафоры, доступные только своим. Сталкивая в едином музыкальном пространстве, блатные песни времен НЭПа и мотив ламенто, с которым Шостакович не расстается после «Леди Макбет», подчас смешивая до степени неразличимости каббалистические знаки и барочную риторику, фактурные и тембровые приемы Баха и Моцарта, Мусоргского и Малера, он апеллирует к тем, чей интеллектуальный, эмоциональный, слуховой опыт способен на ассоциативном, может быть, даже подсознательном, уровне воспринять авторское смысловое послание. Это и есть тот самый принцип «интеллектуального монтажа», сформулированный Эйзенштейном в 1923 году, и ставший главным вкладом советского авангарда в мировое искусство. Этот язык станет универсальным для выживания музыки в советскую эпоху последующих десятилетий. Как никакая другая, она будет оперировать категорией «содержания», неизвестной или маргинальной для остальной Европы.

Ключевым сочинением XX века, преодолев десятилетия потерь и умолчаний и выработав искусство музыкального разговора между строк, станет Второе трио ми минор, ор. 67 Дмитрия Шостаковича. Это одно из самых знаменитых, самых исполняемых фортепианных трио в мировой музыкальной литературе. В этом сочинении, обладающем колоссальной силой эмоционального воздействия, аккумулированы, доведены до предельной емкости и смысловой концентрации идеи и открытия русского авангарда, в противостоянии с государством ставшие строительным материалом нового амбивалентного языка советского искусства. Шедевр, созданный Шостаковичем в 1944 году и посвященный памяти его друга выдающегося музыковеда Ивана Соллертинского, определил всю последующую эпоху в истории русского фортепианного трио – так будут писать ученики и последователи Шостаковича во второй половине XX века, энергия этого сочинения и по сей день питает вдохновение авторов, принимающихся за создание фортепианных трио.