
О некоторых особенностях камерно-инструментального творчества М.Ф.Гнесина

Кожурина Ольга Игоревна

Доцент кафедры скрипки и альты РАМ им.Гнесиных, г.Москва

E-mail: o.kozhurina@gnesin-academy.ru

Михаил Фабианович Гнесин (1883-1957) — представитель знаменитой семьи Гнесиных, композитор, к творчеству которого сегодня можно наблюдать возрастающий интерес со стороны как исполнителей, так и исследователей. Заслуженный деятель искусств, доктор искусствоведения, профессор Московской и Ленинградской консерваторий, а с 1944 года (с основания) — Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, он оставил весомое композиторское наследие, насчитывающее 68 опусов и охватывающее различные жанры. Это и симфонические произведения, и музыка к театральным постановкам, и фортепианные сочинения, а также вокальные — быть может, самая значимая область в его творчестве (Гнесиным написано свыше 80 романсов и других произведений для голоса).

Но не менее значимой представляется и его работа в камерно-инструментальных жанрах, к которым композитор обращался на протяжении всего творчества. В исследованиях, в частности написанных в последние годы, затрагиваются только отдельные аспекты, касающиеся камерных жанров у Гнесина. Это, в частности, диссертация М. А. Карачевской[1], в центре внимания которой — вокальное наследие композитора, или монография С. В. Аникиенко[2], которая посвящена периоду работы композитора в Екатеринодаре (Краснодаре) в 1911-1913 гг. и сосредоточена главным образом на произведениях этого периода.

К числу наиболее крупных и значительных произведений, написанных М. Ф. Гнесиным для камерно-инструментальных составов, можно отнести следующие:

Соната-баллада для виолончели и фортепиано op.7 (1909);

«Requiem»: одночастный квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели op.11 (1912-1914);

«Песня странствующего рыцаря» (В память миннезингера Зюскинда из Тримберга) для двух скрипок, альты, виолончели и арфы op.28 (1917);

Соната для скрипки и фортепиано G-dur op.43 (1928);

«Адыгея»: секстет для скрипки, альты, виолончели, валторны, кларнета и фортепиано op.48 (1933);

Трио «Памяти наших погибших детей» для фортепиано, скрипки и виолончели op.63 (1943);

«Соната-фантазия»: фортепианный квартет для фортепиано, скрипки, альты и виолончели op.64 (1945).

Перечень дополняют различные циклы вариаций, сюит и сборников пьес для различных составов (Вариации на еврейскую тему для струнного квартета op.24 (1917); Три пьесы (мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. Пушкина) для виолончели и фортепиано op.51-b (1938–1939); Сюита в трёх частях для скрипки и фортепиано op.52 (1937); Маленькие пьесы для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано op.60 (1942) и др.), а также несколько сборников пьес для фортепиано в 4 руки, которые в данной статье не являются основным предметом рассмотрения.

Представленный список не претендует на полноту, т.к. не все произведения Гнесина были изданы, а судьба некоторых на сегодняшний день и вовсе неизвестна. Так, С. В. Аникиенко пишет о том, что в 1912 году в Екатеринодаре (Краснодаре) Гнесиным была написана Вторая виолончельная соната, которая в итоге не вошла в список сочинений композитора и нотный текст которой пока не обнаружен[3]. К числу не публиковавшихся сочинений композитора относится и ещё одно фортепианное трио — «Элегия-пастораль» памяти поэта О. Шварцмана для скрипки, виолончели и фортепиано op.57 (1940), рукопись которой хранится в фонде М. Ф. Гнесина в Российском государственном архиве литературы и искусства. Но даже те некоторые сочинения, на которых представляется возможность вкратце остановиться, позволяют судить о характерных особенностях камерно-инструментального письма композитора.

Как пишет М. А. Карачевская, "творческий путь композитора довольно определённо делится на 2 периода, весьма контрастных по продолжительности и художественному наполнению. Первый — примерно с 1900 до 1918 года — характеризуется значительным стилевым единством, в котором главенствует символистское направление«[4]. В этот период Гнесин обучается в Петербургской консерватории (в классе композиции Н. А. Римского-Корсакова), затем, вскоре по её окончании — уезжает сперва в Екатеринодар (Краснодар), а потом в родной город Ростов-на-Дону, где занимается педагогической, просветительской и музыкально-общественной деятельностью.

К «символистскому периоду творчества» Гнесина относятся преимущественно романсы (на слова К. Бальмонта, В. Сологуба, В. Иванова и др.), в которых уже ярко проявляются характерные признаки гнесинского стиля, в частности в отношении тонально-гармонического языка: «в его раннем творчестве слышатся отзвуки пережитых впечатлений от гармонических находок А. Н. Скрябина, К. Дебюсси, М. Равеля, оркестровых песен Г. Малера, вокальных „стихотворений“ Г. Вольфа».

Но к этому периоду относится и первый крупный камерно-инструментальный опус Гнесина — Соната-баллада для виолончели и фортепиано op.7 *cis-moll*. Работать над сочинением композитор начал в 1909 году, вскоре после окончания консерватории, завершено сочинение было в 1910 году, о чём позволяют судить высказывания М. Ф. Гнесина в письмах.

"Я был отвлечен последнее время от своей статьи сочиненьем и деятельным участием в устройстве праздника древонасаждения. Сочинение — соната-баллада для виолончели и фортепиано — в общих чертах окончено.

Соната — в одной части, в развитой и несколько особенной сонатной форме. Пьеса довольно большая... Постараюсь доставить всем вам на просмотр летом, когда она будет вполне обработана и будет отсылаться в печать«[5] — пишет М. Ф. Гнесин вдове Н. А. Римского-Корсакова, Надежде Николаевне, в апреле 1910 года.

Основная тема Сонаты-баллады звучит в первых же тактах у виолончели сперва как краткий тезис, в объёме одной фразы, но именно этот мотив в последующих разделах (*Molto accelerando* [2], *Allegro non troppo* [3], *Poco meno* [5]) развёртывается в различных метро-ритмических вариантах, сохраняя свой узнаваемый интонационный облик. Подобный принцип разворачивания музыкального материала станет одной из характерных особенностей камерно-инструментальных произведений М. Ф. Гнесина.

Violoncelle. *Lento. ♩ = 40*

Piano. *Lento. ♩ = 40*
legatissimo
pp marcato
pp
espress. mf

lunga
pp
espress. mf

* *lunga* *
 * *pp* *
 * *pp* *

Molto accelerando. ♩ = 55

Allegro non troppo. ♩ = 96
molto espress.
arco

Появление побочной темы этой «несколько особенной», по словам автора, сонатной формы сопровождается ремаркой «Tranquillo e poetico». Такое же обозначение сопровождает эту тему и при её последующих появлениях, в частности в репризе.

Tranquillo e poetico. $\text{♩} = 50$.
espress
sempre p

II Tranquillo e poetico. $\text{♩} = 50$.
sempre p

Завершается, однако, Соната-баллада возвращением главной темы, экспрессивно и даже скорбно звучащей на **ff** в разделе *Con passione* [51].

Соната посвящена А. Зилоти, с именем которого неразрывно связано это произведение: Александр Ильич Зилоти и Пабло Казальс были первыми исполнителями Сонаты-баллады в декабре 1910 года в Москве и Петербурге. Как пишет С. В. Аникиенко, премьера Сонаты-баллады вызвала неоднозначную реакцию в музыкальном мире. Исполнители с интересом и увлечением взялись за работу над новым произведением, Казальс, по воспоминаниям Гнесина, говорил, что считает эту пьесу «очень возвышенным сочинением». Однако отзывы критиков оказались крайне противоречивыми: одни рецензенты «были очень положительные», другая же группа журналистов высказывалась резко отрицательно. Особо сильной волна негодования была у московской публики. Как писал Г. П. Прокофьев, «в нём [сочинении] есть красивые гармонические детали, но нет той творческой силы, без которой музыка становится головной работой. Нет здесь и логического развития идей; то начинается новая мысль, по большей части речитативного характера, то мысль эта опять испаряется, и так от такта к такту. Тяжёлая, нудная работа. А талантливость чувствуется» [6].

Соната-баллада для виолончели и фортепиано ор.7 Гнесина открывает новый этап развития сонатного жанра — сочетания определённых черт содержания произведений в новых жанрах. Эта тенденция позже проявилась в творчестве Николая Метнера (соната-баллада для фортепиано), Николая Мяковского (симфония-баллада), Анатолия Глазунова (концерт-баллада для виолончели с оркестром). В этом же ряду можно вспомнить и такие сочинения, как Соната-баллада № 2 для фортепиано ор.18 Б. Лятошинского (1925), Соната-баллада для скрипки и фортепиано Б. Дварионаса, Соната № 3 для скрипки соло d-moll «Баллада» Э. Изай, произведения А. Хачатуряна — Соната-фантазия для виолончели соло (1974), Соната-монолог для скрипки соло (1975), Соната-песня для альты соло (1976).

По сути, Соната-баллада для виолончели и фортепиано Гнесина стала первым сочинением данного жанра в истории музыки и долгое время оставалась единственной сонатой-балладой,

написанной для сольного инструмента и фортепиано.

Следующим крупным камерно-инструментальным произведением, написанным вскоре после Сонаты-баллады, стал квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели «Requiem». Работа над ним, по воспоминаниям самого композитора, была начата в 1912 году, завершено сочинение было в 1914 году в Ростове-на-Дону.

Непосредственным поводом для начала работы над сочинением в 1912 году, вероятно, могли стать события личной жизни композитора: осенью 1911 года он узнаёт сперва о смерти племянника Шурика Вивьена (старшего сына сестры Елизаветы Фабиановны Гнесиной-Витачек), а вскоре — о кончине матери. Изначально, ещё в 1908 году, после смерти Н. А. Римского-Корсакова, Гнесин задумал полноценный Реквием для хора с оркестром, посвящённый памяти учителя, но позднее отказался от идеи хоровой композиции, и сочинение обрело облик камерно-инструментального. Отказался в итоге композитор и от посвящения Римскому-Корсакову (хотя в рукописных вариантах можно встретить пометки «В память умерших близких», «Памяти многих близких и дальних», которые в изданиях уже отсутствуют).

Как и Соната-баллада, «Реквием» представляет собой одночастную композицию, написанную в свободно трактованной сонатной форме. Основная тема, которой открывается квинтет, в первом проведении проходит у солирующего фортепиано. Яркий интонационный облик делает её узнаваемой и при последующих проведениях в партиях других инструментов, таким образом, принцип работы с тематическим материалом и в этом сочинении.



И ещё одной характерной чертой оказывается возвращение основной темы как рефрена в самом окончании произведения. Подобный приём — подведение итога всего интенсивного тематического развития возвратом к исходной теме — проявляется и во многих других инструментальных сочинениях М. Ф. Гнесина.

«Реквием» был впервые исполнен 16 октября 1916 года в Ростове-на-Дону, однако исполнялось сочинение при жизни композитора крайне редко. Как и Соната-баллада, Фортепианный квинтет Гнесина стал родоначальником нового жанра в музыке — инструментального реквиема, возникшего в композиторской практике в XX веке.

По словам С. В. Аникиенко, «произведение Гнесина имеет все отличительные признаки инструментального реквиема второй половины XX века — одночастную свободно трактуемую форму, камерный состав исполнителей, синтез искусств. Таким образом, фортепианный квинтет

«Requiem» можно считать первым образцом инструментального реквиема, надолго предвосхитившим появление этого жанра в музыке XX века»[7]. В некотором смысле этот ряд продолжает и ещё одно камерно-инструментальное произведение самого Гнесина, написанное уже в более поздние годы — Фортепианное трио ор.63, о котором речь далее.

Второй обширный период творчества М. Ф. Гнесина — с 1919 по 1957 годы — по словам М. А. Карачевской, более пёстрый по стилю. В нём, с одной стороны, наличествует яркая еврейская национальная окраска (в эти годы композитор создаёт, в частности, три цикла еврейских песен для голоса и фортепиано ор. 32, 37 и 42, сюиту «Еврейский оркестр на балу у Городничего» из музыки к пьесе Н. В. Гоголя «Ревизор, и др.). Еврейской традиции, составляющей важную часть в творчестве Гнесина, посвящены в частности работы Д. В. Слеповича (Еврейская композиторская школа в России первой половины XX века. Творчество М. Ф. Гнесина / Белорусская государственная академия музыки. Минск, 2000. Copyright 1997-2002 // http://klenner.narod.ru/Jews_rus.htm), Л. С. Саминского (Михаил Гнесин // Об еврейской музыке. Сборник статей. СПб, 1914. С. 62-63), а также диссертация Р. Флошенбойм («Еврейская национальная школа в музыке. Юлий Энгель и Михаил Гнесин» / Тель-Авив, 1996).

С другой стороны, можно наблюдать отражение в музыке советской идеологической проблематики (программа в «Симфоническом монументе», обращение к фольклору советских республик). Среди произведений этих лет — Народные песни Азербайджана для двух скрипок, альты и виолончели ор.45 (1931); Песни и танцы адыгейских черкесов для фортепиано в 4 руки ор.53 (1937); Пять песен народов СССР для фортепиано в 4 руки ор.54 (1937); Баллада на марийскую народную тему для скрипки, виолончели и фортепиано ор.61 (1942). Наконец, в некоторых сочинениях сохраняются и традиции символизма, характерные для первого периода творчества.

Характерен и продолжающийся интерес композитора к работе в камерно-инструментальных жанрах. Помимо упомянутых выше циклов, Гнесин создаёт и такие крупные одночастные произведения, как Секстет «Адыгея» для скрипки, альты, виолончели, валторны, кларнета и фортепиано ор.48, написанный в 1933 году — или возникшая несколькими годами ранее Соната для скрипки и фортепиано G-dur ор.43 (1928), которая в сравнении с многими другими ансамблями выделяется своим светлым и проникновенным характером.

The image shows a musical score for Violino and Piano. The top system is for the Violino, marked 'Allegro moderato. m. 1-50'. The bottom system is for the Piano, also marked 'Allegro moderato.'. The score consists of two systems of music. The first system shows the Violino part on a single staff and the Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The second system shows the Violino part on a single staff and the Piano part on a grand staff. The music is in G major and 4/4 time. The Piano part features a prominent bass line with eighth notes and chords, while the Violino part has a more melodic line with some grace notes.

Но всё же одно из наиболее известных произведений этого периода — одно из самых трагических и пронзительных сочинений Гнесина — Фортепианное трио ор.63, озаглавленное «Памяти наших погибших детей». Оно было написано в 1943 году в Ташкенте, в эвакуации, и непосредственным поводом к его сочинению стала смерть в ноябре 1942 года в возрасте 35 лет единственного сына М. Ф. Гнесина, Фабия Михайловича. В качестве одной из тем, которая звучит в этом трио, Гнесин использует тему, сочинённую её сыном в возрасте 7 лет, о чём он подробно пишет в аннотации к своему произведению.

По словам композитора, в сочинении три основных темы. Первая — «еврейская народная, скорбно-эпическая. Один этнограф сообщил её мне лет десять назад, — пишет Михаил Фабианович в 1943 году, — несмотря на её высокие качества, я суеверно боялся прикоснуться к ней. Её содержание: «У меня был сын, единственный сын, мой заступник!..» Эту тему я творчески развил в своём Трио как основную. Во вступлении она показана в своём обнажённом виде, даже без аккомпанемента — такой, какой она поётся в народе. Ею же в основном виде и заканчивается произведение"[8]. Трио открывается проведением этой темы *pizzicato* у скрипки, без сопровождения, далее эта же тема звучит у виолончели *arco*, уже на фоне фортепианного аккомпанемента.

Andante sostenuto quasi una ballata

Violino *pizz.* *p* [1]

Moderato ma agitato

[4] *arco* *mp* *p* *tr.* *cresc.*

[5] *arco* *mf* *piu f*

Вторая тема, по словам автора — «детство героя. Тема эта появляется вскоре же после начала пьесы, неожиданно выплывает из сгущено-мрачного колорита первой, основной темы. Это

и есть Фабина идиллическая, наивная и светоносная «Песня о травяном человечке» (он сочинил её в семилетнем возрасте)«[9].

The image shows a musical score for a piece titled "Andantino". The score is written for violin and piano. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 12 and ends at measure 13. The second system starts at measure 14 and ends at measure 15. The tempo is marked "Andantino". The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/8. The violin part in the first system is marked "pp semplice" and "arco". The piano accompaniment in the first system is marked "pp semplice". In the second system, the violin part has "pizz." and "arco" markings, and the piano accompaniment has "pizz." and "p" markings. There are also some performance markings like "V" and "8" in the violin part.

«Вскоре эта тема начинает оплетаться элементами основной темы, но в светлом показе — как мечты о подвигах и достижениях и переходит еще в одну тему, уже мою, собственную, характеризующую любовные мечтания. Эта тема тоже несколько напоминает Фабины импровизации, в которых он, правда, находился под влиянием моих сочинений.... Средний раздел одночастного трио посвящен борьбе и гибели героя. В третьем, посвященном воспоминаниям и душевному отклику автора на совершившееся, темы появляются в ином порядке. Сначала неосуществленная любовь, затем детство — на фоне основной темы судьбы, затем первая тема в её основном виде. Темы здесь как бы оплакивают себя самих». Как и во многих других камерно-инструментальных произведениях, насыщенная мотивно-тематическая работа на всём протяжении трио завершается своего рода эпилогом на материале основной темы.

И ещё одно крупное сочинение, которое как бы примыкает к Трио — это следующий опус, написанный в 1945 году — «Соната-фантазия» для фортепианного квартета (фортепиано, скрипки, альты и виолончели) ор.64. В данном случае композитор не предпосылает произведению каких-либо программных подзаголовков или пояснений, но скорбный характер звучания (обозначение основной темы как *Adagio. Mesto*), время создания (годы войны) позволяет сопоставить два этих камерно-инструментальных сочинения.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a Violoncello (Cello) part on a single staff and a Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The Cello part includes markings for *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *pizz.* (pizzicato). The Piano part is marked *p lugubre*. The second system continues the Violoncello part with markings for *pizz.*, *arco*, and *pizz.*. The Piano part continues with various musical notations. The score is written in a minor key and includes dynamic markings such as *p* (piano).

Характерные особенности работы Гнесина с тематическим материалом можно наблюдать и в этом сочинении. Фортепианный квартет ор.64 стал фактически последним крупным камерно-инструментальным произведением, написанным Гнесиным, и был удостоен Сталинской премии.

Как можно отметить из проведённого анализа, большинство рассмотренных камерных сочинений Гнесина написаны в одночастной форме, часто близкой к фантазии. В качестве общего принципа художественного стиля Гнесина многие исследователи отмечают, прежде всего, камерность творческого мышления, которая нашла выражение в одночастных формах инструментальных и оркестровых сочинений, в сборниках вокальных миниатюр, в частом использовании камерного состава в оркестровых опусах. Как пишет М. А. Карачевская: «Гнесин по своей натуре — композитор-миниатюрист. Камерность как свойство мышления присуща даже его симфоническим произведениям — на уровне формы (одночастность), разработки музыкального материала (исключительное внимание к деталям), работы с оркестром (часто использование небольших составов, вкрапление больших одноголосных „монологов-соло“ в оркестровую ткань»).

Среди других общетипичных черт выделяют взаимопроникновение вокальной и инструментальной музыки композитора, влияние слова и театрального элемента на его инструментальные сочинения, что, в частности, проявилось в программных названиях («Из Шелли», камерно-инструментальный «Реквием»), либо в наличии текста в оркестровых произведениях («Врубель», «Симфонический Монумент 1905-1917», «В Германии»). Вокальная сторона творчества, в которой, по словам Ю.Крейна, «Гнесин обратил на себя впервые внимание», отчасти оказала влияние и на инструментальную музыку композитора. Сам же композитор писал о том, что "в музыке все сложнее. Являясь искусством процессуальным, она призвана прежде всего отображать движение, изображать постепенно нарастающие внутренние процессы и неизбежную

развязку. [...] если музыка приспособлена к изображению движения, а скульптура к изображению покоя, то решительным образом обменяться ролями им невозможно«[10].

Говоря непосредственно об инструментальных сочинениях М.Гнесина, в качестве интонационной основы можно отметить, с одной стороны, еврейские истоки музыкального языка (клеизмерские интонации, гармонии, ритмические обороты), с другой — ту специфику музыкального языка М.Гнесина, связанную с предпосылками для формирования его композиторского стиля в рамках художественных тенденций начала XX века. Это, в частности отмеченные в начале влияния гармонического языка А. Скрябина, импрессионистов, поиски в области позднеромантической гармонии Г. Малера и др. Обращает на себя внимание изысканность, оригинальность гармонических находок и оборотов — можно встретить такие эпитеты, как «экстравагантная гармонизация», «секвенции, лишённые архитектурной стройности».

Из особенностей ансамблевой фактуры можно выделить сложность, наполненность прихотливыми ритмическими фигурами, а также часто встречающееся дублирование голосов (в партиях струнных и фортепиано), плотное изложение музыкального материала (особенно при подходах к кульминациям и на их вершинах). Из-за этого порой создаётся впечатление как некоторой «перегруженности» музыкальной ткани, так и общей тяжести формы, насыщенной большим количеством мелких деталей.

По словам С. В. Аникиенко, "наиболее интересным и наименее исследованным является камерно-инструментальное творчество композитора в период до 1918 года. Именно в это время в творческой лаборатории Гнесина формировались язык и стиль, присущие его более поздним сочинениям«[11]. Но и сочинения более поздних лет представляют не меньшую ценность как для исследователей, так и для исполнителей. Всё вышеизложенное позволяет выразить надежду на всё больший интерес к камерно-инструментальным произведениям М. Ф. Гнесина, не столь изученным, но безусловно того заслуживающим.

Литература:

1. Аникиенко С. В. Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. Краснодар: ИП Вольная Н. Н., 2017.
2. Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин. Собрание документов. Составление И. В. Кривошеевой и С. А. Конаева. М.: РАТИ-ГИТИС, 2008.
3. Глезер Р. Соната-фантазия М. Гнесина // «Советская музыка», 1946, № 7. С. 42-54.
4. Гнесин Михаил Фабианович // Гнесинский Дом. История учебных заведений. Сост. Е. П. Костина, В. В. Тропп. М., 2015. С. 226-232.
5. Карачевская М. А. М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: дисс... канд. иск. М., 2011.
6. Крейн Ю. М. Ф. Гнесин // М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы / Ред.-сост. Р. В. Глезер. М., 1961 С. 23-63.

Ссылки:

[1] Карачевская М. А. М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: дисс... канд. иск. М., 2011.

[2] Аникиенко С. В. Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. Краснодар: ИП Вольная Н. Н., 2017.

[3] Аникиенко С. В.. Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. С.110.

[4] Карачевская М. А. М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества:

дисс... канд. иск. М., 2011. С.51.

[5] Цит.по: С.Аникиенко. Михаил Фабианович Гнесин в Екатеринодаре: сквозь призму времени. С.111.

[6] Цит. по: Аникиенко, с.113.

[7] Аникиенко, с.127.

[8] Из фондов Мемориального музея-квартиры Ел. Ф. Гнесиной (ММКЕлФГ), фонд 23, инв. № XXIII-483.

[9] Там же.

[10] Гнесин М.Ф. «Эпос и драма», «Антигона»: черновые наброски к статье и лекции. 1911-1912 г. // РГАЛИ, ф. 2954, оп. 1, ед. хр. 105. 31 л. (л.3)

[11] Аникиенко, с. 144.