

На правах рукописи

Неровная Татьяна Евгеньевна

**Композитор Павел Юон
и судьбы русского фортепианного трио
первой трети XX века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академии) имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Левая Тамара Николаевна

Официальные оппоненты: **Коробова Алла Германовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Уральская государственная консерватория
имени М.П. Мусоргского,
профессор

Масловская Татьяна Юрьевна
кандидат искусствоведения,
заслуженный деятель искусств России
профессор,
Российская академия музыки
имени Гнесиных,
профессор

Ведущая организация: **Саратовская государственная
консерватория (академия)
им.Л.В. Собинова**

Защита состоится «11» декабря 2013 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.027.01 при Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова по адресу: 420015, г.Казань, ул.Большая Красная, 38.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова

Автореферат разослан «__» ноября 2013 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

кандидат искусствоведения,

доцент



Гирфанова М.Е.

1. Общая характеристика работы

Актуальность настоящего исследования определяется несколькими взаимосвязанными факторами. Современное целостное представление об истории отечественной музыки XX века вряд ли возможно без пристального внимания к самым разным музыкальным жанрам, занявшим в ней свое уникальное место. Обращение в этой связи к фортепианному трио первой трети XX века является перспективным как для науки, так и для исполнительского искусства. Во-первых, жанр оказался в тени исследовательского интереса даже в сравнении с другими камерно-инструментальными ансамблями. Кроме того, на протяжении указанного периода он прошел значительный путь интенсивной эволюции и достиг своего расцвета в условиях разных художественных школ и традиций: Москвы и Петербурга, Парижа, Берлина. Благодаря тембровой специфике фортепианного трио и причудливым метаморфозам его «русских судеб» можно отчетливо наблюдать те колебания творческого тонуса, которые возникали на пересечении исторически разнородных десятилетий и географических пространств. И, наконец, впечатляющий список отечественных композиторов, работавших в течение первой трети XX века в жанре фортепианного трио¹, демонстрирует практически все поколения эпохи и личностно-мировоззренческие характеристики ее представителей в широком диапазоне: от академизма до авангарда.

Примечательно, что своеобразным связующим звеном в этом ряду художественных традиций и имен оказалась фигура *Павла Федоровича Юона* (1872–1940), шесть Фортепианных трио которого не только охватывают период с 1900 по 1932 год, но и представляют многообразный спектр жанрово-стилистических тенденций в их индивидуальной композиторской интерпретации.

Само имя Юона (композитора, исполнителя, ученого и педагога) до сих пор остается в России малоизвестным, однако пристальное внимание к нему позволяет убедиться в его несомненной значимости для культурно-исторического процесса. На рубеже XX-XXI столетий имя и творческое наследие П.Юона, практически забытые после его смерти в 1940 году, пережили настоящее возрождение в Европе (наиболее активны в этом

¹ Среди них – А.Аренский, А.Гедике, А.Гречанинов, В.Золотарев, И.Иполлитов-Иванов, Г.Катуар, И.Крыжановский, Н.Рославец, Л.Сабанеев, А.Станчинский, С.Танеев, А.Черепнин, Д.Шостакович, С.Юферов.

отношении Австрия, Швейцария, Германия) и США. Важнейший факт, свидетельствующий о признании заслуг музыканта и современном интересе к нему – создание в 1998 году Международного юоновского общества, успешно пропагандирующего сочинения автора и его современников, а также координирующего связанную с этим исполнительскую, исследовательскую и архивную деятельность. К сожалению, на родине композитора подобное внимание до сих пор отсутствует.

Аналогично складывается ситуация и в отношении *исполнительского интереса* к русскому фортепианному трио начала XX века. Ведущие европейские ансамбли охотно включают в концертный репертуар и записывают сочинения русских композиторов в этом жанре, что вряд ли можно сказать об отечественных музыкантах.

Предлагаемая диссертация – необходимый и своевременный вклад в разрешение сложившегося противоречия. Кроме того, она органично вписывается в процесс заполнения «белых пятен» как в современном источниковедении, так и в переосмыслении музыкального наследия первых трех десятилетий XX века. И, наконец, ее материалы позволяют значительно расширить репертуарные возможности отечественного камерно-ансамблевого исполнительства.

Степень научной разработанности темы.

В российском музыкознании пока не существует исследований, посвященных как жизни и творчеству Павла Федоровича Юона, так и разнообразным путям развития русского фортепианного трио указанного периода (1900 – начало 30-х годов).

Работы, частично касающиеся заявленной проблематики, можно систематизировать по разным параметрам. Часть из них – исследования, сборники очерков, учебные пособия – создают панораму русской музыки (в том числе и инструментальной) первой трети XX столетия (М.Арановский, Б.Асафьев, И.Барсова, Д.Гойови, Т.Левая, С.Савенко и др.). Однако сфера инструментального ансамбля, в частности фортепианного трио, как правило, не рассматривается здесь в качестве самостоятельной.

Истории жанра камерного ансамбля или отдельных этапов его эволюции посвящены труды И.Бялого, Т.Воскресенской, Л.Гинзбурга, Г.Головинского, А.Должанского, Е.Кашириной, Г.Моисеева, И.Польской, Л.Раабена, Л.Синявской, И.Храмовой. Некоторые проблемы жанра и стиля камерно-

инструментальных сочинений рассмотрены в научных исследованиях В.Бобровского, А.Бояринцевой, Е.Дехтяренко, Е.Долинской, Л.Корабельниковой, Л.Никитиной, В.Протопопова. Пристальное внимание уделяется авторами (А.Бондурянским, А.Готлибом, Р.Давидяном, М.Кустовым, Л.Погореловой, В.Семеновым) вопросам камерно-инструментального исполнительства. Немногочисленные исследования посвящены типологическим признакам камерного ансамбля: дуэтной сонате (Е.Семишина, И.Чернявский), квартету (Н.Самойлова), квинтету (Н.Симонова), ансамблям большого состава (Л.Царегородцева). Практически на периферии научного внимания оказалось именно фортепианное трио².

Объект исследования – камерно-инструментальные произведения, написанные в жанре фортепианного трио Павлом Юоном и его русскими современниками.

Предмет исследования – ведущие художественные и стилистические тенденции, характеризующие камерно-инструментальное творчество Павла Юона и эволюцию русского фортепианного трио на протяжении первой трети XX столетия.

Целью исследования является создание объективной панорамы развития указанного жанра в контексте отечественного музыкального искусства (в том числе исполнительского) трех первых десятилетий XX века. Данная цель определила постановку и решение ряда конкретных задач:

- сформировать, систематизировать и обобщить корпус существующих на сегодня источников, отражающих заявленную тему;
- на основе изучения нотных, справочных и научных материалов выделить ведущие тенденции и этапы эволюции русского фортепианного трио 1900-х – начала 1930-х годов;
- в результате источниковедческой работы с зарубежными архивами (Лозанны, Берлина, Вены) и иноязычной литературой (эпистолярными, периодикой, сборниками статей) создать творческий портрет русского композитора Павла Федоровича Юона и реконструировать его многостороннюю деятельность в России и Европе;

² Исключение составляет монография Т.А. Гайдамович, в которой рассматривается становление и развитие жанра в русской музыкальной культуре XVIII-начала XX веков.

- на основе анализа партитур шести Фортепианных трио и других сочинений П.Юона определить значение камерно-ансамблевого творчества композитора и выявить специфику его инструментального стиля;

- обобщая собственный исполнительский опыт автора, активизировать внимание концертирующих музыкантов к малоизвестным и неизвестным сочинениям в жанре фортепианного трио.

Методологическую основу диссертации составляет комплексный подход, в рамках которого использованы специальные методы искусствоведческого, исполнительского и источниковедческого исследования. При изучении жизни и творчества П.Ф. Юона был избран метод биографической реконструкции. Методы текстологического и герменевтического анализа обеспечили эффективность работы с архивными материалами, документами и инструментальными партитурами.

Историко-культурологический подход позволил представить жанр фортепианного трио в контексте художественных процессов, характеризующих русскую и, отчасти, европейскую музыку первой трети XX века.

Метод системного анализа обеспечил максимально полный охват широкого спектра вопросов, отражающих как важнейшие процессы развития русского фортепианного трио, так и индивидуальный облик его авторов. Аналитические главы опираются на методы проблемного, компаративного и исполнительского анализа, выявляющего специфические черты рассмотренных в диссертации произведений.

Основной материал работы составили фортепианные трио (более 20 партитур), созданные П.Юоном и его русскими современниками: А.Аренским, А.Гедике, А.Гречаниновым, В.Золотаревым, Г.Катуаром, И.Крыжановским, Н.Рославцом, Л.Сабанеевым, А.Станчинским, С.Танеевым, А.Черепниным, Д.Шостаковичем, С.Юферовым.

Из всего многообразия камерно-инструментальной литературы выбраны сочинения, демонстрирующие:

- эволюцию жанра и основные тенденции, характеризующие каждый из ее этапов;

- ведущие традиции и школы русской камерно-инструментальной музыки;

- творчество композиторов, представляющих разные поколения и мировоззренческие установки;

- неизвестные опыты интерпретации жанра, обладающие высоким исполнительским и исследовательским потенциалом.

При отборе материала, его изучении и систематизации с целью научного обобщения мы исходим из того, что период с 1900-х до начала 1930-х годов оказался временем интенсивного развития и расцвета рассматриваемого нами жанра, после чего наступила «пауза», продолжавшаяся до середины 1940-х годов. Кроме того, 1930-е годы в истории русской музыки характеризуются, как известно, значительными переменами, что требует осмысления жанра камерного ансамбля в ином эстетико-стилевом контексте. И, наконец, данные хронологические рамки (1900– 1932) во многом продиктованы также временем создания шести Фортепианных трио П.Ф. Юона.

Научная новизна. В представленной диссертации *впервые*:

- введен в научный обиход широкий корпус разнообразных источников, связанных с заявленной проблематикой, прежде недоступных для отечественного музыковедения;

- обоснована периодизация развития русского фортепианного трио первой трети XX века и выделены ведущие тенденции каждого из его этапов;

- создан творческий портрет П.Ф. Юона и выявлена специфика его камерно-инструментального стиля в контексте русской и зарубежной музыкальной практики и научных разработок;

- в связи с заявленной проблематикой в исследовательскую, педагогическую и исполнительскую практику включен масштабный пласт неизвестных ранее сочинений (Трио В.Золотарева, Г.Катуара, И.Крыжановского, Л.Сабанеева, А.Станчинского, С.Юферова, шесть Трио Павла Юона);

- автором выполнены переводы (на русский язык) большого объема архивных документов, периодики, музыкально-критических и научных материалов с целью эффективного решения поставленных проблем, максимальной достоверности результатов исследования и создания специальной источниковедческой базы.

Научно-практическая значимость.

1. Проведенное исследование и его результаты могут рассматриваться в качестве основы для перспективной разработки указанной проблематики в двух направлениях:

- дальнейшего изучения жизни и творчества П.Юона;

- рассмотрения эволюции русского фортепианного трио, начиная с 1930-х годов.

2. Аналитические наблюдения, а также их обобщение создают фундамент для продолжения исследований, связанных с историей русской камерно-инструментальной музыки XX века.

3. Источниковедческая база диссертации (биографические документы и эпистолярное наследие, пресса, афиши и концертные программы, мемуаристика) может войти в лекционные курсы по целому ряду вузовских дисциплин, таких, как «Русская музыка XX века», «История камерного ансамбля», «История и теория музыкальных жанров», «Основы инструментального стиля» и др.

4. Исполнительские наблюдения и результаты исследования, адресованные музыкантам-практикам и педагогам класса камерного ансамбля, значительно расширяют репертуарные возможности концертной и конкурсной деятельности современных инструменталистов.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русское фортепианное трио, заняв прочное место в исполнительской и композиторской практике первой трети XX века, демонстрирует, с одной стороны, ведущие тенденции в эволюции русского инструментализма, с другой – специфику камерного стиля представителей разных поколений и художественных традиций: Москвы, Петербурга, Берлина, Парижа. Благодаря стилистической гибкости и исполнительскому потенциалу жанр именно в указанный период достиг своего расцвета. Наиболее значимой в этом художественном контексте является фигура П.Ф. Юона.

2. П.Ф. Юон – композитор, исполнитель, ученый и педагог, – сложившийся как музыкант в Москве, большую часть жизни провел в Западной Европе, оставаясь при этом истинно русским художником. Источниковедческая работа по изучению и систематизации архивных материалов и документов позволила создать творческий портрет композитора, а также реконструировать его многостороннюю деятельность в России и за рубежом.

3. Шесть фортепианных трио П.Юона наиболее ярко репрезентируют как основные этапы развития жанра в условиях русской и европейской культуры рассматриваемого периода, так и особенности камерно-инструментального стиля композитора. Включение данных произведений в концертный, учебный и конкурсный репертуар позволяет исполнителям

продемонстрировать движение камерно-инструментального ансамбля от романтизма к новым исканиям XX века.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедрах истории и теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки и Казанской государственной консерватории (академии) имени Н.Г. Жиганова, где была рекомендована к защите. Основные положения и результаты исследования представлены в выступлениях на научно-практических конференциях: «Музыковедческий форум 2010» (международная научная конференция, Москва, 2010); «Романтизм: истоки и горизонты» (международный форум искусств, Москва, 2011); «Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы и США» (международный научный симпозиум, Нижний Новгород, 2012); «Павел Юон – Москва-Берлин-Веве (к 140-летию со дня рождения композитора)» (международная конференция, Берлин, 2012).

Результаты работы отражены в восьми публикациях, в том числе в двух международных изданиях: журнале *Schweizer Musikzeitung* (Bern, № 7/8, 2012) и сборнике Берлинского университета искусств «Paul Juon – Moskau – Berlin – Vevey» (Berlin, 2013). Три статьи напечатаны в сборниках, рекомендованных ВАК РФ.

Структура диссертации определяется логикой последовательного решения поставленных задач. Работа состоит из Введения, трех основных глав, Заключения и библиографии. Приложения включают в себя примечания, нотные примеры, фотоматериалы.

2. Основное содержание работы

Во **Введении** дано обоснование актуальности темы диссертации, определены цели и задачи, объект и предмет, методология исследования; сформулирована его научная новизна и научно-практическая ценность; выделен исполнительский аспект работы.

Первая глава – **Русское фортепианное трио первой трети XX века: этапы эволюции, ведущие жанрово-стилистические тенденции.** Ее основу составляет характеристика каждого из этапов развития русского фортепианного трио: первый – 1900–1912 (1.1, 1.2, 1.3); второй – 1920 – начало 30-х годов (1.4, 1.5, 1.6).

Развернутый перечень произведений первого периода свидетельствует, прежде всего, об устойчивом интересе к этому жанру музыкантов разных поколений. Среди них выделяются как зрелые мастера со сложившимся и отточенным стилем письма (С.И. Танеев, А.С. Аренский, А.Т. Гречанинов, Г.Л. Катуар), так и более молодые композиторы (В.А. Золотарев, А.Ф. Гедике, Л.Л. Сабанеев, А.В. Станчинский, С.В. Юферов), для которых обращение к данному жанру связано с апробацией собственных эстетико-стилевых установок. Кроме того, особенности музыкального мышления, акцентирующего разные аспекты жанрового наклонения, явились следствием принадлежности авторов к двум профессионально-художественным традициям: московской (Танеев, Станчинский, Сабанеев, Гедике) и петербургской (Юферов, Золотарев). При этом можно отметить и тех художников (Аренский, Гречанинов, Катуар), жанровые опыты которых оказались на пересечении этих традиций, отразив процесс ассимиляции школ.

В целом полнота представленной картины позволяет охарактеризовать данный временной этап эволюции русского фортепианного трио как период очевидной стабилизации его жанровой системы и полноправного включения ее в общий художественно-стилевой профиль музыкальной культуры Серебряного века.

При сохранении отдельных архетипических черт жанра, в частности устойчивого инструментального состава, партитуры рассматриваемых сочинений представляют различные способы композиционно-драматургических решений. Многообразие интерпретаций охватывает, в первую очередь, достаточно широкий диапазон принципов циклообразования и его внутреннего наполнения: от одночастных партитур с неизбежным устремлением к симфонической поэме (Станчинский, Сабанеев) до четырехчастного цикла симфонического или сюитного типа (Золотарев, Танеев, Аренский).

Различия можно обнаружить не только на уровне циклообразования, но и в организации формы отдельных частей, структуре тематизма и, что особенно важно, фактурно-тембровой интерпретации партитуры, наконец, в широких жанровых контактах.

В качестве ведущих в развитии русского фортепианного трио данного периода мы выделяем три основные *тенденции*:

1. тяготение к *симфонизации* (1.1);

2. усиление *камерного начала*, вплоть до миниатюризации цикла (1.2);
3. создание *индивидуальных творческих проектов* в условиях сплава различных жанровых компонентов либо своеобразной жанровой модуляции (1.3).

1.1. Симфонизация фортепианного трио 1900–1912 годов (Г.Катуар, В.Золотарев, А.Гречанинов, С.Танеев) представляет собой процесс, характеризующий наибольшее число сочинений данного жанра. В качестве объединяющих факторов для этой группы произведений выступают следующие: трех-четырёхчастная структура цикла; общее расширение звукового пространства путем введения объемных или, по выражению В.Бобровского, «стереофоничных» форм; воплощение в этих условиях симфонической концепции с конфликтно-сквозным типом драматургии, масштабными разработками и кодами; имитирование звучания симфонического оркестра.

Примечательно, что тяготение к симфонизации характеризует в большей степени фортепианные трио, написанные до 1907 года. Данные сочинения рассматриваются нами в контексте художественных тенденций, совокупность которых обусловила актуальность жанровой ориентации камерного ансамбля на симфонию. Кроме того, указанное явление представлено на пересечении западноевропейской и русской традиций, а также в связи с небывалым взлетом русского инструментализма и интенсивным развитием исполнительской практики.

Наконец, важную роль в процессе симфонизации сыграло национальное «симфоническое движение» (М.Арановский), находившееся к началу XX века на взлете проявляемого к нему профессионального интереса.

В наполнении масштабного цикла, ориентированного на симфоническую традицию, отметим характерные для русского трио качества: существенную трансформацию средних частей (Золотарев, Танеев), активное совмещение в условиях трехчастности скерцо и финала (Гречанинов), а также скерцо и лирического *Andante* (Катуар).

Важным «прорывом» жанра в произведениях этой группы становится интенсивная инструментализация как самого музыкального материала, так и приемов его организации. Принцип монотематизма успешно взаимодействует с напряженным мотивно-полифоническим развитием и активным ладотональным движением, приводящим к хроматизации всего музыкального пространства.

Мощным кульминационным зонам предшествует, как правило, длительное волновое нагнетание. Главную роль в этом процессе играет оркестрализация партитуры за счет расширения темброво-фонических возможностей скрипки, виолончели и фортепиано: активное использование крайних регистров, обновление штриховой и артикуляционной палитры.

В результате на протяжении именно первого десятилетия XX века достигает кульминации в своем развитии тип *трио-симфонии* (в качестве вершины здесь, бесспорно, выступает Трио С.И. Танеева), оказавший значительное стилистическое влияние на дальнейшую эволюцию жанра.

1.2. Взаимодействие фортепианного трио с лирической миниатюрой (А.Аренский, С.Юферов) привело к усилению в нем интроспективно-камерного начала, что определило в итоге утверждение еще одного жанрового варианта – *романтического ансамбля-дневника*.

Детальный анализ сочинений этой группы показал, что они лаконичны, имеют мобильную структуру цикла, тяготеющего к сюитности и замкнуто-рассредоточенному типу драматургии. Симфонический конфликт уступает место сглаженному контрасту внутри сонатной формы (Юферов) или лирико-монологическому высказыванию (Аренский). Музыкальную материю характеризует, как правило, экономия выразительных средств при разнообразии жанровой основы и стилевых ориентиров. Кроме того, в них возрастает роль детализации структурных компонентов художественного языка, что особенно важно для исполнительской интерпретации: темпово-динамических указаний, штриховых и артикуляционных «подробностей», ладогармонической и тембровой игры.

Жанровая конкретизация отдельных частей традиционного камерно-ансамблевого цикла (элегии, ноктюрна, романса, вальса) вносит в него черты инструментальной сюиты или цикла сольных миниатюр. При этом музыкальный тематизм, чаще сохраняя свою вокальную природу, характерную для русской традиции, существенно обновляется за счет детализации штриха и артикуляции, а также элементов «жеста» и пластики. В структурно-композиционном отношении доминирует принцип экономии материала, распространяющийся и на тембровую персонификацию, – в результате наблюдаем естественное очищение партитуры от оркестровой живописности. Наконец, примечательны и те жанрово-языковые особенности обозначенных

сочинений, которые сложились под влиянием московских и петербургских музыкальных традиций.

1.3. Поиски индивидуального жанрового решения как творческие опыты более свободного обращения с жанром рассматриваются на примерах сочинений *Л.Сабанеева, А.Станчинского, А.Гедике*. Данный процесс связан с идеей уникальности творческого поиска, весьма симптоматичной для позднеромантической эстетики. Трио-*impromptu* Сабанеева соединило в себе черты одночастной симфонической поэмы и инструментального концерта; сочинение Станчинского представляет движение в сторону одночастной сонаты для трех инструментов; Трио Гедике рассматривается как уникальный пример «внезапной» жанровой модуляции.

Оригинальные жанрово-стилевые решения вряд ли можно воспринимать как случайный творческий каприз: они тоже указывают на определенные художественные перспективы. Так, линия одночастных трио ведет от камерных ансамблей Л.Сабанеева (1904) и А.Станчинского (1910) ко Второму и Третьему трио Н.Рославца (1920, 1921), раннему Трио Д.Шостаковича (1923), а также Четвертому («Литания», 1918) и Пятому («Легенда», 1928) Павла Юона. Опыт А.Гедике находит свое отражение во Втором трио А.Гречанинова (1930). Кроме того, прием жанровой трансформации отчасти можно наблюдать в Трио А.Черепнина (1925), во Втором и Шестом трио (1907, 1932) Павла Юона.

В результате такие разные по характеру дарования и мировоззренческим позициям художники, как Л.Л. Сабанеев, А.В. Станчинский и А.Ф. Гедике, смогли реализовать свои оригинальные творческие устремления, засвидетельствовав тем самым жанровую мобильность русского фортепианного трио первого десятилетия XX века.

1.4. Раздел главы – Диалог поколений на фоне Петербурга (И.Крыжановский, Д.Шостакович) – демонстрирует сложные переплетения разнородных художественных устремлений в первые десятилетия XX века.

По количеству созданных сочинений **второй период (1920-е – начало 30-х годов)** уступает предшествующему. С одной стороны, это отражает поиски места жанра фортепианного трио в контексте утверждавшегося в первые десятилетия XX века «камерного движения» и связанных с ним принципов камерного мышления, стимулировавших экспериментальный подход к ансамблевым партитурам. С другой стороны, мы имеем дело с драматическим

расслоением судьбы жанра и теми же, не менее активными поисками, но уже в условиях Зарубежья. Любопытно, что оба обстоятельства обеспечили значительно более высокую степень индивидуального прочтения жанровой модели.

Так, Трио И.И. Крыжановского (1921) – скромный опыт вкрапления в петербургскую инструментальную традицию новых слуховых впечатлений. Определение стилевых векторов в юношеском Трио Д.Шостаковича (1923) рельефно доказывает неразрывность связи позднеромантических тенденций и идей нового искусства.

1.5. Три Фортепианных трио (Второе, 1920; Третье, 1921; Четвертое, 1927) Николая Рославца стоят в ряду экспериментальных партитур, гипнотизирующих своим ярким, художественно безупречным звучанием. *Новое музыкальное пространство* в этих сочинениях формируется через утверждение в иерархии выразительных средств вертикальных комплексов, благодаря чему выдвигается на первый план их темброво-фоническая характеристика. Вследствие тембрового сближения двух струнных и фортепиано рождается новое качество пространства как «звуковой реальности» (Г.Орлов), отмеченное особым свойством постоянной вибрации. Как результат, средством новых образных характеристик становится *сонорность*.

Важно и то, что Фортепианные трио Н.Рославца аккумулируют основные открытия раннего музыкального авангарда (обертоновые характеристики вертикали, эмансипацию тембра), в которых формируется одна из центральных для данного явления эстетических категорий – «новое звукозерцание» (Н.Рославец). Кроме того, в партитурах композитора наблюдается характерная для XX века тенденция к усилению связи интонационного и штрихового комплексов, вследствие чего прочтение текста точно программируется автором, не допускающим какого-либо исполнительского произвола.

1.6. Отказ от традиций и возвращение к ним: парижские Трио А.Черепнина и А.Гречанинова. При всех эстетико-стилевых различиях двух авторов, произведения представляют собой оригинальные жанровые образцы русского трио, созданные в благоприятных условиях парижского художественного климата, поощрявшего стремление как к авангардным открытиям, так и к национальному своеобразию.

А.Черепнин, чутко откликнувшийся на идеи обновления искусства, в своем Фортепианном трио op.34 (1925) последовательно выстраивает некую художественную игру, где антиромантические принципы вступают в конфликт с жанровыми традициями, в результате побеждая их. И если Трио Н.Рославца обновляется благодаря сонорно-колористическому облику вертикали, то опус 34 А.Черепнина характеризуется тембровыми новациями и созданием особой атмосферы фонической остроты. Находя именно в ударности точку сближения струнных и фортепиано, автор трактует каждый инструмент, полемизируя с романтической традицией. Не случайно ритм определяется композитором в качестве «доминирующей конструкции» партитуры, одновременно являясь главным носителем энергии движения.

В отличие от сочинения А.Черепнина, Второе трио А.Гречанинова (1930) создается на пересечении мирискуснических, неоклассических и индивидуально-языковых тенденций. В духе эстетики «Парижских сезонов» композитор привлекает внимание за рубежом к исконно русским художественным приметам: кантиленно-романсовой природе лирического материала, фольклорным и сакральным элементам языка, имитации колокольного звона. Вместе с тем, в Трио последовательно просматриваются жанровые знаки старинной французской сюиты: прелюдии (I часть), менуэта (II часть) и жиги (III часть). Стилизованными исканиями, направленными на высвобождение в музыкальной ткани колорита, ритма и театрально-декоративного начала, Гречанинов приближается к художественным открытиям «Мира искусства».

Анализ музыкального материала данной главы убедительно доказывает, что на протяжении первой трети XX века фортепианное трио, как и другие жанры русской инструментальной музыки, достигло наивысшего расцвета. Отразив непростые судьбы отечественного искусства этого времени, оно оказалось наиболее мобильным среди прочих камерных ансамблей – в частности, дуэтных сонат и квартетов, поскольку объединило в себе их фактурно-тембровые свойства. Жанровая специфика позволила трио, с одной стороны, достойно продолжить жизнь охранительных по отношению к романтизму стилизованных процессов, с другой – стимулировать экспериментальный подход к музыкальной материи и принципам ее организации, в частности, к поиску в сфере обновления музыкального времени и пространства.

В целом эволюцию фортепианного трио на протяжении первой трети XX века можно рассматривать как движение от преимущественно традиционной к ярко индивидуальной интерпретации жанровой модели.

Нельзя не отметить внутрижанровое многообразие русского фортепианного трио рассматриваемого периода. Активное взаимодействие с симфонией и сюитой, лирической миниатюрой, инструментальным концертом, симфонической и фортепианной поэмой определило не только композиционно-драматургические и формообразующие аспекты трио, но и специфику музыкальной материи, а также ее фактурно-тембровую организацию. В свою очередь, отдельные сочинения в данном жанре (в частности, Шостаковича, Рославца, Черепнина) стали некоей лабораторией для создания последующих крупных и значимых полотен.

В то же время жанровую палитру фортепианного трио существенно обогатило творчество композиторов русской эмиграции. В этой связи фигура *Павла Юона* чрезвычайно показательна.

Во-первых, шесть его Фортепианных трио охватывают весь рассматриваемый период (1900–1932). Во-вторых, работая за пределами России (в Германии, Швейцарии), композитор не только не утратил связи с традициями П.И. Чайковского и С.И. Танеева, но и синтезировал их с богатейшим опытом австро-немецкого камерного ансамбля (от Шуберта и Мендельсона до Брамса и Малера). И наконец, Павел Юон оказался чутким к современным ему новациям, будь то модерн или неоклассицизм.

Глава вторая – Жизнь и творчество П.Юона в зеркале архивных документов.

Отличительной особенностью биографии П.Ф. Юона является то, что композитор, выросший и сложившийся как музыкант в Москве, большую часть жизни провел в Германии и Швейцарии, оставаясь при этом истинно русским художником.

Историческая дистанция позволяет сегодня заново открыть его как самобытного мастера, обладающего оригинальным мышлением и отточенной техникой письма.

Анализ источников, сосредоточенных в Университетской кантональной библиотеке города Лозанны в Швейцарии (FPJ – Фонд Павла Юона), позволяет выделить в творческой биографии композитора три основных периода,

обозначенные в диссертации как русский (1872–1912), берлинский (1912–1934) и швейцарский (1934–1940).

2.1. Хронологические рамки *русского периода* (1872–1912) обусловлены, с одной стороны, пребыванием Юона в Москве (1872–1897), с другой – многообразными и тесными контактами с Россией и ее культурой (наряду с сохранением российского гражданства) уже после отъезда из страны.

Из многочисленных архивных материалов в данном разделе диссертации анализируются те, которые свидетельствуют о регулярном исполнении в Москве созданных композитором сочинений и о его активных творческих контактах с коллективом «Русское Трио». Кроме того, значимые для исследования результаты дало изучение переписки Юона с М.И. Чайковским (ее предмет – немецкий перевод монографии о П.И. Чайковском) и писем к С.И. Танееву, в которых рассматривается широкий спектр проблем камерно-инструментальной музыки.

В целом значимость раннего этапа творчества композитора связана с его истоками и профессиональными предпочтениями, сложившимися уже в годы учебы в Московской консерватории (1888–1894). Среди них выделяем обучение в скрипичном классе И.В. Гржимали и занятия по композиции у С.И. Танеева, от которого Юон органично воспринял целый ряд основополагающих эстетико-стилевых принципов: рациональный подход к процессу творчества, опору на классицистские традиции, стилевой универсализм, трактовку полифонии как универсального метода мышления и письма.

Не менее важным оказалось влияние П.И. Чайковского (через занятия в классе А.С. Аренского), выразившееся в романтически окрашенном характере эмоций, с их лирической гибкостью, а также в стилевой широте при ярконациональной основе мелоса.

Представленная в лозаннском архиве периодика (газета «Каспий» за 1896–1897 годы) позволяет судить о работе Юона в Баку, связанной с началом его педагогической и концертно-просветительской деятельности. Выступая в качестве автора историко-аналитических очерков, композитор формулирует свои мировоззренческие взгляды, где интерес к области новаторства коррелирует с важной для него опорой на историческую традицию.

Сложившийся круг художественных интересов определил дальнейшее обучение Юона (1894–1896, класс В.Баргиля), а затем и его работу (1906–1934)

в Берлинской академии музыки. Эстетические воззрения берлинского профессора, связанные с идеей сохранения немецкого романтизма, резонировали с охранительными принципами, усвоенными Юоном еще в рамках танеевской школы.

Обзор ранних сочинений композитора позволяет отметить формирование интроспективного типа художественного мышления, а также кристаллизацию внимания к сфере именно камерно-инструментальных жанров.

Своеобразным зеркалом духовной жизни Юона, позволившим рассмотреть его портрет в контексте эпохи, стала переписка композитора (1906–1912) с Р.Линау – его основным немецким издателем. Кроме того, данный архивный материал представляет (в разной степени) известных современников музыканта: К.Сен-Санса, М.Регера, Я.Сибелиуса, общение с которыми стало проявлением дружеской симпатии и общности эстетических взглядов.

Таким образом, русский период жизни и творчества Юона характеризуется формированием его мировоззренческих и художественных позиций, связанных с московской школой, а также, благодаря учебе и работе в Берлине, признанием его в качестве перспективного «европейского» композитора.

2.2. Среди немногочисленных архивных источников, относящихся к *берлинскому периоду* творчества Юона, выделяем цикл статей в журнале «*Die Musik*».

Критики (*B.Egg, W.Oehlmann, E.Schmitz, K.Westermeyer* и др.) справедливо отмечают усиление в творчестве Юона регулирующие-рационального начала, возрастание роли ритма и линейного письма. Кроме того, отдельные сочинения этого периода связаны с активизацией интереса композитора к скандинавской мифологии и литературе, в частности, творчеству Г.Ибсена, К.Гамсуна и Л.Лагерлёф, что наиболее ярко проявилось в *Margit's Lied* op.3 (1895, по Г.Ибсену); *Rhapsodie* (Фортепианном квартете № 1) op.37 и *Trio-Caprice* op.39 (1907, «По Саге о Йёсте Берлинге» С.Лагерлёф); Поэме для двух фортепиано «*Mysterien*» op.59 (1914, по одноименному роману К.Гамсуна).

Наряду с созданием в этот период основного числа музыкальных произведений и масштабных теоретических трудов, важное место в жизни композитора занимала педагогическая деятельность. Проработав в Берлинской Академии искусств более тридцати лет, Юон воспитал большое количество учеников, среди которых как выдающиеся русские музыканты: Г.Г. Нейгауз и

Г.А. Крейн, – так и плеяда ярких европейских имен: Г.Шмэн-Пти, П.Владигеров, Ф.Якоби, М.Трапп, Г.Каминский и др.

2.3. В швейцарский период сближению композитора с художественным пространством страны (которая предоставила ему гражданство и стала для него, наряду с Россией и Германией, местом проживания) способствовали, с одной стороны, родовые корни семьи, с другой – длительные русско-швейцарские историко-культурные контакты, обусловленные традицией русского изгнанничества.

Особенности этого периода выявлены нами на основе изучения интенсивной переписки (с 1927 по 1940) Юона со своим учеником, близким другом и единомышленником – Гансом Шмэн-Пти.

Детальный анализ писем позволил раскрыть в связи с именем композитора ряд важнейших для первой половины XX века художественных проблем:

- традиционно-романтический и рациональный подходы к творческому процессу;
- художественные идеалы в современном мире;
- традиция и авангард 1920-х годов;
- музыкальная материя и критерии ее оценки;
- практическая жизнь произведений искусства в условиях жесткого идеологического контроля в Германии 1930-х годов;
- проблема творческого одиночества.

В известном смысле линия жизни Павла Федоровича Юона, сложившаяся в поликультурном пространстве России, Германии, Швейцарии, сконцентрировала в себе характерные проблемы судеб русского музыкального Зарубежья. Вместе с тем, его жизненный и творческий путь, омраченный «тенью бездомности и долгого странствия», воспринимается как знаковый для художника-романтика, профессионально сформировавшегося под влиянием эстетики XIX столетия и пронесшего его интонацию через «железный XX век».

Глава третья – **Шесть Фортепианных трио П.Юона: к проблеме эволюции жанра и стиля.**

3.1. В первом разделе рассматривается *камерно-инструментальное творчество Павла Юона, его истоки и эволюция.* Охватив в целом почти полвека, оно демонстрирует процессы качественных преобразований,

затронувшие стиль композитора и повлекшие за собой изменение жанрового облика его камерных сочинений.

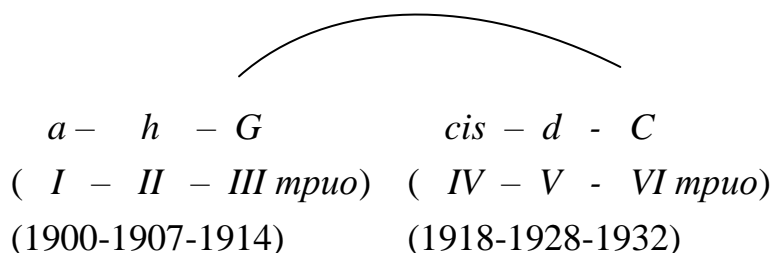
Ранний период (1895–1914) отмечен продолжением линии романтизма как основы художественного мироощущения композитора.

Зрелый период (до середины 1920-х годов), благодаря взлёту в это время авангардных тенденций, характеризуется в творчестве Юона активизацией процессов обновления и обогащения художественных средств. Подчеркнем, что новаторство, коснувшееся музыкального языка (развитие сферы ладогармонических решений и метроритмической организации материала), не привело к демонтажу устойчивых принципов мышления композитора.

На протяжении *заключительного периода* творчества Юона (конец 1920-х – 1940), представленного меньшим числом камерных сочинений, происходит окончательное утверждение неоклассицистских тенденций. Особенности «позднего» письма становятся: подчеркнутая ясность и линейность мышления, усиление графичности, лаконизм и динамичность форм, повышение роли ритма, особая изобретательность в инструментовке.

Шесть Фортепианных трио Юона, занимающих центральное место в его наследии, мы рассматриваем как *два макроцикла* (по три сочинения в каждом), объединенные между собой множеством внутренних связей, часто самых неожиданных и даже парадоксальных.

Помимо образно-эстетической, драматургической и жанрово-языковой общности, внутри каждого макроцикла формируется ясная тональная логика с автентическим соотношением двух финалов:



3.2. Первое (*a-moll op.17, 1900*) и Третье (*G-dur op.60, 1914*) фортепианные трио. *Стилевые контакты и параллели* позволяют выявить в данных сочинениях сходство целого ряда композиционно-драматургических особенностей. Оба трио не только условно обрамляют русский период, но и представляют знаковые идеи раннего творчества Юона: мотивы пути и прощания (в первом случае – с Россией, во втором – с навсегда ушедшим довоенным миром).

Кроме того, в обоих сочинениях прослеживается влияние танеевской школы: классицистских принципов циклообразования, последовательной полифонизации ансамблевой ткани, вплоть до использования полифонических форм. В то же время «русский» стиль воссоздается тонкой работой композитора по инкрустированию партитурной ткани трихордовыми элементами тематизма (при господстве вариантного развития), подголосочной полифонией и «колокольным» типом фактуры.

При сходстве композиционных приемов, существенно отличается характер лирики двух сочинений. Изысканная элегичность раннего Трио *a-moll* (близкая П.И. Чайковскому) уступает место патетике в скрябинско-рахманиновском духе, господствующей в Третьем трио.

Наряду с ладогармоническим движением от диатоники к хроматике (процесс касается как горизонтали, так и вертикали) и концентрацией в обоих финалах ритмической энергии, выделяется переход от колористической трактовки музыкальной ткани Первого трио к «черно-белому» спектру инструментовки Третьего.

3.3. Трио-каприччио № 2 по «Й.Берлингу» (*h-moll op.39, 1907*) рассматривается в контексте движения *от романтизма к новым исканиям XX века* и, вместе с тем, как центральное сочинение первого макроцикла.

В нем парадоксально соединились «московская исповедальность» Юона-лирика и его же чуткая восприимчивость к европейским идеям начала нового столетия: к заострению антиномичности мировосприятия, сгущению экспрессии, поиску новых языковых элементов.

Ассоциативное и избирательное воплощение идей романа С.Лагерлёф представлено как на эстетико-языковом, так и на композиционно-драматургическом уровнях (тема фаустианства и мировой антиномии, мистические мотивы, идея круга и т.д.).

Наряду с признаками романтизма, проявляющимися в ряде музыкальных и художественных метафор (черты карнавальности, *Dance macabre* и секвенция *Dies irae*, многообразная имитация колокольных звучаний), особого внимания заслуживает новое – в традициях XX века – глубинное осмысление темы Зла как варварского разрушения, а также элементы неофольклоризма.

В разделах **3.4, 3.5** и **3.6** последовательно рассмотрены сочинения, образующие *второй макроцикл* и представляющие берлинский период жизни и

творчества П.Ф. Юона: «*Литания*» (Трио № 4 *cis-moll* op.70, 1918); «*Легенда*» (Трио № 5 *d-moll* op.83, 1928); *Сюита* (Трио № 6 *in C* op.89, 1932).

Программность Четвертого и Пятого трио носит обобщенный характер³. Мотив пути, сближающий «Литанию» с предшествующими сочинениями, реализован здесь благодаря восходящему характеру линейной графики, а также последовательному драматургическому движению, объединившему в себе сонатную одночастность (с чертами поэмы) и многообразие цикла.

Композиционный облик «Литании» определяется также архитектурной симметрией, ямбической направленностью драматургии, концентрацией полифонических процессов. Результатом становится формирование принципа афористичности как нового качества жанра (параллели – Трио Д.Шостаковича, А.Черепнина).

«Легенда» во многом свидетельствует об изменении стилевых ориентиров Юона: отмечаются более строгий отбор стилистических и языковых приемов, усиление рационально-конструктивного начала, трансформация тембрового облика партитуры и повышенный интерес к сфере ритмики. Архаизация материала, как и во Втором трио А.Гречанинова (1930), связана с православно-обрядовой культурной традицией. При синтезе в композиции «Легенды» одночастной и циклической форм последняя доминирует, что также свидетельствует о возрождении классических прототипов.

Окончательный поворот к классицистской эстетике зафиксирован в последнем – Шестом трио, опирающемся на модель инструментальной сюиты. Стилистический «портрет» каждой части (I – Мелодия; II – Марионетки; III – Интермеццо; IV – Одалиска; V – Варварский танец) позволяет, с одной стороны, говорить о присутствии здесь черт классического цикла, с другой – обнаружить действие сонатного принципа. Кроме того, как и более ранние сочинения, партитура заключительного Фортепианного трио демонстрирует мелодический дар Юона, ритмическую и фактурно-тембровую изобретательность, смелость ладотонального движения и мастерство в работе как с циклической, так и с малыми формами.

Вместе с тем, Трио *in C* определило стилистический облик многих поздних произведений композитора, оказав на них своеобразное влияние, в частности, через опору на сюитный принцип циклообразования.

³ Трио *cis-moll* имеет литературный комментарий, выполняющий функцию предваряющего авторского слова.

Аналитические наблюдения, приведенные в третьей главе, подтверждают, что шесть Фортепианных трио П.Юона ярко демонстрируют эволюцию жанра на протяжении трех десятилетий XX века. Кроме того, они дают достаточно полное представление о мировоззрении, эстетике и стиле самого композитора. Важно, что классицизирующее начало и романтический способ высказывания предстают в его творчестве в органичном синтезе.

Сплав стилевого опыта П.Чайковского и С.Танеева не лишил композитора собственной мировоззренческой позиции и индивидуального творческого облика. При этом очевидны разного рода параллели и пересечения с современниками – воспитанниками той же московской школы (Н.Метнером, В.Ребиковым, С.Рахманиновым).

«Генетические» связи Павла Федоровича Юона с московскими композиторами не исключают некоторых параллелей с двумя петербургскими художниками – И.Стравинским и С.Прокофьевым.

Важную роль в эволюции камерно-инструментального стиля Юона сыграла природа мышления композитора, отличавшаяся особым свойством гармоничности, согласованности элементов целого, а также его способность пластично и гибко контактировать с различными художественно-эстетическими веяниями своего времени.

Заключение. Проведенное исследование показало, что русское фортепианное трио заняло устойчивое положение в композиторской и исполнительской практике первой трети XX века. К этому жанру обращались авторы, представлявшие разные поколения, школы и художественные позиции, в том числе композиторы, не относившиеся к явлениям так называемого «первого ряда». При этом среди них немало истинных мастеров жанра, о чем свидетельствует высокий уровень технической оснащенности и отделки материала.

Важным критерием исследовательского отбора представленных в диссертации партитур является исполнительский потенциал сочинений (интерес к ним со стороны многих европейских и некоторых русских коллективов).

В целом жанр фортепианного трио демонстрирует стилистическую гибкость, взаимодействуя внутри самой системы камерно-инструментальных ансамблей: с сонатой (через развернутые формы инструментальных диалогов), с квартетом (благодаря его «природной» способности к симфонизации).

Особым свойством многих партитур (к примеру, II, III трио Н.Рославца, Трио *h-moll* «По Й.Берлингу» П.Юона, ор.8 Д.Шостаковича) становятся разного рода художественные взаимодействия как с другими видами искусства (живописью, литературой, театром), так и с широким диапазоном смежных жанров (симфонией, сюитой, лирической миниатюрой, инструментальным концертом, оркестровой и фортепианной поэмой).

Анализ объемного материала подтверждает значительное влияние на жанровые образцы идеи «камерного движения», возникшего в 1910 – 20-е годы. Установка на оригинальные тембровые комбинации и индивидуализацию тембра особенно актуализировалась в условиях «генетической» дифференцированности инструментальных голосов фортепианного трио. В этой связи можно говорить о расширении поля влияния камерной музыки, в том числе и трио, на симфонические жанры, прежде всего, через экстенсивное воздействие принципа камерности.

Динамика развития фортепианного трио свидетельствует о повышенном внимании к нему именно в московской среде, что является следствием различного восприятия форм музицирования и жанровых систем в культурном пространстве двух городов: Москвы и Петербурга.

Заметим, что жанр фортепианного трио позволил отечественным композиторам в обозначенный временной период (кульминационный в развитии сольного инструментализма) максимально ярко выявить индивидуальные возможности каждого из инструментов (фортепиано, скрипки, виолончели).

Эстетическая ситуация первой трети XX века стимулировала обращение к фортепианному трио в качестве своеобразной опытной лаборатории, благодаря потенциальной способности жанра к эксперименту, обновлению и одновременно к обобщению и ретроспективе. В этой связи фортепианное трио становится своеобразным зеркалом взаимодействия ведущих стилистических тенденций данного времени.

Фигура Павла Федоровича Юона в этом контексте представляется наиболее значимой. Его шесть Фортепианных трио, написанные в период с 1900 по 1932 год, создают достаточно объективную панораму напряженной художественной жизни в России и Западной Европе, вполне точно фиксируя основные этапы эволюции жанра.

В целом первую треть XX века можно охарактеризовать как период расцвета в истории русского фортепианного трио, когда этот жанр был представлен в широком эстетико-стилевом диапазоне. Кроме того, многообразие авторских решений утвердило его потенциал для дальнейших поисков (в творчестве Г.Галынина, М.Гнесина, А.Гольденвейзера, Э.Денисова, Г.Свиридова, А.Хачатуряна, Б.Чайковского, А.Черепнина, Д.Шостаковича), определив векторы эволюции жанра в отечественном музыкальном искусстве последующих десятилетий.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК МОиН РФ

1. Неровная Т.Е. Формирование стилевых ориентиров в юношеском Трио Дмитрия Шостаковича // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. – Тамбов: Изд-во «Грамота», 2013. – № 3 (29). – С. 152–155 (0,5 п.л.).
2. Неровная Т.Е. Фортепианные трио Николая Рославца в диалоге и полемике с романтической традицией // Научное мнение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2013. – № 4. – С.86–92 (1 п.л.).
3. Неровная Т.Е. Поиск индивидуального жанрового решения в русском фортепианном трио начала XX века (на примере Трио-*impromptu* Л.Л. Сабанеева) // Вестник нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 2013. – № 3 (1). – С. 427–432 (0,8 п.л.).

Публикации в зарубежных изданиях:

4. Tatjana Nerownaja. Im Sog vielfaeltiger Ideen // Schweizer Musikzeitung, 2012. – No 7/8 – S. 5–6 (0,5 п.л.).
5. Tatjana Nerownaja. Kammermusikalisches Insturmentalwerk Paul Juons. Zeit – Raum - Überschneidungen // Paul Juon — Moskau – Berlin – Vevey. Schriftenreihe aus dem Archiv der UdK Berlin. – Berlin, 2013. – S. 44–57 (1,5 п.л.).

Статьи, опубликованные в других изданиях:

6. Неровная Т.Е. Композитор Павел Юон. Опыт реставрации // Музыкаведческий форум 2010: Материалы Международной научной конференции. – М.: Вестник РАМ им.Гнесиных, 2011. – № 2. – [Электронный ресурс] / Периодическое научное издание. Режим доступа: <http://gnesin-academy.ru/vestnikram/issue.php?Year=2011&Number=2> – (0,5 п.л.).
7. Неровная Т.Е. Трио-каприччио П.Юона – от романтизма к XX веку // Романтизм: истоки и горизонты: Материалы Международной научной конференции памяти А.Караманова 24-26 февраля 2011 года / Ред.-сост. Т.М. Русанова, Е.В. Клочкова. – М.: РАМ им.Гнесиных, 2012. – С. 292–304 (1,5 п.л.).
8. Неровная Т.Е. Портрет русского композитора в зеркале швейцарских архивов (письма П.Ф. Юона к Г.Шмэн-Пти) // Международный научный симпозиум «Мультикультурализм или интеркультурализм? Опыт Австрии, России, Европы и США» / Отв.ред. В.Г. Сибирцева. – Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2013. – С. 100–102 (0,2 п.л.).