

RU

Метаморфозы музыкального языка А. Т. Гречанинова 1910-х годов. Цикл фортепианных пьес «Пастели» op. 61

Седова Г. С.

Аннотация. Цель исследования – осветить метаморфозы музыкального языка известного русского композитора конца XIX – первой половины XX века А. Т. Гречанинова, произошедшие в 1910-е годы. Особое внимание в статье уделяется выявлению стилистического своеобразия цикла фортепианных пьес «Пастели» op. 61 (1912-1913). Научная новизна исследования связана с тем фактом, что творчество А. Т. Гречанинова ранее не рассматривалось в контексте изменений, происходивших в музыкальном стиле композитора в 1910-х годах. В результате выявлено, что новизна музыкального языка Гречанинова в рассматриваемый период обусловлена как изменениями в русском искусстве вообще (в частности, существенным оказалось влияние импрессионизма на творчество композитора), так и с кризисами в личной и творческой жизни Александра Тихоновича. Так, данная тенденция прослеживается при создании цикла «Пастели»: в сложный, переломный период композитор обратился к сочинению музыки для детей, в чём он находил утешение, однако произведения цикла получились в целом не по-детски печальными и психологически насыщенными глубоко «взрослыми» чувствами и переживаниями.

EN

Metamorphoses of A. T. Gretchaninov's musical language in the 1910s. The cycle of piano pieces "Pastels" Op. 61

Sedova G. S.

Abstract. The research aims to shed light on the metamorphoses of the musical language of the famous Russian composer A. T. Gretchaninov, active in the late XIX century – the first half of the XX century, which occurred in the 1910s. The paper pays special attention to the identification of the stylistic singularity of "Pastels" Op. 61 (1912-1913), a cycle of piano pieces. The scientific originality of the research is connected with the fact that A. T. Gretchaninov's creative work has not been previously considered in the context of the changes that took place in the composer's musical style in the 1910s. As a result, it has been revealed that the novelty of Gretchaninov's musical language in the period under consideration was due to both changes in Russian art in general (in particular, the influence of impressionism on the composer's work turned out to be significant) and crises in Alexander Tikhonovich's personal and creative life. In particular, this trend can be traced in the history of creation of the cycle "Pastels": during a difficult, critical period, Gretchaninov turned to composing music for children, in which he would find solace, but the piano pieces in the cycle turned out to be generally sad in an unchildlike way and psychologically saturated with deeply "adult" feelings and experiences.

«Это была эпоха пробуждения в России самостоятельной философской мысли, расцвет поэзии и обострения чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преображение жизни»
Н. Бердяев

«В то время, когда каждый думал, что он один пробивается в темноте, без надежды, с чувством гибели, оказалось, и другие совершали тот же путь»
А. Белый

«...Не бойтесь, если ваше сочинение на что-то похоже, бойтесь, когда оно ни на что не похоже»
Н. Римский-Корсаков Гречанинову

Введение

Среди множества композиторов, выдвинувшихся на рубеже или в начале XX века, наряду с крупнейшими творческими личностями, ставшими символами эпохи, есть ряд таких, которые не определяли пути музыкального развития, а только отражали основные художественные тенденции своего времени с большей или меньшей долей самостоятельности их преломления, но активно участвовали в происходившей борьбе направлений, становясь на сторону одних и противопоставляя себя другим. Произведения этих композиторов «второго эшелона» звучали с концертной эстрады, обсуждались в печати и привлекали к себе внимание широких слушательских кругов.

Как правило, это были одарённые музыканты, ищущие свой путь, и мастера высокой культуры, хотя и не обладающие достаточной силой и оригинальностью дарования, чтобы стать в один ряд со Скрябиным, Рахманиновым или Прокофьевым. Большинство из них, получив музыкальное образование в Петербургской или Московской консерваториях под руководством Римского-Корсакова, Лядова, Танеева, в той или иной мере сохранили связь с традициями взрастившей их школы, но не ограничивались рамками её принципов и с большей свободой, чем их учителя, шли навстречу новому, что всё более уверенно и властно утверждало себя в русском искусстве, будь то гармонические новации Скрябина или колористические завоевания французского импрессионизма. Одним из таких композиторов был Александр Тихонович Гречанинов (1864–1956).

В последнее десятилетие XX века интерес к творчеству А. Т. Гречанинова заметно возрос и у музыкантов-исполнителей, и среди исследователей музыкального искусства. Но и сегодня, в начале XXI столетия, как отмечает музыковед О. Жукова, огромное наследие этого мастера «не так хорошо известно и недостаточно изучено. Оценка композиторского дарования и определение вклада Гречанинова в историю русской музыкальной культуры только начинается» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 22).

Задачи исследования:

- охарактеризовать особенности музыкального творчества А. Т. Гречанинова в 1910-е годы, проследив таким образом метаморфозы в музыкальном языке композитора;
- выявить своеобразие стиля и яркость образного содержания цикла фортепианных пьес «Пастели» оп. 61 А. Т. Гречанинова.

Решение поставленных задач стало возможным благодаря теоретической базе, в которую вошли работы ученых-музыковедов, освещающие особенности музыкального процесса в России в конце XIX – начале XX века (Асафьев, 1979; Гаккель, 1990; История русской музыки, 1994; 1997; Козлова, 2011; Логинова, 2011; Музыкальный словарь, 2001; Орлова, 1982; Садуова, 2008); посвященные жизни и творчеству А. Т. Гречанинова (Александров, 1978; Рахманова, 2011; Музыкальная энциклопедия, 1974; Паисов, 2004; Тарновская, 2009; Творческие портреты..., 1990; Томпакова, 2006; Тюнеев, 1911; Sabaneev, 1927). В ходе исследования использовались работы самого композитора (Гречанинов, 1908; 1909; 1951). Также привлекались источники, отражающие общие художественные тенденции рубежа веков (Белый, 1989; 1990; Крейд, 1993; Бердяев, 1991), пособие по работе над фортепианной техникой (Либерман, 2006).

Обсуждение и результаты

Имя Александра Тихоновича Гречанинова нельзя отнести к числу забытых русских композиторов: оно включено практически во все энциклопедии и справочники, русские и зарубежные. Тем не менее нельзя и утверждать, что его наследие изучено и объективно оценено. На то есть несколько причин. Во-первых, объём творчества: его сочинения составляют более 200 опусов, включающих в себя около тысячи произведений самых различных жанров и самой разнообразной тематики. Во-вторых, малодоступность большинства произведений, созданных композитором за три десятилетия, проведённых им в эмиграции. Наконец, третье, не менее существенное, обстоятельство, не позволявшее до сих пор отвести этому композитору подобающее место в истории русской музыкальной культуры: самое ценное, созданное Гречаниновым в России и за рубежом, связано с жанрами церковной музыки.

Начинал Гречанинов как последователь и продолжатель лучших традиций русской музыкальной классики. Мастерство этого композитора проявилось в красочных обработках народных песен, в большинстве русских, где ему удалось выгодно оттенить особенности и достоинства народной мелодики средствами профессионального искусства; в сфере вокальной музыки, в изящных и тонких по мастерству отделки детских песенных циклах, в оперных ариях, романсах, хорах, в ряде духовных сочинений, в музыке к драматическим спектаклям и др. Вокальны по своей фактуре и многие инструментальные сочинения А. Т. Гречанинова, в том числе и детские фортепианные пьесы. Приверженность к мелодичности, вокальности фактуры, любовь к русскому народному музыкальному искусству он сохранил на протяжении всей своей долгой творческой жизни.

Одно из самых ценных качеств стиля Гречанинова, за которое музыку этого мастера всегда любили её поклонники, – простота, ясность выражения музыкальной мысли. Названная черта – общая примета стиля композитора.

Примечательно совпадение позиций Гречанинова и Рахманинова: по словам последнего, сказанным уже на склоне лет мастером, умудренным громадным жизненным опытом, «в искусстве гораздо сложнее быть простым, чем сложным. Молодые композиторы должны запомнить это» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 10). И хотя Гречанинов отнюдь не всегда и далеко не во всех своих опусах оставался столь же простым и доступным каждому слушателю, как в музыке раннего периода (до 1907 г.), всё же, испытав в середине пути влияние

модернизма, он снова, на ином уровне вернулся к простому языку, оказавшемуся для него наиболее органичным и в поздний – американский – период творческого пути.

Начиная с 1909-1910 гг. в музыке Гречанинова начали отчётливо проявляться новые мотивы. Обновление выразительных средств коснулось гармонии, мелодической интонации, ритмики, фактуры. Главными ориентирами в расширении художественного мира, в обогащении гармонии Гречанинову служили произведения Вагнера и французских композиторов. «Новым языком заговорили немцы, – пишет Александр Тихонович в автобиографии, – в лице Рихарда Штрауса и Макса Регера и французы Дебюсси, Равель и некоторые другие. Смелые и непривычные для уха гармонические сочетания далеко не сразу привились, к ним долго ухо должно было привыкать, но в конце концов новый язык победил. Молодые начинающие композиторы всё начинали писать сначала под Скрябина, потом под Прокофьева и с презрением смотрели на тех из молодых, кто придерживался академизма. “Старомодно” – появилось тогда новое слово. Часть публики приходила в восторг от новых сочетаний, а другая часть, начавшая разбираться в них мало-по-малу, часто возмущалась» (Гречанинов, 1951, с. 152). Новизна музыкального языка в творчестве Гречанинова начала XX века оказывается созвучной изменениям, происходящим в этот период в русском искусстве, и связана с возросшим влиянием импрессионизма.

Импрессионизм в музыкальном искусстве сыграл значительную роль, раскрепостив и отвергнув многие его каноны. Он оказался на «пересечении» старого и нового, уходящего и нарождающегося, сохранил связь с прошлым (романтизмом, реализмом) и «перекинул мостик» к будущему (символизму, экспрессионизму, постмодернизму).

Импрессионизм занял немаловажное место в России в ряду разнонаправленных культурных явлений. Среди ментальных характеристик, объясняющих появление импрессионизма в России, можно назвать такие качества русской души, как созерцательное отношение к природе, особое ощущение пространства – просторов Русской Земли, способность язычески одушевлять окружающий мир. Всё это нашло своё воплощение в способности одухотворять мимолётные впечатления. Кроме этого, импрессионизм сохранял такие национальные черты, как чувственность, интуитивность, внимание к внутреннему миру человека, который преодолевает социальные коллизии своего существования. Он находится над этими проблемами, гармонично сливается с окружающим миром, радуется самой жизни. В этом импрессионизм был близок русскому эпическому взгляду на мир.

Одной из характерных тем русского музыкального импрессионизма стала природа сказочного. Сказка в русской музыке, как известно, заняла особое место. Этот жанр был любим композиторами, поскольку в нём а priori заложены и эпическая неторопливость, и лирическая проникновенность, и фантастическая таинственность, столь характерные для души русского человека. Импрессионистская эстетика акцентирует своё внимание на созерцании одного состояния, образа. Это могут быть состояния волшебства, превращения, преображения, полёта, предчувствия или образа воды, царства, живого существа («Зачарованное царство» Н. Черепнина, «Волшебное озеро», «Кикимора», «Баба Яга» А. Лядова, «Жар-птица» И. Стравинского).

Примыкает к теме сказочного и тема Античности (но именно в той части, где акцентируется внимание на превращении, преображении) («Нарцисс и эхо» Н. Черепнина).

Кроме сказочных и античных тем, художники обратились к показу красок праздничной атмосферы («Фейерверк», «Петрушка» И. Стравинского).

В результате импрессионизм пытался проследить преображение сменяющихся природных процессов и, наоборот, продлить мгновение, остановить быстротечное время и технический прогресс. Поэтому главенствующими принципами импрессионизма стали показ динамики в статике, а статики – в динамике.

Расширение круга выразительных средств в музыке было неразрывно связано с освоением новой образности, источниками которой служили поэзия русского символизма, творчество художников «мирискуснического» толка, религиозно-философские искания того времени. У каждого из композиторов это сплетение старого, традиционного и нового, современного выражалось по-своему, в особой индивидуальной форме, но почти все они отдали дань влиятельному стилю времени – «модерну». Различной была и степень органичности освоения этой новой образности и новых стилиевых принципов: если для одних оно было вполне естественным и внутренне оправданным, то для других оказывалось лишь временным увлечением или данью моде. В любом случае эти «малые светила», нередко затмеваемые ярким светом звёзд первой величины и упускаемые из поля нашего зрения, составляют неотъемлемую часть общей исторической картины состояния русской музыки XX века и потому заслуживают внимания к себе со стороны исполнителей и музыковедов.

Усложнение музыкального языка композитора, произошедшее в эти годы, сопровождалось стилистическим преображением его музыки, в которой появились изысканно экспрессивные, хроматически утончённые интонации, облачённые в новые гармонические «одежды» (функционально размытые, «многозначные» обороты с пряно-красочными аккордами, балансирующими подчас на грани тональности и атональности), появились возросшая активность композиторских исканий, решимость преодолеть замкнутость мононациональной художественной ориентации, стремление к эстетической широте, к экзотике. «Меня стал не удовлетворять мой несколько устаревший музыкальный язык, – пишет композитор в своей автобиографической книге, – и я стал искать новые гармонические сочетания» (Гречанинов, 1951, с. 99).

Музыкальные критики по-разному, чаще отрицательно, реагировали на этот поворот в творчестве Гречанинова. Те из них, кто сочувственно относился к его музыке, жалели об утрате в ней былой простоты, наивности, непосредственности эмоциональных импульсов («Патетическая декламационность, изысканность, – пишет Ю. Энгель, – сменяют прежнюю лирическую мелодичность, пусть порой и простую, невзыскательную, но всегда непосредственную. <...> Не то, чтобы новые модернистские пути сами по себе были неприемлемы, несимпатичны, – совсем нет! Но как-то не чувствуется между ними и существом дарования Гречанинова

глубокой органической связи, точно композитор только ищет на них самого себя. <...> Раньше Гречанинов как бы примыкал к школе Чайковского и Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского. Разумеется, в талантливом композиторе это не исключает и черт собственных, индивидуальных. <...> Теперь Гречанинов если и не “сжёг всё, чему поклонялся”, то всё же, видимо, влечётся к новым берегам, туда, где Бодлер и Метерлинк, Скрябин и Дебюсси...» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 15)); другие порицали Гречанинова, наоборот, за недостаточную глубокий и последовательный радикализм обновления музыкального языка. Некоторые же вообще не принимали всерьёз его сдержанно-изысканный модерн (Н. Мяковский, Л. Сабанеев, Б. Асафьев).

Примечателен комментарий самого композитора по поводу упомянутой метаморфозы его стиля: «За эту эволюцию моего творчества, – отмечал он, – мне достаточно-таки досталось тогда и от друзей моей музыки, и от критиков. А ныне никто и не замечает какой-то якобы измены себе в этих моих произведениях. Сейчас это всё моё, “гречаниновское”, и принимается оно как одно целое, органически связанное с моей сущностью» (Гречанинов, 1951, с. 99).

Таким образом, стиль Гречанинова представляет собой оригинальный сплав индивидуального и традиционного компонентов, а также отголосков позднеромантических, фольклорных и модернистских веяний. Ярче всего композиторская индивидуальность проявилась в хоровой музыке – духовной и светской. В остальных жанрах музыки Гречанинова можно говорить о специфическом синтезе традиций русской школы – прежде всего Бородина, Римского-Корсакова и Чайковского, а также и о влиянии Вагнера, Дебюсси, Скрябина.

Но как бы ни изменялся и ни расширялся стиль Гречанинова на протяжении его долгой жизни в искусстве, композитор до конца своих дней оставался романтиком. В его автобиографической книге есть примечательные строки, написанные мастером на склоне лет: «Судя по тому, какая сейчас пишется музыка, можно думать, что как будто изменилась вся сущность человеческого духа: люди разучились любить, общение с природой уже не доставляет им никакой радости, нежности к ребёнку они не испытывают. Какие там возвышенные чувства? – Долой их, долой всё простое, наивное, долой весь этот романтический вздор. <...> Как будто настоящая человеческая жизнь куда-то исчезла и осталась только какая-то гримаса жизни» (Гречанинов, 1951, с. 68).

Гречанинов, как правило, не отставал от своей эпохи, но и не опережал её – он ей гармонично соответствовал, найдя в очень богатой панораме музыкальной жизни России первых десятилетий XX века свою «нишу». И потому, несмотря на жёсткие подчас замечания критиков, жил как композитор счастливо и находил своего слушателя.

Гречанинов, по его собственным словам, увидел фортепиано в возрасте четырнадцати лет, и с той поры этот инструмент делается его «неизменным другом» (1951, с. 19). «Возвращаясь из гимназии, – пишет композитор в книге “Моя жизнь”, – я тотчас-же засаживался за фортепиано, и трудно было меня тогда оторвать от него» (Гречанинов, 1951, с. 19).

Музыкальное развитие Гречанинова происходило в опоре на вокальное музицирование, это определило преобладание в его творчестве вокальных и вокально-хоровых произведений. Мальчиком он слышал только оркестрион и гитару, а ранее всего – церковное пение и народные городские романсы.

Произведения для фортепиано композитор писал на протяжении всей жизни. Они составляют более 47 опусов, а некоторые сочинения – вовсе без указанных номера и года (рукописи). Выделим несколько сочинений: 2 пьесы оп. 37 (1905 г., издано), 4 мазурки оп. 53 (1911 г., издано), «Пастели» оп. 61 (1912-1913 гг., издано), Танец б. н. (б. г., издано), «Лирические моменты» оп. 78 (1917 г., издано), 3 миниатюры оп. 104 (1924 г., издано), 3 пьесы оп. 116 (1927 г., издано), Соната № 1 (соль минор) оп. 129 (1931 г., издано), «Арабески» б. н. (1932 г., издано), Соната № 2 оп. 174 (1944 г., издано).

Среди всех жанров фортепианной музыки для Гречанинова-композитора наиболее органичен и привычен жанр фортепианной миниатюры, поскольку он тесно связан с детской музыкой (композитор постоянно работает с детьми). «Детей я всегда любил, – вспоминал он, – и меня никогда не тяготили занятия с ними. С годами, постепенно у меня выработалась собственная методика, благодаря которой дети с первых же уроков с увлечением занимались музыкой и быстро делали успехи...». «С детьми я всегда чувствовал себя равным, – рассказывает также композитор в своей автобиографической книге, – мне не нужно было под них “подделываться”. Этой способностью – как бы перевоплощаться в ребёнка, вероятно, и нужно объяснить, что я с такой лёгкостью и с таким увлечением всегда сочинял для детей» (Гречанинов, 1951, с. 91).

В 1910-е годы в Москве систематически проводились детские утренники, на которых исполнялась музыка для детей, в том числе Гречанинова (в эти годы композитор работал в Музыкальной школе сестер Гнесиных). 21 ноября 1912 г. в аудитории Политехнического музея в Москве состоялось «Детское утро» – концерт из произведений Гречанинова для детей с участием автора и хора школы Гнесиных.

В своём фортепианном наследии композитор отдавал предпочтение скорее миниатюрам, нежели крупным формам. Большинство циклов и отдельных пьес создано Гречаниновым в сфере детской фортепианной литературы. Детские фортепианные сочинения: «Пастели» оп. 3 – 5 пьес (1893-1894 гг., издано), «Детский альбом» оп. 98 – 15 пьес (1923-1924 гг., издано), «На зелёном лугу» оп. 99 – 10 пьес (1924 г., издано), «День ребёнка» оп. 109 – 10 лёгких пьес (1927 г., издано), «Багатели» оп. 112 – 15 миниатюр (1927 г., издано), «Мимолётности» оп. 115 – 15 пьес (1927 г., издано), «Сказочки» оп. 118 – 12 пьес (1928-1929 гг., издано), «Дедушкин альбом» оп. 119 – 17 пьес (1928-1928 гг., издано), «Бусинки» оп. 123 – 12 лёгких пьес (1929-1930 гг., издано), «Ранним утром» оп. 126 – 10 лёгких пьес для скрипки или виолончели и ф-но (1930 г., издано), «Росинки» оп. 127а – 9 пьес (1930 г., издано), «В лодке» оп. 127б – 7 пьес (1930 г., издано), «Эскизы» оп. 131а – 12 лёгких пьес (1932 г., издано), «Альбом Андрюши» оп. 133 – 10 пьес (1932 г., издано), «Бирюльки» оп. 138 – 12 пьес (1933 г., издано), «Листики из альбома» оп. 139 – 10 лёгких пьес (1933 г., издано), «Лирические фрагменты» («Альбом Нины»)

ор. 141 – 10 миниатюр (1933 г., издано), «Прогулка в лесу» (сюита № 1) ор. 143 – 10 пьес (1934 г., издано), «Маленькая сюита» (сюита № 2) ор. 145 – 10 лёгких пьес (1935 г., издано), «Акварели» ор. 146 – 5 миниатюр (1935 г., издано), «Барвинки» ор. 156 – 8 лёгких пьес (1938 г., издано), 4 пьесы ор. 167 (1942 г., издано), 4 пьесы ор. 170 (1943 г., издано), «Маленькая сюита» ор. 173 – 3 пьесы (1944 г., издано), «Маленькая сюита» ор. 176 (1944 г., издано), «Маленькие музыкальные картинки» ор. 182 – 12 миниатюр (1947 г., издано), «У камина» ор. 183 – 10 пьес (1947 г., издано), 2 пьесы ор. 184 (1947 г., рукопись), «Гуаши» ор. 189 – 3 лёгкие пьесы (1948 г., издано), 3 пьесы ор. 194 (1950 г., рукопись), 5 миниатюр ор. 196 (1950 г., рукопись), «Дружеские письма» ор. 197 – 6 лёгких пьес (1950 г., рукопись), 3 пьесы ор. 198 (1951 г., рукопись), различные фортепианные пьесы (среди них – «За увлекательным занятием», «В цирке» и др.), эскизы б. н. (б. г., рукопись), «У мышей бал» б. н. (б. г., рукопись).

Фортепианные пьесы для детей имеют особое значение в творческом портфеле Гречанинова: они являлись не только одной из естественных для него сфер композиторского творчества, но и служили необходимым учебно-методическим материалом, важным подспорьем в работе фортепианного педагога. В содержании и форме большинства гречаниновских фортепианных миниатюр отражены особенности его музыкальной натуры: простота и изящество музыкального языка, фактуры, миниатюрность и ясность формы, тонкость вкуса... Неудивительно, что пьесы композитора органично и естественно вошли в школьный пианистический репертуар.

По образному содержанию круг детских пьес для фортепиано сродни вокальной музыке Гречанинова: все они программны. Во многих случаях эти пьесы, по существу, являются фортепианными версиями (обработками, переложениями, свободно-инструментальными транскрипциями) типичных для композитора вокальных жанров – песня, колыбельная, хороводный, плясовой напев или рассказ, сказка... Это могут быть также картинки природы, детских игр либо зарисовки первых ярких впечатлений детства («Мой первый бал», «Бабушкин вальс», «В гостях у бабушки»), детских типов с натуры («Маленький попрошайка», «Сиротка»).

В отдельную группу миниатюр входят пьесы, запечатлевшие детские игры или развлечения («Верхом на лошадке», «На велосипеде», «Моя лошадка», «Сломанная игрушка»). Наконец, одна из наиболее обширных и, быть может, самая важная в эстетико-воспитательном плане группа пьес воплощает оттенки эмоциональных состояний, настроения – всё то, что связано с передачей психологии и душевных движений маленького человека («Недовольство», «Жалоба», «В разлуке», «Грустная песенка», «Материнские ласки» и т. п.). Именно в таких пьесах, в отличие от пьесок-картинок внешне-изобразительного плана, рождаются образы глубоко выразительные, оттенки тончайших душевных движений, многозначные чувства, внутренние переживания.

Характерная черта гречаниновского творчества – варьирование, повторение отдельных излюбленных образов, иной раз во множестве музыкальных интерпретаций. Так, например, кочуют из опуса в опус по разным циклам Гречанинова игрушечные лошадки, сказки («Маленькая сказка», «Нянюшкина сказка» и др.) или же вальсы, мазурки и особенно колыбельные (жанр-рефрен).

Есть в инструментальной музыке Гречанинова для детей и образцы крупных, сонатно-циклических форм (таковы, в частности, две сонатины ор. 110). Сравнительно не сложные по технике, фактуре, небольшие по протяжённости, вполне доступные для исполнения детьми, они рассчитаны на освоение учащимися разных типов музыкальных форм, включая сонатную.

Гречаниновым созданы и ансамбли для фортепиано. Композитор вёл в школе Гнесиных класс фортепианного ансамбля, где на занятиях ученики играли в четыре, шесть и даже в восемь рук. О данной стороне гречаниновской музыкальной педагогики сохранилось немало воспоминаний. В частности, М. Гурвич рассказывал: «В этом классе регулярно (еженедельно) учащимися игрались с листа симфонические произведения, имевшиеся в переложении для двух фортепиано в восемь рук. Гречанинов требовал исполнения этих произведений сразу в темпе и в нужном правильном характере. Класс этот учащиеся любили. Он был очень полезен: развивал умение читать с листа, давал навыки ансамблевой игры и возможность глубокознакомиться с широким кругом разнообразных симфонических произведений» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 411).

Одновременно росла и необходимая для подобных занятий фортепианно-ансамблевая литература: кроме популярных в те годы переложений симфонических партитур для фортепиано в четыре руки, постепенно пополнялась область оригинальных сочинений для такого состава. Их писали и сами Гнесины, и, конечно, Гречанинов. Михаил Фабианович сочинил несколько сборников пьес, Елена Фабиановна – ряд пьес и этюдов. Гречаниновым созданы для такого состава альбом четырёхручных пьес «На зелёном лугу» ор. 99, Две пьесы ор. 18, «Детский альбом» ор. 98, «Прогрессивные этюды» б. н. (рукопись), «Кермесса» ор. 163 (рукопись), а для двух фортепиано в восемь рук – сюита миниатюр ор. 81а (рукопись), Башкирская сюита ор. 28а (1923). В письме к Евг. Фабиановне из Парижа 23 окт. 1927 года он сообщает о сделанном им восьмиручным переложении Скерцо из своей новой (Четвёртой) симфонии для Т. Л. Беркман (Паисов, 2004, с. 412).

Александр Тихонович любил заниматься обработками народных песен и танцев. Первое место в его ряду фольклоризированных инструментальных опусов занимает цикл обработок для фортепиано «Русские народные танцы» ор. 130. В отличие от сочинений сугубо детской тематики, цикл не столь специфичен по образному содержанию, может исполняться как детьми, так и взрослыми.

Помимо «Русских народных танцев», Гречанинов создал:

– 2 обработки русских народных песен (б. н., б. г., рукопись):

1. «Вдоль улицы».

2. «Ну-ка, кумушки, мы покумимся».

– «Метелица» – обработка русской народной песни (б. н., б. г., рукопись).

– «Пойду ль, выйду ль я» – обработка русской народной песни (б. н., б. г., рукопись).

– «Ты, детинушка, да сиротинушка» – обработка русской народной песни (б. н., б. г., рукопись).

Период создания фортепианного цикла Пастелей ор. 61 – 1912-1913 гг. – годы, вошедшие в драматические события личной жизни композитора (зимой 1911/1912 года Гречанинов после долгих терзаний и мучений окончательно расстаётся с Верой Ивановной Гречаниновой (первой женой) и женится на Марии Григорьевне Срединой), а также совпадающие с депрессией и творческим упадком.

В течение 1912-1913 гг. сочинение музыки шло медленно и давалось композитору с огромным трудом, в чём он сам неоднократно признавался в письмах близким.

В 1912 г. композитор писал свое Второе фортепианное трио – урывками, между улаживанием своих семейных дел и концертами, в которых он принимал участие как автор и исполнитель собственных сочинений. Поэтому работа продвигалась невероятно медленно. «Работается мне всё так же вяло, – сообщает он Ламму. – Кончу ли я своё Трио когда-нибудь или нет?» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 74). К концу декабря работа над Трио всё же была закончена, но творческий кризис ещё продолжался, пока оставались бытовая неустроенность, частые переезды и метания между двумя столицами.

Несмотря на творческую депрессию, в эти годы, кроме Второго фортепианного трио, были созданы духовные опусы (это подтверждает мысль о том, что к сочинению духовных песнопений композитору свойственно было обращаться в самые трудные, критические периоды жизни, связанные с переломами в личной судьбе и в истории России): в 1912 г. – «Хвалите имя Господне» ор. 60, в 1913 г. – два духовных хора ор. 71.

Можно отметить, что годы создания Пастелей совпадают с изменениями музыкального стиля. Интересны впечатления певицы Надежды Васильевны Салиной, хорошо знавшей Гречанинова и его семью, подтверждающие ту мысль, что метаморфозы его музыкального языка происходили одновременно с изменениями в личной жизни и были связаны с ними: «Я знала А. Т. Гречанинова, – писала Салина в «Воспоминаниях», – Не помню, когда и как произошло наше знакомство. В мягкой, простой шляпе с полями, в рубашке-косоворотке, подпоясанной ремнём, в синих очках, простой, скромный, он выглядел настоящим, милым моему сердцу, студентом. Да он тогда и по своим взглядам, и по резкой критике общественной жизни стоял в одном ряду со студенчеством» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 76).

Впечатления Салиной от самой личности Гречанинова, которого ей посчастливилось наблюдать не только среди музыкантов, но и в семейном кругу: «Мы сдружились очень скоро и часто бывали друг у друга. Помню его маленькую скромную квартирку, уютно оберегаемую его женой Верой Ивановной, маленькой женщиной с большим, беззаветно любящим сердцем, способной на все жертвы для мужа. Она его боготворила и продолжала боготворить даже и тогда, когда через несколько лет он ушёл к другой, покинув Россию...» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 77).

Что касается музыки Гречанинова, то предпочтение певицы во многом совпадало с мнениями большинства друзей композитора того времени. «Я любила, – отмечала она, – первый период творчества Гречанинова. Его музыка в то время была свежа, проста, мелодична, как русская широкая степь, напоенная запахом полевых цветов. Много тогда я перепела его вещей. Пелось легко, свободно, да и сама музыка производила большое впечатление» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 77).

«Мы не виделись довольно долго. А когда увиделись, то передо мной явился новый Гречанинов. Он успел изменить одежду... успел расстаться с преданной и любившей его безмерно Верой Ивановной и взять себе новую жену. В новых его творениях исчезал свойственный ему русский стиль и появилась чуждая, надуманная экзотика: «Сестра Беатриса», «Fleurs du Mal» на текст Бодлера и т. п. И квартира была иная, мало уютная, и женщина, сидевшая на диване и беседовавшая со мной, была чужда и далека мне, и сам он, подстриженный, подобранный, в модном галстуке – казался далёким, мало знакомым, и я чувствовала, как в памяти застился туманом образ моего прежнего любимого Гречанинова, неразрывный с его добрым гением – с маленькой, безгранично любящей его женщиной» (Цит. по: Паисов, 2004, с. 77).

Итак, цикл «Пастели» ор. 61 создавался в сложный, переломный, кризисный период, когда композитор пишет в основном духовную музыку (кроме Второго фортепианного трио) и чувствует необходимость в изменении музыкального языка. Откуда же взялась мысль о создании подобного цикла, в состав которого входят восемь программных пьес (Прелюдия, Каприз, Ласки, Сказка, Вальс, Упрёк, Минута скорби, Эпилог)?

Мы могли бы отнести цикл «Пастели» к детской фортепианной музыке, как это сделал автор монографии о Гречанинове Ю. И. Паисов (2004). Однако образное содержание этих пьес должно соответствовать светлому и ясному представлению о действительности, которое обычно свойственно детской музыке. Если красочность и фантастика «Сказки» или «Каприса» допускает такое толкование, то как быть с пьесами, завершающими цикл? Речь идёт об «Упрёке», «Минуте скорби», «Эпилоге».

Таким образом, можно предположить, что в период творческого и личного кризисов композитор обратился к сочинению музыки для детей, что всегда он делал увлечённо и с лёгкостью, где и нашёл утешение, однако музыка получилась в целом не по-детски печальной и психологически насыщенной глубоко «взрослыми» чувствами и переживаниями.

Само название цикла «Пастели» уводит нас в мир живописи.

Пастель, пожалуй, самая романтическая живописная техника. Слово «пастель» происходит от итальянского «pasta» – «тесто», «масса» – и обозначает как материал (мягкие цветные карандаши без оправы, спрессованные из стёртых в порошок разноцветных пигментов), так и область искусства. Бархатистость, мягкость и нежность тона, чистота и свежесть красок – привлекательнейшие свойства этой техники. В то же время пастель легко стирается, осыпается, она беззащитна по отношению к действию воздуха, сырости. Но, несмотря на всю свою недолговечность и непрочность, пастель завоевала широкое признание и, что особенно знаменательно, среди художников-портретистов.

XVIII век – век расцвета пастельного портрета в Европе. «Подумай, друг, что ведь все твои работы только пыль», – обращался великий философ Дидро к великому портретисту Латуру (Цит. по: Горбачёва, Ямщиков, 1990, с. 155). А французский писатель Анри де Реньё продолжил это рассуждение: «Из последовательного наложения рассеянных частиц пыли – чтобы создать человеческое лицо, причудливое или блистательное, и закрепить его преходящее и смертное обличье путём точного воспоминания, но столь хрупкого в его вечности, что оно всегда кажется готовым исчезнуть от малейшего дуновения враждебного времени, – происходит вся меланхолическая прелесть пастели» (Цит. по: Горбачёва, Ямщиков, 1990, с. 155).

В Россию искусство пастельного портрета пришло и достигло своего расцвета во второй половине – конце XVIII века.

На протяжении двух с половиной столетий художники находили новые выразительные средства пастели, новые живописные возможности, соответствующие каждой эпохе. И если портреты XVIII века, окутанные дымкой пастели, сливались со стилем пудренных париков, то XX век открыл в пастели сильную линию, звучность красок, богатство фактуры. Но всегда пастельный портрет был отмечен особым грустным очарованием, таящимся в хрупкости, недолговечности и какой-то обречённости самой пастельной техники, которая в соединении с портретным жанром рождает ощущение зыбкости и мимолётности бытия. Гречанинов в каждой пьесе как бы рассказывает о каком-то конкретном воспоминании, миге, растворившемся во времени.

Пьесы рассматриваемого цикла создают впечатление, что Гречанинов пользуется здесь приёмом стилизации, сочетая черты стилей других композиторов, нового тонально-гармонического мышления, структуры аккордики и тональности нового типа.

Следует отметить внимание композитора к национально-своеобразному и фольклорному началу («Прелюдия», «Сказка», «Минута скорби»). Напомним, что А. Т. Гречанинов был членом этнографического общества при Московском университете. В своей автобиографической книге он пишет: «Для меня лично участие в работах этой комиссии было чрезвычайно полезно и интересно. С юных лет я хорошо знал великорусскую песню. В Петербурге я познакомился через С. Г. Рыбникова с башкирскими и татарскими песнями. Работая же в М.-Э. (Музыкально-этнографической. – Г. С.) Комиссии, я имел возможность узнать песни всех народностей России, из коих особенно полюбил белорусские. Фонографом Комиссии было записано много песен донских казаков, чрезвычайно оригинальных, грузинских, мингрельских, еврейских и пр. Иногда доходили до нас и зарубежные песни, напр., песни карпатских и других западных славян, бретонские и другие. Для меня большой радостью было всегда заниматься обработкой народных песен. Довольно много из этих обработок напечатано в “Трудах” Комиссии и в различных других изданиях» (Гречанинов, 1951, с. 93).

В пьесах ощущается сильное влияние импрессионизма. Музыкальный импрессионизм, как одно из течений музыкального модернизма, характеризуется повышенным вниманием к передаче мимолётных впечатлений, настроений, тонких психологических нюансов. Психологизм и анализ душевных движений, некоторая «салонная чувствительность» отличают пьесы «Ласки», «Вальс», «Упрек», «Эпилог», которые во многом напоминают музыку раннего Скрябина. Музыкальный импрессионизм объединяет идеи и методы импрессионизма живописного, поэтому в нем так сильна звукоизобразительная сторона. В произведениях импрессионистов постепенно утрачивается связь с реальным изображением мира, замечен уход в индивидуальную передачу впечатлений. Происходит обращение к сверхъестественному и потустороннему, к мифологическим и сказочным сюжетам («Каприз», «Сказка»). Это обусловлено влиянием символизма.

Гармонический язык пьес цикла явно выходит за рамки традиционного лада. В пьесах цикла замечен целый ряд признаков неклассической тональной системы. Речь идёт об одновременном использовании двух тональностей, использовании различных натуральных и искусственных ладов, которые относятся к категории романтической, позднеромантической, импрессионистской и постимпрессионистской гармонии («Упрек» и «Эпилог»). Это показывает связь гармонического языка музыки Гречанинова и тональных систем, которые использовали Вагнер, Мусоргский, Лист, Малер, Дебюсси, Римский-Корсаков, Лядов и др.

Заключение

В заключение скажем, что А. Т. Гречанинов предстаёт сейчас фигурой во многом уникальной. Он и классик дореволюционной отечественной музыки, и феномен возрождающегося русского зарубежья XX столетия.

При всём том, что судьба явно не баловала Гречанинова, заставляя его скитаться по миру и терпеть жизненную нужду, он являет собой пример удивительного человеческого и творческого долголетия.

Произведения Гречанинова, после революции связавшего свою жизнь с Америкой, долго не были востребованы советской музыкальной культурой. Тогда ценилось другое – идейность, симфонический размах, «фаворитами» были крупные музыкальные формы.

Нового изучения и исполнительского воплощения, своей «второй жизни» ждут многие страницы его фортепианной музыки.

Рассмотренные в работе фортепианные пьесы цикла «Пастели» оп. 61 отличаются своеобразием стиля и яркостью образного содержания. Цикл может стать настоящей жемчужиной педагогического репертуара, достойной изучения и исполнения.

Наследие А. Т. Гречанинова – неотъемлемая часть русской музыкальной культуры; необходимо внимательно изучать и широко пропагандировать творчество этого глубоко народного композитора, лучшие сочинения которого исполняли в своё время такие замечательные музыканты, как Ф. Шаляпин, Л. Собинов, А. Нежданова, Л. Донской, Н. Римский-Корсаков, С. Кусевицкий, А. Архангельский, М. Дейша-Сионицкая, П. Доберт, Л. Стоковский, Д. Барбиролли, М. Грандьян и многие, многие другие.

Источники | References

1. Александров Ю. А. Т. Гречанинов. Ното-библиографический справочник. М.: Советский композитор, 1978.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка, 1979.
3. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989.
4. Белый А. Начало века. Воспоминания: в 3-х кн. М.: Художественная литература, 1990. Кн. 2.
5. Бердяев Н. Новое средневековье. М., 1991.
6. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Изд-е 2-е, доп. Л.: Советский композитор, 1990.
7. Горбачёва С., Ямщиков С. Ожившие краски пастели // Наше Наследие. 1990. № 5 (17).
8. Гречанинов А. Где и как пробивать брешь // Хоровое и регентское дело. 1909. № 1.
9. Гречанинов А. Т. Биографический набросок // Музыкальный труженик. 1908. № 7.
10. Гречанинов А. Т. Моя жизнь. Нью-Йорк, 1951.
11. История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1994. Т. 9. Конец XIX – начало XX века.
12. История русской музыки: в 10-ти т. М.: Музыка, 1997. Т. 10А. 1890-1917-е годы.
13. Козлова Н. Я. Музыкант или художник: штрихи к творческому портрету А. К. Лядова // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. Оренбург: Изд-во Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, 2011. Вып. 10 / гл. ред. Б. П. Хавторин; сост. и науч. ред. В. А. Логинова.
14. Крейд В. Встречи с Серебряным веком // Воспоминания о Серебряном веке / сост., автор предисл. и коммент. В. Крейд. М.: Республика, 1993.
15. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М.: Классика-XXI, 2006.
16. Логинова В. А. Лики Серебряного века – Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: учеб. пособие. Оренбург: Изд-во Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей, 2011.
17. Музыкальная энциклопедия: в 5-ти т. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. Гонд – Корсов.
18. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001.
19. Орлова Е. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века. М.: Музыка, 1982.
20. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004.
21. Рахманова М. П. Гречанинов. 2011. URL: <https://www.pravenc.ru/text/166463.html>
22. Садуова А. Русский музыкальный импрессионизм (к вопросу о закономерности возникновения) // Проблемы художественной культуры в мировоззрении современной молодёжи: преемственность и новаторство: сб. ст. по мат. VI всерос. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов. Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 2008.
23. Тарновская Т. К. Фортепианная музыка для детей: от Гречанинова к Слонимскому // Актуальные проблемы истории, теории и методики современного музыкального искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. Оренбург: Изд-во Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей; Изд-во Оренбургского государственного университета, 2009. Вып. 6 / гл. ред. Б. П. Хавторин; сост. и науч. ред. В. А. Логинова.
24. Творческие портреты композиторов. Популярный справочник. М.: Музыка, 1990.
25. Томпакова О. М. Александр Гречанинов. Штрихи к портрету // Музыка в школе. 2006. № 2.
26. Тюнеев Б. А. Т. Гречанинов. Биографический очерк // Русская музыкальная газета. 1911. № 11-12.
27. Sabaneev L. Modern Russian Composers. 1927. URL: https://openlibrary.org/books/OL6706695M/Modern_Russian_composers

Информация об авторах | Author information

Седова Галина Сергеевна¹¹ Музыкальный колледж Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. РостроповичейSedova Galina Sergeevna¹¹ Music College of the Orenburg State Institute of Arts named after L. and M. Rostropovich¹ sedova.g@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 19.05.2023; опубликовано (published): 14.07.2023.

Ключевые слова (keywords): А. Т. Гречанинов; цикл «Пастели» оп. 61; музыкальное творчество 1910-х годов; музыкальный язык; изменения музыкального стиля композитора; А. Т. Gretchaninov; cycle “Pastels” Op. 61; musical creative work of the 1910s; musical language; changes in the composer’s musical style.