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

Кожурина Ольга Игоревна
Доцент кафедры скрипки и альта 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 ор.7 (1909);

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

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

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

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

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

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

Перечень дополняют различные циклы вариаций, сюит и сборников пьес для различных составов (Вариации на еврейскую тему для струнного квартета ор.24 (1917); Три пьесы (мелодии-характеристики к «Каменному гостю» А. Пушкина) для виолончели и фортепиано ор.51-b (1938–1939); Сюита в трёх частях для скрипки и фортепиано ор.52 (1937); Маленькие пьесы для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано ор.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 ор.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.

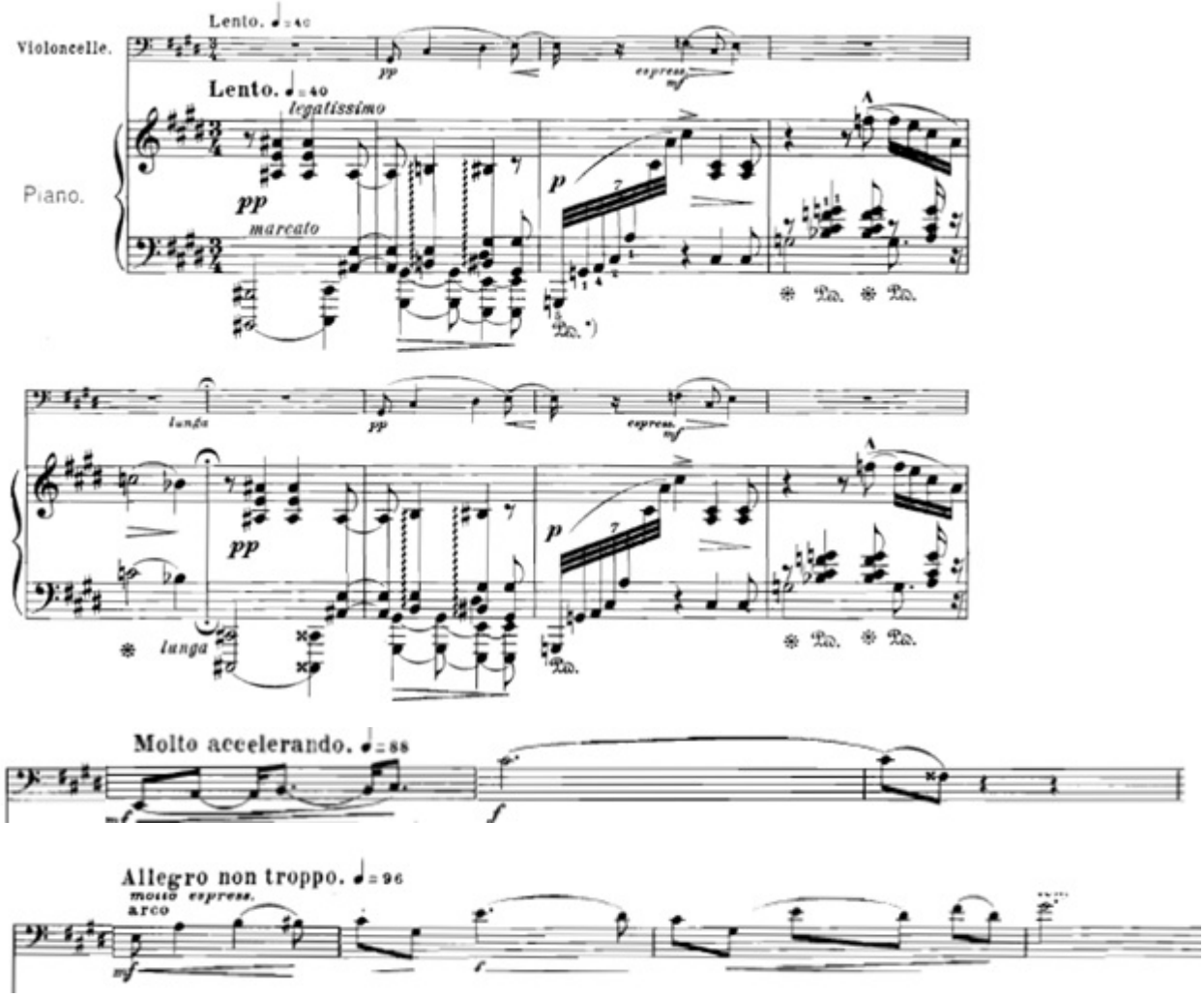
К «символистскому периоду творчества» Гнесина относятся преимущественно романсы (на слова К. Бальмонта, В. Сологуба, В. Иванова и др.), в которых уже ярко проявляются характерные признаки гнесинского стиля, в частности в отношении тонально-гармонического языка: «в его раннем творчестве слышатся отзвуки 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 ор.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.

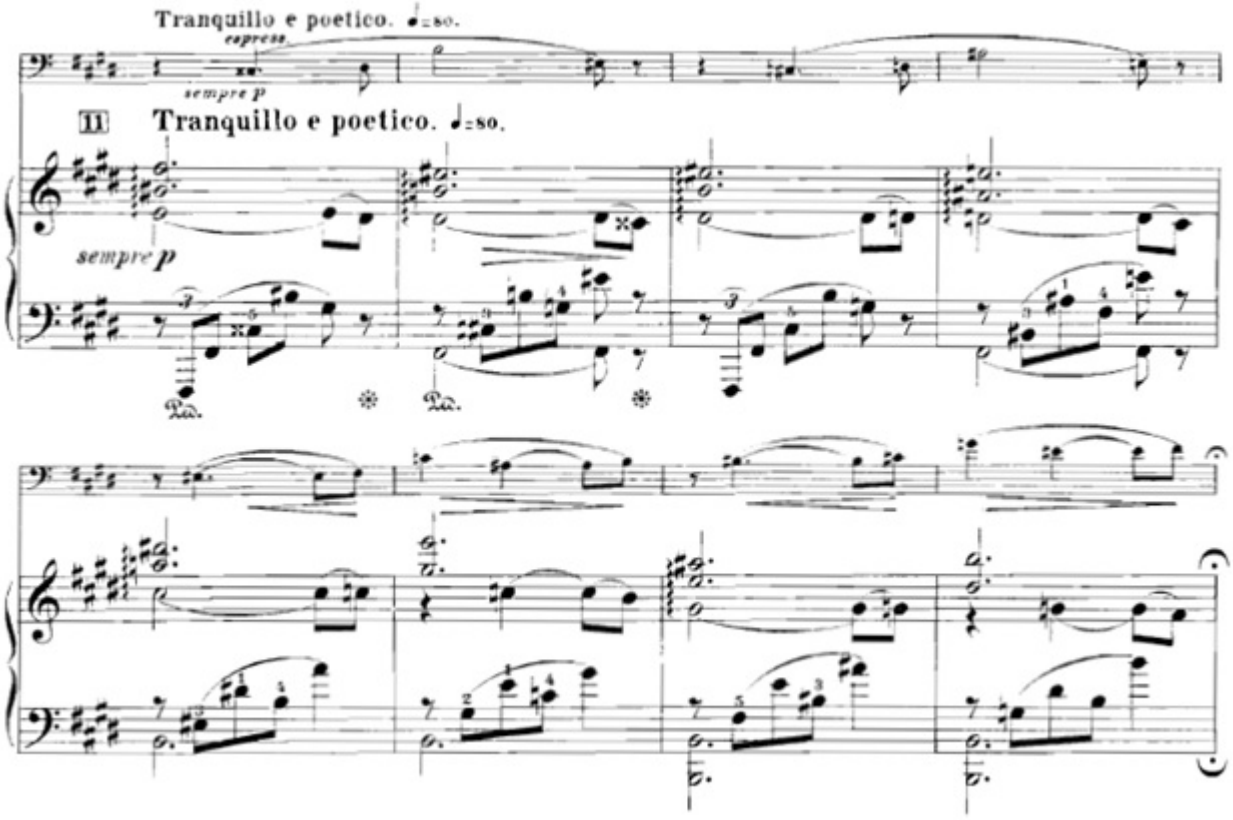
"Я был отвлечен последнее время от своей статьи сочиненьем и деятельным участием в устройстве праздника древонасаждения. Сочинение — соната-баллада для виолончели и фортепиано — в общих чертах окончено.

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.



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.



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 Мясковского (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. Изаи, произведения А. Хачатуряна — Соната-фантазия для виолончели соло (1974), Соната-монолог для скрипки соло (1975), Соната-песня для альта соло (1976).

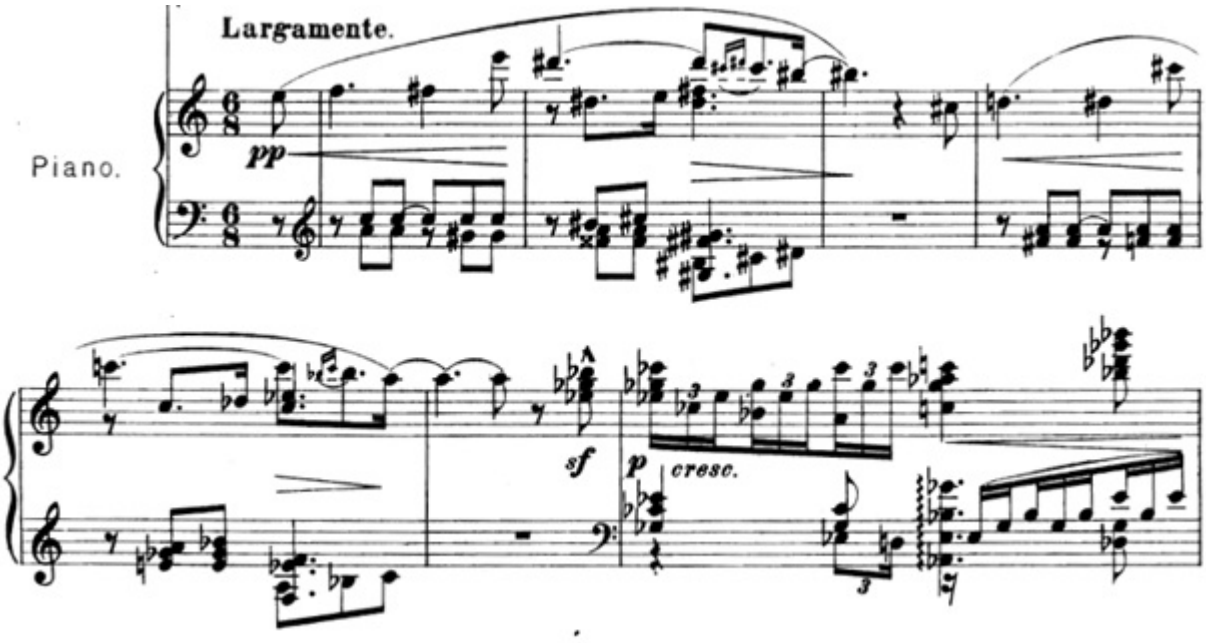
По сути, Соната-баллада для виолончели и фортепиано Гнесина стала первым сочинением данного жанра в истории музыки и долгое время оставалась единственной сонатой-балладой,

написанной для сольного инструмента и фортепиано.

Следующим крупным камерно-инструментальным произведением, написанным вскоре после Сонаты-баллады, стал квинтет для фортепиано, двух скрипок, альта 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.

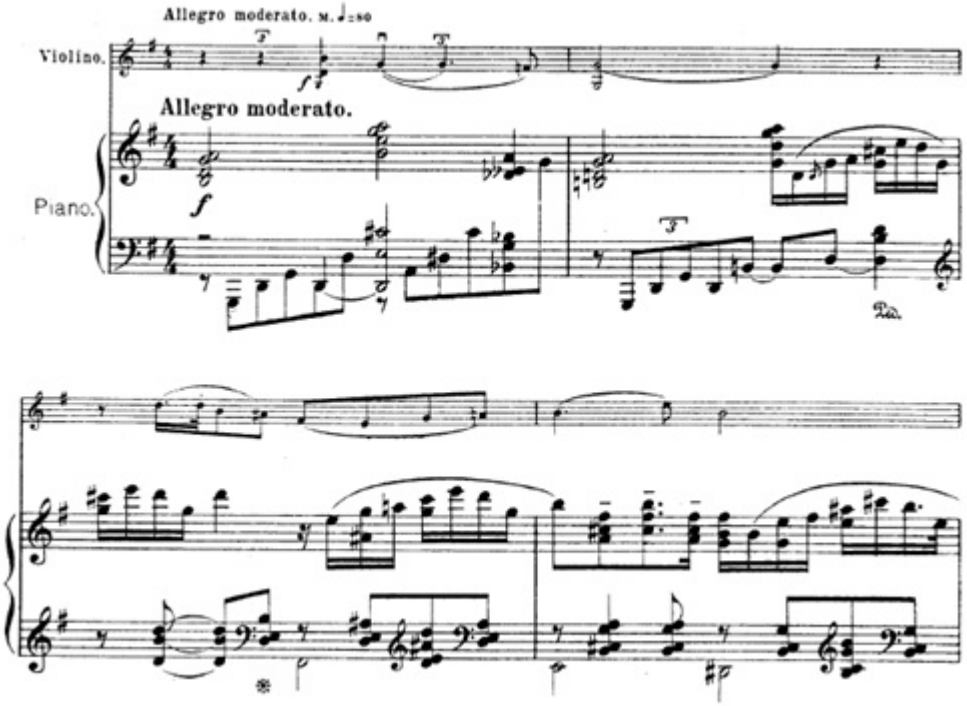
По словам С. В. Аникиенко, «произведение Гнесина имеет все отличительные признаки инструментального реквиема второй половины XX века — одночастную свободно трактуемую форму, камерный состав исполнителей, синтез искусств. Таким образом, фортепианный квинтет

«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).

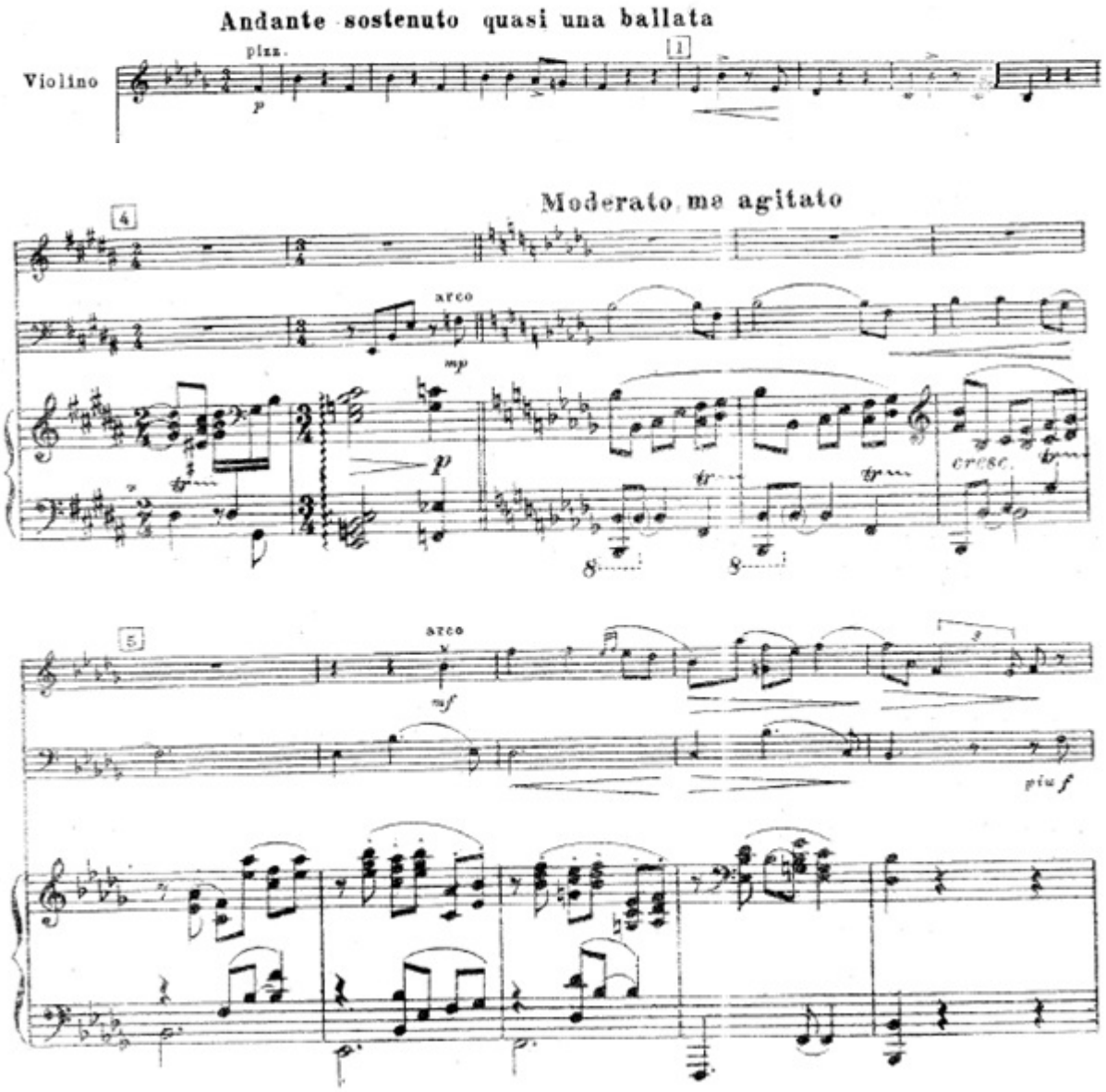
С другой стороны, можно наблюдать отражение в музыке советской идеологической проблематики (программа в «Симфоническом монументе», обращение к фольклору советских республик). Среди произведений этих лет — Народные песни Азербайджана для двух скрипок, альта и виолончели ор.45 (1931); Песни и танцы адыгейских 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, альта, 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.



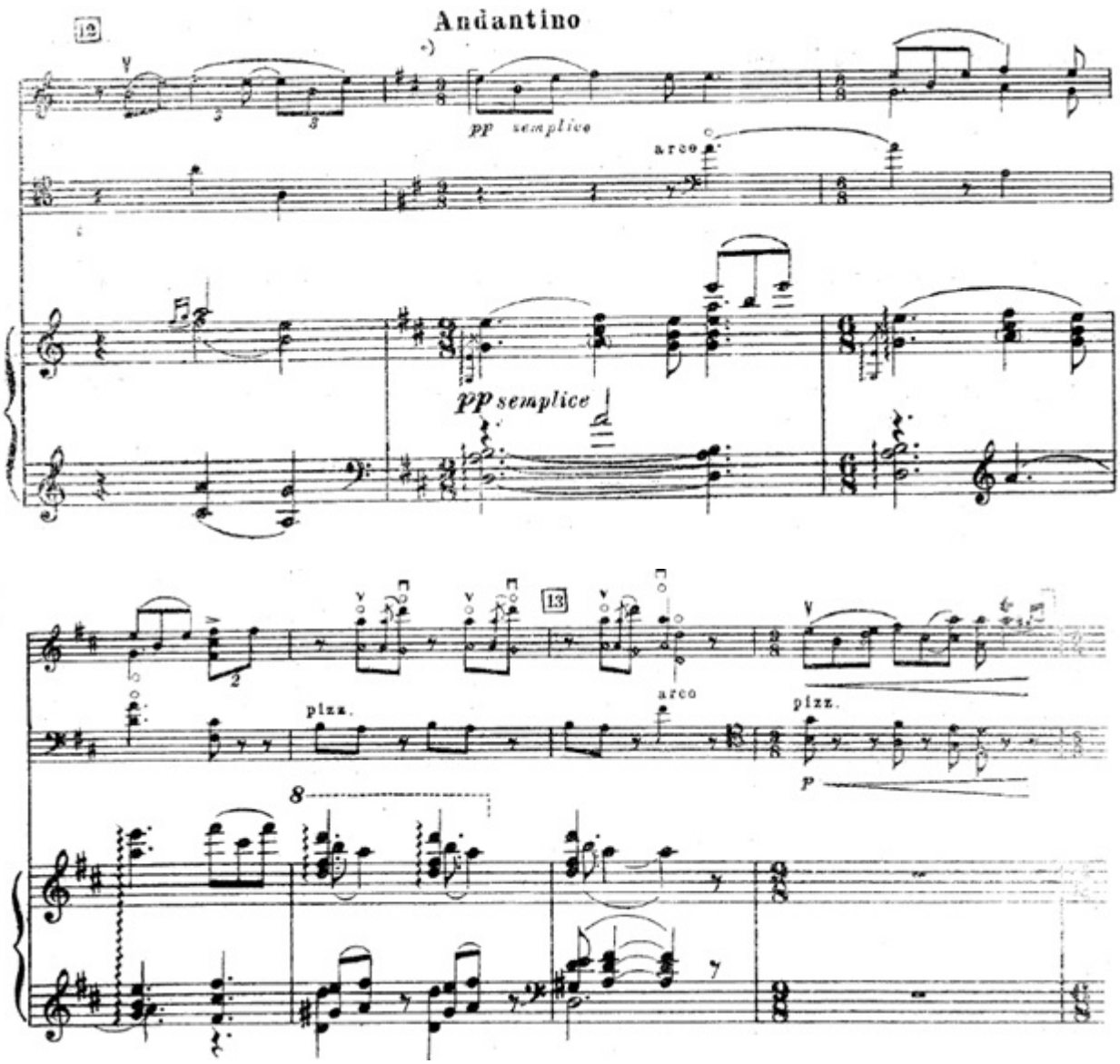
Но всё же одно из наиболее известных произведений этого периода — одно из самых трагических и пронзительных сочинений Гнесина — Фортепианное трио ор.63, озаглавленное «Памяти наших погибших детей». Оно было написано в 1943 году в Ташкенте, в эвакуации, и непосредственным поводом к его сочинению стала 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.



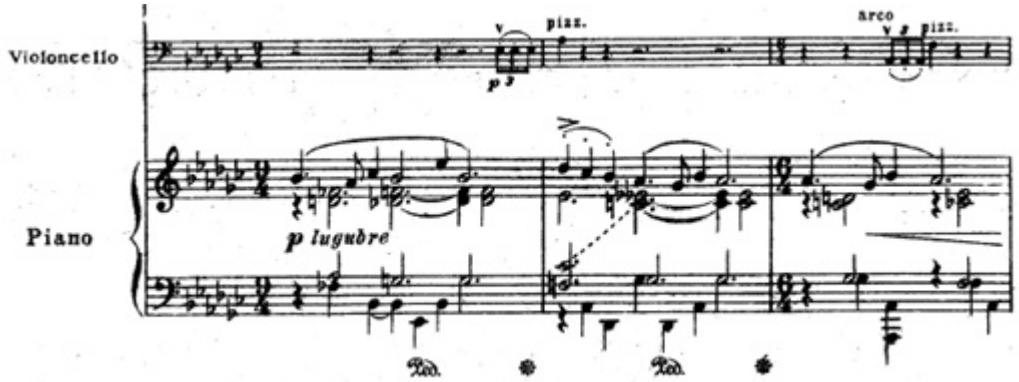
Вторая тема, по словам автора — «детство героя. Тема эта появляется вскоре же после начала пьесы, неожиданно выплывает из сгущено-мрачного колорита первой, основной темы. Это

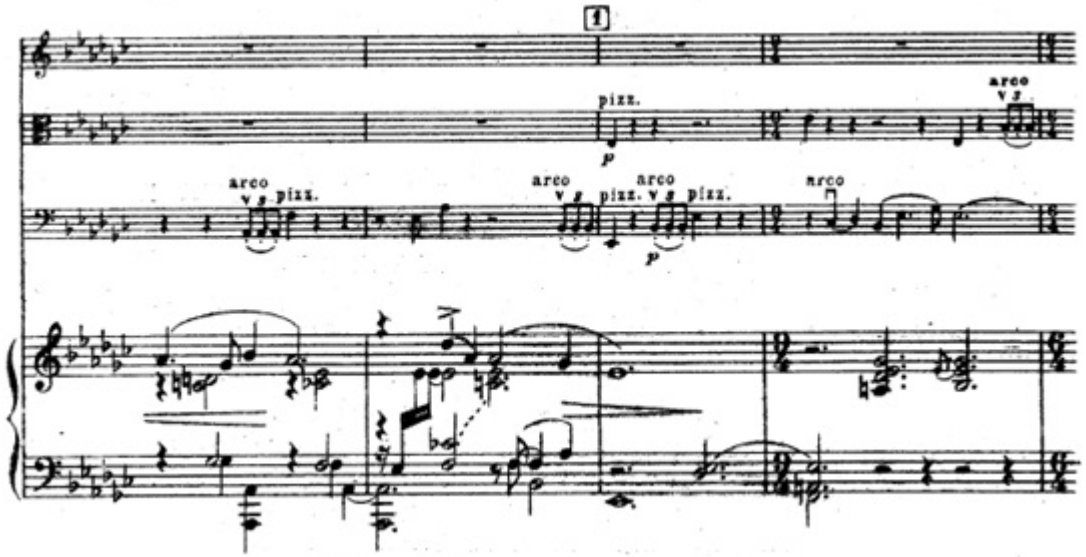
и есть Фабина идиллическая, наивная и светоносная «Песня о травяном человечке» (он сочинил её в семилетнем возрасте)«[9].



«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, посвящённом 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, альта 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.





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 (клейзмерские 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, лишенные архитектонической 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.