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

CD8. «РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ: БЕРЛИН»

Русское зарубежье – это культурный феномен XX столетия. В результате беспрецедентной по масштабу эмиграции деятелей музыкальной культуры после 1917 года история русской музыки разделилась на два русла и с того времени развивалась параллельно в СССР и в странах русского зарубежья. Это насильственное разделение цивилизационного процесса произошло, когда музыкальная культура России была зрелой и яркой. Выплеснувшаяся на европейскую сцену музыка русского авангарда, а ещё в большей степени сочинения композиторов, чей стиль и эстетические предпочтения сформировались ещё при жизни Римского-Корсакова и Танеева, не просто ассоциировались с оставленной Россией, но воплощали «русское» в музыке как оно отложилось в слуховом опыте их, также эмигрировавшей, аудитории. Сохранение и развитие этих традиций стало своего рода миссией деятелей русского музыкального зарубежья, формой национальной идентификации.

Третий том «Истории русского фортепианного трио» посвящён Берлинской ветви русского зарубежья и представляет два фортепианных трио, отражающих эволюцию музыкального стиля в творчестве Павла Юона, и мировую премьерную запись Фортепианного трио Николая Лопатникова – архетипический образец русского модернизма, восполняющий репертуарную лакуну, существовавшую на месте фортепианных трио, не написанных Прокофьевым и Стравинским.

Николай Лопатников принадлежит к плеяде выдающихся творцов нового времени, определивших пути развития музыкального искусства XX столетия. Ровесник века, он был свидетелем исторических катаклизмов, смены эпох, мировоззрений и эстетических ориентиров. Родился в Ревеле, рос в Петербурге, учился в Петроградской консерватории, после революции в ноябре 1917 года бежал с семьёй сначала в Финляндию, затем в Германию, где обрел успех, публику и европейскую славу. Выдвигаемый Детлефом Гойови и Юрием Арбатским в один ряд с Игорем Стравинским, названный Николаем Слонимским «выдающимся композитором», а Вирджилом Томсоном – «мастером неоклассики», Лопатников за два предвоенных десятилетия сделал головокружительную карьеру. Премьерами его симфоний и концертов дирижировали Бруно Вальтер и Герман Абендрот, Осип Габрилович и Сергей Кусевицкий. Его сочинения были удостоены премий Германского радиовещания, Беляевской премии, сам Лопатников был дважды награжден стипендией Гуггенхайма и избран членом Американского Национального института искусств и литературы. Но с середины 50-х годов под напором послевоенного авангарда сочинения Лопатникова сходят с афиш и исчезают из репертуара мировых оркестров и концертных залов, слава его меркнет. После смерти композитора в Питтсбурге в 1976 году его музыка и его имя погрузились во тьму.

В творческом наследии Лопатникова преобладает оркестровая музыка: четыре симфонии, концерты, симфониетты, концертино, дивертисмент, вариации и другие сочинения для оркестра, опера «Дантон», балет «Плавильный котёл», два фортепианных и скрипичный концерт, концерт для двух фортепиано с оркестром, вариации для виолончели с оркестром, не менее значительное место занимают фортепианные сочинения и камерная музыка, в том числе, скрипичные и виолончельные сонаты, струнные квартеты и фортепианное трио.

Фортепианное трио ля минор, ор. 23 было написано в 1932 году в Берлине в одно время с оперой «Дантон» — последней крупной работой, завершённой Лопатниковым в берлинский период (запланированная на 1933 год премьера оперы не состоялась из-за прихода к власти нацистов). Судя по заметкам композитора, трио было впервые исполнено Grinke Piano Trio (Фредерик Гринке – скрипка, Флоренс Хутон – виолончель, Кендалл Тейлор – фортепиано) в Лондоне в 1938 и в том же году повторено в Таллинне и в Хельсинки (любопытно, что в своих заметках Лопатников по-прежнему пишет Helsingfors), а в 1939 году – в Амстердаме. Дальнейшие следы этого сочинения теряются.

В архиве Лопатникова существуют два рукописных варианта трио, сохранившие свидетельства тщательной работы композитора над музыкальным текстом. Проведя сравнительный анализ обеих рукописей, проследив последовательность и логику композиторских правок, сокращений и

дополнений, изменений динамики, штрихов, голосоведения и артикуляции, мы представляем на суд слушателей грандиозное четырёхчастное полотно. В этом сочинении, не имеющем аналогов в истории русского фортепианного трио, Лопатников будто апроприирует все существующие музыкальные стили и разнимая их на атомы, творит свой собственный музыкальный мир. Под налетом почти волевого хладнокровия Лопатников сплетает в изобретательно выстроенной партитуре, наполненной контрапунктической энергией и неослабевающим ритмическим пульсом, русскую звуковую архаику, монументальность эпического высказывания и интонации плача, барочные риторические фигуры, каббалистические символы и китч, русскую хоровую подголосочную полифонию, балаганную антиэстетику, колокольность и джазовые ритмы. Избирая для своего сочинения тональность ля минор, так часто предпочитаемую русскими авторами для создания фортепианных трио, и начиная его не менее традиционным экспонированием темы виолончелью в сопровождении фортепианной фактуры, Лопатников будто разглядывает этот стилистический артефакт с модернисткой дистанции: нарочито противопоставляя характерной для русских фортепианных трио интонации личного, исповедального, часто, ностальгического высказывания почти демонстративную жесткую отстранённость, граничащую с непримиримостью.

Первая часть, сонатное Allegro, кажется как будто сложенной из грубо обработанных гранитных блоков, каждый из которых имеет свою особую форму, но материал в каждом блоке — тот же гранит, только со своим рисунком прожилок. Повествовательной, эпической главной теме, построенной на интонации нисходящей секунды, вызывающей ассоциации с главным мотивом Фортепианного трио ре мажор, ор. 22 Сергея Танеева, и изобилующей непременными квартами и квинтами противостоят – метрически и гармонически — терпкие диссонансные аккорды с подчеркнутым тоническим органным басом в фортепианной партии, предвосхищающие финальный dans macabre. В побочной партии секундовый лейтмотив трансформируется в интонацию плача, напоминая одновременно и знаменитую сцену у Собора Василия Блаженного из «Бориса Годунова» Мусоргского, и его же романс «Светик Савишна», и многие сочинения Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича и других русских композиторов. Мотив страдания, человеческого отчаяния, стенания народа и вневременная, обобщенная монументальность эпоса – два ключевых образа русского искусства — становятся лейттемой всего сочинения, придавая ему безошибочно узнаваемое аутентичное «русское» звучание. Огромная, сложноустроенная, полифонизированная разработка с ритмической неумолимостью приводит к яростной кульминации, в которой столкновение двух реинкарнаций лейтмотива достигает предельного напряжения. Аура диссонансного отчаяния растворяется в репризе, краткой и призрачной, как воспоминание. Виртуозно меняя ладовое наклонение главной темы в пределах “белоклавишной”, диатонической гармонии, придавая интонации плача побочной темы отзвук колокольности (ещё один узнаваемый «русский» приём), Лопатников завершает эту часть речитативным тройным унисоном, утверждающим эпический образ лейтмотива.

Начиная вторую часть, Scherzo. Allegro molto vivace, намеком на тему скерцо из Трио ре минор, ор. 49 Мендельсона, Лопатников затеивает модернистскую игру с традицией (оммаж Мендельсону так или иначе присутствует почти в каждом русском трио 19 века), виртуозно жонглируя аллюзиями, тональностями, формой и метром. Секундовый лейтмотив, прячущийся в извилистой прокофьевской хроматике, свинг и фокстрот, вписанные поверх трехдольного пульса, обманчивость формы, внезапное вторжение колокольного звучания в среднем разделе и развернутые речитативы всех трех инструментов, вызывают ассоциации с культурой артистических кабаре, с ее замешанным на иронии, эстетическим нон-конформизмом, захватившим рафинированные умы той эпохи от Немировича-Данченко и Таирова до Мейерхольда и Макса Рейнхардта.

Страшным пророчеством звучит 3 часть, Andante. Синкопированная ритмика медленного танца, напоминающего баскский наигрыш из Фортепианного трио ля минор Мориса Равеля, написанного на пороге Первой мировой войны, оборачивается погребальным шествием. В тему проникает лейтмотив плача. Постепенная полифонизация фактуры, сопряжение диссонансных гармоний и нарастание динамики приводят к краткой кульминации, не дающей избавления обреченным. Глухое звучание колоколов в партии фортепиано на фоне безжизненного остинато струнных, свое рода Memento mori, в предыкте к репризе становится смысловым центром части. В коде на мгновение возвращается воспоминание о начальном танце, но нисходящее движение баса в партии фортепиано (барочная риторическая фигура, символизирующая путь в могилу, часто встречающаяся в русских фортепианных

трио) приводит к инфернально звучащему «потустороннему» ре мажору. Так позднее будет звучать ми мажор в финале Второго фортепианного трио, ор. 67 Дмитрия Шостаковича. Финальный Dance macabre в еще большей степени предвосхищает написанное на десять лет позже трио Шостаковича. В четвертой части, Allegro molto, написанном в форме рондо-сонаты, так же как будет потом у Шостаковича, темы всех предыдущих частей вовлекаются в стихию отчаянного народного пляса. Удивительно сходство и других композиторских приемов, в том числе кульминационное проведение главной темы фортепиано на фоне мощных аккордов пиццикато струнных, обращение к каббалистической символике, разухабистые картины народных гуляний, в отличие от исключительного колорита и театральности подобных сцен у Стравинского, несущие смысл «торжества хама» и разрушения. Дьявольски ускоренным танцем, напоминающим победу Черта в «Истории солдата» Стравинского, завершает Лопатников свое пророчество, облеченное в форму фортепианного трио.

Написанная в том же, 1932 году, миниатюрная модернистская Сюита до мажор, ор. 89 Павла Юона (редкое для жанра фортепианного трио сочинение, написанное вне канонов сонатной формы) подобно интермеццо в трехчастном сонатном цикле контрастирует двум масштабным ля минорным трио на этом диске мажорной тональностью, изяществом и яркой театральностью образов. В коротких пяти частях сюиты Юон будто примеряет на себя все музыкальные маски, которые были популярны в те годы. Из дневников Юона мы знаем об авторской программе, которая не вошла в печатную версию: «Мелодия», «Марионетки», «Интермеццо», «Одалиска», «Варварский танец». Посвящая сюиту знаменитому пианисту и педагогу, Брониславу фон Позняку, на протяжении более двух десятилетий бывшему лидером одного из ведущих европейских фортепианных трио, Юон будто аппелирует к одному из ключевых сочинений в репертуаре этого ансамбля – Фортепианному трио «Думки», ор. 90 Антонина Дворжака (известно по меньшей мере три различные записи этого сочинения, сделанные трио Позняка на Дойче Граммофон на протяжении пятнадцати лет). Начиная Сюиту намеком на третью часть «Думок», Юон выстраивает изящную модернистскую версию этого архаического синкретичного славянского жанра, на ходу сменяя стили, образы и композиторские приёмы. Обращает внимание изысканная изобретательность гармонического языка. Царство диатоники (композитор умудряется не нарушить чистоту диатоники не единой черной клавишей!), вмещающее в себя эпические былинные речитативы, инкрустированные имитациями танцевального гитарного наигрыша в испанском духе, в 1 части, Moderato, Юон, подобно Метнеру и Рахманинову, внезапно завершает ностальгической цитатой православного церковного песнопения. Квази-прокофьевскую 2 часть, Giocoso, сквозящую намеками на «Кукольный Кейкуок» Дебюсси и лядовскую «Музыкальную шкатулку», сменяет в 3 части, Andantino, русская протяжная песня (в необычном для этого жанра мелодическом миноре) с плясовой реминисценцией в среднем разделе. Экзотический ориентальный танец в 4 части, Allegretto, – изысканная декоративная стилизация, с терпкими гармониями в духе Римского-Корсакова, инфернальным изяществом скрябинской мазурки и метнеровских сказок, гротескной «дикостью» эпизодов, страстными речитативами, замысловатой полиметрией и головокружительной фактурой – самая изощренная по форме, фактуре и калейдоскопичности образов часть Сюиты. Архаический народный танец в духе Стравинского, с цитатой из «Весны священной», фольклорным мистицизмом и праздничным перезвоном пасхальных колоколов в 5 части, Allegro giusto, подводит итог мастерски выстроенному рассказу о музыкальной действительности эпохи модерна.

Ко времени создания Сюиты Юон был уже зрелым мастером – композитором, исполнителем, ученым, педагогом, более четверти века преподававшим композиторское ремесло. Ученик Ивана Гржимали, Антона Аренского и Сергея Танеева в Московской консерватории и Вольдемара Баргиля в Высшей школе музыки в Берлине, Юон в разные годы был отмечен международными премиями имени Мендельсона, Листа, Бетховена. После переезда из Москвы в Берлин в 1897 году Юон неоднократно возвращался в Россию, где регулярно исполнялись его сочинения, поддерживал активную переписку с Танеевым и Модестом Чайковским. Но в 1917 году, категорически не приняв революцию, Павел Юон официально отказался от российского гражданства, и его имя было вычеркнуто из истории русской музыки. На протяжении 20 века в советском искусстве существовал только один Юон – художник, прославивший и прославленный революцией, брат композитора, Константин. В Европе Павлу Юону сопутствовал успех и признание. В 1906 году он был приглашен Йозефом Иоахимом занять место профессора композиции в Берлинской школе музыки. Имя Юона неизменно фигурировало в

концертных программах, афишах и газетных рецензиях в Голландии, Швейцарии, Германии, Англии, Австрии, Чехии, а также на страницах ведущего немецкого журнала *Die Musik.* Однако следующий исторический рубеж оказался фатальным. С приходом к власти нацистской партии карьера Юона, как и европейская культура той эпохи в целом, оборвалась на пике своего расцвета. На рубеже XX-XXI столетий имя и творческое наследие Юона, практически забытые после его смерти в 1940 году, пережили настоящее возрождение в Европе и США. Возвращение музыки Юона в Россию только начинается.

В композиторском наследии Юона более ста опусов симфонической, камерной, вокальной и театральной музыки, в том числе шесть фортепианных трио, музыкальная эволюция которых отражает те художественные процессы, которые происходили в русской музыке в первые десятилетия века, вне зависимости от географии перемещений авторов.

Трио ля минор, ор. 17 – первое трио Юона, и, возможно, первое трио в русской истории жанра, опирающееся на чисто фольклорный материал, стилизованный в духе историзма. Это сочинение было написано в 1901 году, в самом начале «берлинского периода» в карьере композитора. В том же году трио было опубликовано немецким музыкальным издателем Робертом Линау, ставшим впоследствии близким другом Юона, издававшим все его сочинения.

Первая часть, Allegro, написана в сонатной форме и с соблюдением классического канона русских трио (любимая русскими композиторами тональность ля минор и изложение главной партии виолончелью в сопровождении фортепианной фактуры, как в трио Чайковского и Рахманинова, Бородина и Римского-Корсакова, Алоиза и Пабста, и в более поздних сочинениях Лопатникова и Рославца). Главная партия близка по характеру и интонационному строю русской протяжной песне. Построенная на квинтовом мотиве главной партии, богатырская плясовая связующая тема, Poco meno mosso, приводит к побочной партии. Изящество фольклорного инструментального наигрыша и закругленное построение двух контрастных тем побочной партии, напоминающее куплетную форму частушек с неизменным припевом, придают побочной партии характер игривой, весенней пасторали. Уже в этом раннем сочинении Юона видна его необычайная любовь к декоративному фактурному разнообразию, которое в Сюите станет чуть ли не главной силой выразительности. Заключительная партия, построенная на материале побочной партии на органном пункте Соль, приводит к краткой полифонизированной разработке, охватывающей минорные тональности и приводящей к квази-романтической кульминации в тональности до минор. Вторая часть, Adagio, написанная в трехчастной форме с повторением частей, имеет в основе напевную тему, проходящую через ряды превращений в духе брамсовского синтаксиса. Влияние Брамса, по всей видимости воспринятое Юоном опосредованно через его учителя Вольдемара Баргиля, слышится и в принципах построения и развития формы и в фактурных приемах третьей части, Rondo: Allegro, написанной в форме рондо-сонаты с зеркальной репризой. Стилизованную фольклорную тему главной партии, интонационно родственную главной теме первой части и напоминающую одновременно и Первый фортепианный концерт Чайковского, и Богатырскую симфонию Бородина, Юон использует так же, как Брамс использовал народную музыку: в процессе развития тема приобретает скерцозный, плясовой характер – если бы венгерские цыгане Брамса были русскими крестьянами, это была бы их музыка. Грациозная побочная тема с элементами полиметрии и небольшая заключительная партия в характере вальса завершают экспозицию. Полифонизированная разработка с эпизодом эпического характера в духе Чайковского приводит к зеркальной репризе. Венчает сочинение ликующая и праздничная главная тема в одноименном Ля мажоре.

Мы верим, что фортепианные трио Николая Лопатникова и Павла Юона, представленные на этом диске, привлекут внимание новых поколений исполнителей и исследователей, и в будущем без этих сочинений будет немыслим ансамблевый репертуар и они навсегда войдут в историю русской музыки.

Наталия Рубинштейн