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

CD8. «РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ: ПАРИЖ – РИМ – НЬЮ-ЙОРК»

Новый том «Истории русского фортепианного трио» представляет четырех композиторов Русского зарубежья, чьи абсолютно разные по стилю и музыкальному содержанию сочинения воплотили многообразие эстетических экспериментов и открытий в русском искусстве эпохи Модерна.

Музыкальной Меккой Русского зарубежья вплоть до Второй мировой войны был Париж. В начале 1920-х годов здесь обосновались Беляевский Попечительский Совет и Русское музыкальное издательство Сергея Кусевицкого, Союз русских музыкальных деятелей и Русское музыкальное общество за границей, созданное для продолжения работы Императорского музыкального общества, упраздненного в России после революции. Членами Общества были не только русские музыканты, но и Пабло Казальс, Альфред Корто, Фриц Крейслер, Морис Равель, Леопольд Стоковский, Рихард Штраус, Артуро Тосканини, Бруно Вальтер и другие «любители русского музыкального искусства всех национальностей». В 1924 году в Париже была основана Русская консерватория имени Рахманинова. Одним из ее создателей и первым директором был Николай Черепнин, почетным председателем был избран Сергей Рахманинов, а в состав преподавателей в разные годы входили практически все выдающиеся русские музыканты – композиторы, исполнители, музыковеды, профессора Московской и Петербургской консерваторий, бежавшие из России, в том числе Николай Метнер, Федор Шаляпин, Иван Галамян, Юлиус Конюс, Леонид Сабанеев и многие другие.

Среди консерваторских профессоров до переезда в Нью-Йорк в 1939 был и Александр Гречанинов. Представитель старшего поколения русской эмиграции (он покинул Россию и переехал во Францию в 1925, когда ему было уже 60 лет), Гречанинов окончил Московскую консерваторию, где его педагогами были Василий Сафонов и Сергей Танеев, и Петербургскую консерваторию по классу композиции Николая Римского-Корсакова. В эпоху модернистских исканий нового музыкального языка, последовательный и убежденный продолжатель традиций русской школы Гречанинов писал музыку простую, доступную и понятную широкой аудитории. Популярность Гречанинова в России в начале XX века была невероятной, она конкурировала даже с популярностью Чайковского. Оперы Гречанинова ставились в Большом театре, его сочинения публиковались издательством Митрофана Беляева. По словам Леонида Сабанеева, он «был последним из русских композиторов, которому удалось собрать позднюю осеннюю жатву с уже угасающего ствола «великой эры русской музыки», эпохи Чайковского и «Могучей кучки».

Второе Трио соль мажор, ор. 128, вошедшее в программу этого альбома, написано в парижский период эмиграции Гречанинова и представляет собой своего рода «экспортный вариант» русской музыки. В этом ярко декоративном, похожем на расписную шкатулку, сочинении есть и подлинный этнографический материал (будучи ревностным продолжателем идей Владимира Стасова, Гречанинов активно участвовал в работе Музыкально-этнографической комиссии при Московском университете и в тот период собрал и обработал большое количество народных песен, в частности, русских, белорусских, татарских и башкирских), и стилизованное звучание народных инструментов, и цитаты и аллюзии на музыку Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Лядова, Стравинского. Не похожее ни на какое другое сочинение в этом жанре, Второе трио Гречанинова – это своеобразный музыкальный аналог иллюстрациям Ивана Билибина к русским народным сказкам о Коньке-горбунке, Царевне-лягушке, Иване-царевиче и Жар-птице.

По билибински четко очерченные образы, с множеством характерных деталей и щедрой орнаментикой в первой части, *Allegro*, помещены в классицистски ясную сонатную форму с кодой. Звуковым картинам ярмарочных гуляний главной и заключительной партии (с аллюзиями на «Масленницу» из цикла «Времена года» Чайковского и «Петрушку» Стравинского) контрастирует лирическая распевная побочная партия. Вторая часть, *Intermezzo*, напоминает одну из тех обаятельных миниатюр, мазурок, «бабушкиных вальсов», «нянюшкиных сказок», которые Гречанинов на протяжении всей своей жизни в изобилии писал для детей. (Любопытно, что в отличие от абсолютного большинства композиторов Русского зарубежья, после эмиграции Гречанинова его циклы пьес для юных пианистов неоднократно

переиздавались в СССР, даже в самые страшные репрессивные 1930–1940 годы). Написанный в форме рондо-сонаты *Final: Vivo* — самая развернутая и значимая часть цикла. В вихре тарантельного движения нашлось место и эпосу, и мирискуническому мистицизму, и барочной риторике, и поэтичной скрипичной каденции, и фугато, и победному возвращению обеих главных тем первой части в праздничном хоре коды.

Трио соль мажор было опубликовано Издательством Митрофана Беляева в Лейпциге в 1937 году. В России до 90-х гг. XX века это сочинение не исполнялось.

Не исполнялась в России до начала 1990-х годов и музыка Александра Черепнина – одного из крупнейших композиторов Русского зарубежья. В отличие от своих старших современников, Черепнин не пережил периода возмущения против установившихся традиций или эволюции от старого стиля к новому. Он родился одновременно с модерном, который стал для него наиболее естественной стихией творчества. Его называли «музыкальным гражданином мира». Он родился в Петербурге, учился в консерваториях Петрограда, Тифлиса и Парижа, был директором консерватории в Шанхае, преподавал в Японии, вел класс фортепиано в Русской консерватории в Париже и класс композиции в Чикагском университете, гастролировал в Египте и в Палестине. Наследник прославленной династии музыкантов и художников (его отец, Николай Черепнин, был известным дирижером и композитором, профессором Санкт-Петербургской консерватории; дядя его мамы, Александр Бенуа, один из ключевых творцов «Серебряного века», был идеологом и создателем Общества и журнала «Мир искусств») Александр Черепнин с ранних лет имел привилегию общения с Римским-Корсаковым, Лядовым, Кюи, Глазуновым, Стравинским, Прокофьевым, Дягилевым, Фокиным, Павловой, Шаляпиным. Позже, после эмиграции, Черепнин сблизился с Онеггером и Мартину и входил в так называемую «Парижскую школу композиторов».

К этому времени относится создание Черепниным его единственного *Фортепианного трио, ор. 34*, посвящённого Альберту Блонделю, директору компании Erard. В 1925 году Трио было опубликовано Издательством Durand под редакцией Исидора Филиппа, учителя Черепнина в Парижской консерватории (таким образом, помогая своему ученику опубликовать некоторые из его ранних произведений, Филипп во многом способствовал развитию его карьеры в Европе). В изысканности и эмоциональной сдержанности музыкального языка этого подлинно новаторского сочинения отчетливо слышны как узнаваемые черты национального стиля «Могучей кучки», с присущим ему ориентализмом, так и влияние французского модернизма и русского авангарда, в первую очередь Прокофьева и Стравинского, рядом с которыми Черепнин вырос. Известно напутствие, данное молодому Черепнину Стравинским: «Важнейший инструмент композитора — резинка: чем больше вы стираете, тем лучше то, что остается». Фортепианное трио Черепнина представляет собой идеально емкое, лаконичное, концентрированное выражение идей и эстетики музыкального конструктивизма. В миниатюрном трехчастном сочинении нашли оригинальное преломление почти все основные музыкальные приемы этого направления модернизма: специфическая моторика движения, преобладающая роль метроритма, сюитность, принципы монтажа и повторяемости музыкальных паттернов в построении формы, линеарность и графичность фактуры, использование диссонантной вертикали, разнообразие и изобретательность полифонических приемов. Отказавшись к началу 1920 годов от традиционной мажоро/минорной ладотональной системы, Черепнин использует в этом трио собственную оригинальную неомодальную ладовую концепцию с опорой на тонику Ре. Построенная путем объединения минорных и мажорных гексакордов, девятиступенная ладовая система, близкая к сформулированным позднее Мессианом ладам ограниченной транспозиции, вошла в теорию музыки как «Черепнин-мажор» или, по определению Слонимского, «Гамма Черепнина».

Первая часть, написанная в двойной трехчастной форме, построена на контрасте кантиленной полифонизированной первой темы in D и токкатной второй темы in A. Тональное соотношение и последующее развитие тем создают аллюзию на сонатную форму. Изящная игра с зеркальностью и искаженной симметрией (с использованием разного рода контрапунктических приемов) пронизывает все пласты музыкальной материи в миниатюрном трёхчастном интермеццо Второй части. В первом разделе две имитации рисуют симметричный начальный четырёхтакт (своеобразная «бабочка»: виолончель имитирует мотив скрипки, скрипка имитирует мотив виолончели). В среднем разделе восходящей гамме виолончели отвечает восходящая гамма скрипки. В репризе уже две «бабочки»,

шеститакт и четырёхтакт, а сам заключительный раздел представляет собой неточный ракоход первого; идея зеркальности пронизывает и фактуру фортепианной партии: на нисходящее движение квинты отвечает восходящее движение. В Третьей части жёсткая, неумолимая основная тема и остинато в фортепианной партии, атакуемое акцентами и синкопами и внезапно сбивающееся на пятидольный метр, производит впечатление чудовищного perpetuum mobile. Черепнин обрывает финал на полном ходу (так же как и в своей Первой виолончельной сонате). Не имеющее ни конца, ни начала механистическое движение, будто безликая и бездушная сила поворачивается разными сторонами и движется мимо слушателя.

Ярким контрастом аскетизму Черепнина в программе этого альбома звучит красочное, страстное и возвышенное Фортепианное трио Даниила Амфитеатрова.

История жизни Амфитеатрова, наследника не менее прославленной династии, подобна авантюрному роману. Потомок двух старинных архиерейских семей, ведущих свою летопись с середины XVII века и давших России не только главных священнослужителей (в числе которых знаменитый митрополит Киевский Филарет и настоятель Архангельского собора в Кремле Валентин Амфитеатров), но и выдающихся деятелей культуры и науки, на протяжении столетий властвовавших умами русской интеллигенции, Даниил Амфитеатров в первую ссылку из Петербурга в Сибирь отправился в трехмесячном возрасте, с родителями, а в первую эмиграцию – когда ему было три года. Сначала был Париж, затем Италия, обучение в Академии «Санта Чечилия» в Риме в классе Отторино Респиги, маминого однокашника по классу Римского-Корсакова в Петербурге, возвращение в Россию, обучение в Петроградской консерватории у другого ученика Римского-Корсакова Язепа Витолса, аресты, одиночное заключение и бегство на лодке через Финский залив в Европу. В 1921 году семья Амфитеатровых вновь поселилась в Италии, чтобы больше уже никогда в Россию не возвращаться.

Отец композитора, Александр Амфитеатров, беллетрист, драматург, поэт, литературный и театральный критик, фрондер и бунтовщик, гонимый властью, как царской, так и советской, был самым читаемым русским литератором Серебряного века. Семья Амфитеатровых поддерживала близкие отношения с Чеховым, Горьким, Плехановым, Гиляровским, Станиславским, Шаляпиным. В эмиграции их дом всегда оставался местом притяжения для многих писателей и поэтов русского зарубежья, в том числе, Алданова, Бальмонта, Бунина, Куприна, Теффи, Шмелева. Александр Амфитеатров способствовал публикации их статей в газетах и журналах русского зарубежья, а Иллария Соколова, мама композитора, переводила их сочинения с русского на итальянский.

В отличие от своих родителей, Даниил Амфитеатров не поддерживал отношений с бывшими соотечественниками. Он не участвовал в деятельности Русского музыкального общества заграницей, не исполнял русской музыки, о нем не писали русские газеты. Даниил Амфитеатров вошел в историю искусства как итальянский композитор. Мировую славу и в том числе, две номинации на премию «Оскар», Амфитеатрову принесло продолжавшееся на протяжении двадцати лет сотрудничество с Голливудом. Однако Амфитеатров считал, что эта работа дискредитирует его как академического композитора, поэтому в 1959 году он оставил Голливуд и вернулся в Италию. В его композиторском наследии главенствует симфоническая музыка, но есть и опера, и концерт для фортепиано с оркестром, и конечно, камерная музыка, созданная с заметной любовью к виолончели – две виолончельные сонаты, струнный квинтет и фортепианное трио.

Фортепианное трио написано Амфитеатровым в Риме в 1932. Образный строй, мелодика, фактура, гармонический язык, структура и принципы формообразования – буквально все в этом сочинении разительно отличается от традиций, укоренившихся в русском фортепианном трио. В этом сочинении нет образов страха и смерти – главных тем русского символизма, не слышится влияние Прокофьева и Стравинского – законодателей музыкальной моды Русского зарубежья, здесь нет фольклорных тем и нет ностальгии, прощаний и пророчеств. Словно нарочитым противопоставлением «эпитафиальной» традиции и трагедийному мироощущению русской музыки звучит этот квази-дантовский триптих Амфитеатрова, ведущего своего романтического героя в прекрасный и бесконечный мир свободы и красоты.

Первая часть, написанная в сонатной форме с зеркальной репризой, вокальным мелодизмом, исключительной, даже преувеличенно страстной, силой высказывания, обилием авторских ремарок и контрастной сменой разнохарактерных мотивов и движений, напоминает оперные партитуры Пуччини и Масканьи, старших современников Амфитеатрова. Во Второй части краткие ариозо струнных обрамляют нежную, сокровенную тему, рождающуюся словно в прозрачном сумраке предрассветного часа и достигающую грандиозной, сияющей кульминации. В Финале мастерская игра инструментальными красками, тончайшее кьяроскуро, неожиданные тембральные приемы и акустические эффекты, создающие иллюзию многомерного пространства, рисуют картину идеального мира. Здесь главенствует восходящий звукоряд, со времен барокко символизирующий возрождение, звонят колокола (прозрачное колокольное звучание фортепиано в начале части и авторская ремарка *Come uno scampanio lontano* напоминают «Колокола сквозь листву» из Второй тетради «Образов» Дебюсси и финал его же скрипичной сонаты) и поют птицы, влетевшие в музыку XX века метафорой новой свободы. Реминисценции трех главных тем первой и второй части в полифонической кульминации, достигающей вагнеровских масштабов, венчает эту пантеистически прекрасную, словно озаренную итальянским солнцем, музыку.

Завершает программу этого альбома премьерная запись *Фортепианного трио на еврейские темы, ор. 28* Якова Вейнберга. В «вавилонской разноголосице» эпохи модерна одним из важных художественных течений было становление еврейского национального музыкального искусства. Это движение началось в России, что не удивительно: к концу XIX века большая часть еврейского народа, рассеянного по всему миру, проживала на территории Российской империи; этнографические экспедиции, организованные на территории огромной страны для записи еврейских народных бытовых и литургических тем давали богатейший материал для исследований. Удивительно другое: зародилось это направление в лоне русской академической музыкальной традиции, в самой ее сердцевине. Основателями «Общества еврейской народной музыки», с которого началось это движение, охватившее потом Европу и Америку и оказавшее ключевое влияние на развитие израильской классической музыки, были выпускники петербургской и московской консерваторий, ученики Римского-Корсакова и Танеева, а родоначальником и идеологом этого направления был Владимир Стасов. Возможно, именно поэтому, подобно композиторам Балакиревского кружка и большинству учеников Римского-Корсакова, композиторы, примкнувшие к этому направлению, почти не писали камерной музыки, их интересовали другие жанры. Тем дороже те немногие фортепианные трио, которые оставила нам эта неординарная плеяда музыкантов, чьи находки и открытия питали вдохновение многих великих композиторов, в том числе Дмитрия Шостаковича, и обогатили язык и образный строй русской музыки XX века.

Яков Вейнберг, один из основателей московского отделения «Общества еврейской народной музыки» и Иерусалимской консерватории, Национального еврейского музыкального совета США и ежегодного американского фестиваля еврейской музыки, родился в Одессе. Подобно большинству деятелей культуры Русского зарубежья, он тоже был наследником знаменитой династии, принадлежавшей к высшим литературно-музыкальным кругам Российской империи. В его роду были знаменитые литераторы, актеры, физики; один из его дядей был женат на Любови Рубинштейн, сестре Антона Рубинштейна; Кюи, Гречанинов, Даргомыжский и многие другие композиторы писали романсы на стихи другого его дяди, Петра Вейнберга, профессора Петербургского и Варшавского университета, знаменитого переводчика Шекспира, Гете, Гейне и еще в общей сложности шестидесяти европейских поэтов на русский язык.

Яков Вейнберг окончил Московскую консерваторию у Сергея Танеева, позже занимался у Теодора Лешетицкого в Вене, участвовал в конкурсе Рубинштейна в Париже, гастролировал как пианист, писал музыку и теоретические труды, вел активную просветительскую деятельность, с 1916 года был профессором Одесской консерватории, а в 1921 году его арестовали. Выйдя через два месяца на свободу, Вейнберг буквально сразу эмигрировал в Палестину, а еще через пять лет переехал в США. Там он преподавал в Нью-Йоркском музыкальном колледже и в Хантер-колледже, давал концерты в Карнеги-холл, гастролировал в Америке и Европе, выступал с лекциями и писал самую разную музыку: концерты для фортепиано с оркестром и транскрипции сочинений Римского-Корсакова, Рахманинова, Шопена, струнные квартеты и музыку к фильмам, оратории на слова Горького, Лермонтова, Пушкина, Бернса, духовные оратории, в частности «Исайя» и «Жизнь Моисея», и музыку

для синагогальной субботней службы, которую до сих пор можно услышать в синагоге Temple Emanu-El на Манхеттене в Нью-Йорке. А еще он положил на музыку Геттисбергскую речь Линкольна, это и принесло ему настоящую славу в Америке.

Фортепианное трио Вейнберга отражает весь спектр музыкальных увлечений, блестящее композиторское мастерство и явно легкий характер автора. Вейнберг здесь словно играет в кубики, подтрунивая над самим собой, смешивает в причудливые сочетания хасидские нигуним с нисходящим хроматическим звукорядом (с одной стороны, это аллюзия на «Элегическое» трио ре минор Сергея Рахманинова, с другой – барочный символ смерти, но снабженный еще и секундовым диссонансом этот символ явно меняет здесь свою коннотацию). В забавное скерцо, написанное в жанре perpetuum mobile – традиционном для европейской виртуозной скрипичной музыки – Вейнберг вплетает популярные темы Бизе и Шуберта и приправляет все это ритмами танго. В финальных вариациях на подлинную тему ашкеназской колыбельной перемешивает русские песни, ладино и шумановских давидсбюндлеров, колокола и бетховенскую тему судьбы, и еще множество других узнаваемых и угадываемых деталей европейского музыкального паззла, который с увлечением заново пересобирала эпоха Модерна.

Наталия Рубинштейн