

*Дмитрий Хахамов*

# ИЗ НЕИЗВЕСТНОГО СКРИПИЧНОГО НАСЛЕДИЯ: КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ Р. М. ГЛИЭРА

---

Рейнгольд Морицевич Глиэр (1875–1956) — один из выдающихся отечественных композиторов первой половины XX века. Современник А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, ученик М. М. Ипполитова-Иванова по композиции, С. И. Танеева и А. С. Аренского, в своем творчестве он предстает блистательным наследником традиций Серебряного века, которые получают развитие уже в контексте советской музыкальной культуры. Его обширное наследие охватывает едва ли не все существовавшие в то время жанры, от фортепианной и камерно-инструментальной миниатюры, песен и романсов до симфонии, оперы, балета.

Рейнгольд Глиэр получил профессиональное музыкальное образование не только как композитор, но и как скрипач, сначала в Киевском музыкальном училище, а затем в Московской консерватории, где он обучался по классу скрипки у Н. Н. Соколовского и Я. В. Гржимали<sup>1</sup>. Произведения, написанные для скрипки или с участием скрипки, занимают в его творчестве весьма существенное место; среди них — Романс для скрипки с оркестром ор. 3, Восемь дуэтов для скрипки и виолончели ор. 39, Двенадцать легких пьес для скрипки и фортепиано ор. 45, Двенадцать дуэтов для двух скрипок ор. 49, Семь художественно-инструктивных пьес для скрипки и фортепиано ор. 54, а также четыре струнных квартета, три секстета и октет (для четырех скрипок, двух альтов и двух виолончелей) и другие<sup>2</sup>.

Все эти произведения, кроме двух последних квартетов, были написаны Глиэром в 1900-е — 1910-е годы. За исключением струнных ансамблей они, как правило, представляют небольшие пьесы (или циклы пьес), чаще всего имеющие педагогическую направленность. В эти годы Глиэр много преподавал, в частности, в Музыкальном училище Е. и М. Гнесиных, для учащихся которого и создавались многие его сочинения, нередко по просьбе самих сестер

Гнесиных (цикл «Двенадцать легких пьес» ор. 45 имеет посвящение Елизавете Фабиановне Гнесиной-Витачек, есть у Глиэра и опусы, посвященные остальным сестрам). Интересные подробности, связанные с созданием этих произведений, можно найти в переписке Глиэра с семьей Гнесиных, которая была опубликована в трех выпусках журнала «Ученые записки РАМ имени Гнесиных» [1].

Концерт для скрипки занимает в творчестве композитора довольно исключительное место. К жанру концерта для солирующего инструмента с оркестром Глиэр обращается уже в поздние десятилетия своего творчества. Начиная с конца 1930-х годов им были созданы: Концерт для арфы с оркестром *Es-dur* ор. 74 (1938), Концерт для голоса (колоратурного сопрано) с оркестром *f-moll* ор. 82 (1942–1943), Концерт для виолончели с оркестром *d-moll* ор. 87 (1945–1946), Концерт для валторны с оркестром *B-dur* ор. 91 (1950)<sup>3</sup>.

В последние годы жизни у композитора были замыслы написания концертов для фортепиано и для скрипки с оркестром. Над скрипичным концертом, как пишет Н. Е. Петрова, Глиэр с увлечением работал в 1955–1956 годах. По ее словам, «об этом он рассказал однажды Б. Н. Лятошинскому: “Я всегда завидовал авторам, у которых есть фортепианный концерт”» [5, 115], однако внезапная смерть композитора 23 июня 1956 года помешала осуществлению этих планов. Концерт для фортепиано, судя по всему, так и не был им начат, скрипичный концерт был не дописан и сохранился в эскизах.

Заслуга завершения концерта принадлежит Б. Н. Лятошинскому (1895–1968), композитору, ученику Р. М. Глиэра по классу композиции в Киевской консерватории в 1910-е годы. Как пишет он сам в предисловии к изданию концерта, вышедшему в свет в Государственном музыкальном издательстве в 1960 году, сохранились две тетради эскизов, из которых следует, что концерт первоначально предполагался в тональности *D-dur*, но затем тематический материал был изменен, и основной тональностью стал *g-moll*. В большей степени была завершена лишь первая часть концерта — помимо упомянутых двух тетрадей она была отдельно переписана композитором примерно до середины разработки. По словам Лятошинского, «среди эскизов не было определенного и законченного материала для второй и третьей части концерта, и так как только первая часть его была написана самим композитором, пришлось ограничиться окончанием ее, превратив таким образом концерт в одночастное произведение, сонатное *Allegro*. В процессе этой работы я стремился сохранить стиль и характер музыки моего учителя» [2, 2].

Именно в виде такого одночастного, но чрезвычайно масштабного концертного *Allegro* (продолжительность звучания — около 20 минут) сочинение Глиэра и вошло в исполнительскую практику. Сегодня нечасто можно встретить его в репертуаре скрипачей, однако существуют две записи: оркестра Московской филармонии под управлением Владимира Есипова, солист Борис Гольдштейн (1959 г.), и Лондонского филармонического оркестра под управлением Йондани Батта, солист Юко Нишино. Между тем представляется досадной несправедливостью, что такое яркое и интересное

сочинение, в полной мере предоставляющее скрипачу возможности для раскрытия его исполнительского потенциала, так мало известно. Этим обстоятельством во многом и объясняется обращение к данному произведению в настоящей статье.

Концертное Allegro по форме представляет собой классическую сонатную форму. В главной партии (пример 1) проводится одна из ключевых идей концерта — тонально-гармонической красочности, которая получает сквозное развитие. Она проявляется в частной смене близких и далеких тональностей. Уже во втором такте происходит отклонение из основной тональности g-moll в As-dur, затем, через такт — в f-moll, еще через такт — в c-moll. В конце первого предложения темы ненадолго возвращается g-moll, но завершается оно кульминацией на доминантовом органном пункте к f-moll, и именно в этой тональности начинается второе предложение главной темы.

Пример 1. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром, главная партия

The image shows a musical score for Violino and Piano. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with the piano accompaniment starting with a piano (p) dynamic. The violin part begins with a series of notes, including a trill-like figure. The second system continues the music, featuring a box labeled '5' above a measure in the violin part, and triplets in the piano accompaniment.

Нестандартные гармонические ходы демонстрирует и начало второго предложения: из f-moll тема модулирует на полтона вверх, в fis-moll, а в следующей фразе, секвентно повторенной, возвращается в основную тональность (пример 2).

В развивающем разделе главной партии (Animato) у солирующей скрипки впервые используются различные технические приемы: двойные ноты, октавы, виртуозные пассажи каденционного характера, свободно построенные. Ярko акцентированные двудольные мотивы (пример 2) в трехдольном размере создают эффект ритмической игры.

Развитие главной партии строится как нарастание к одной большой кульминации. Она достигается после восходящей секвенции из трех фраз, в конце последней из которых партия скрипки доходит до самых высоких звуков —  $b^3$  и  $c^4$ . Кульминация представляет собой низвергающиеся пассажи параллельны-

Пример 2. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром, главная партия, раздел *Animato*

The image shows a musical score for the main part of the concerto for violin and orchestra by Rimsky-Korsakov, marked 'Animato'. The score is written for violin and piano. The tempo is 'Animato' and the dynamics include 'crescendo' and 'p'. The score is divided into two systems. The first system shows the violin part and the piano accompaniment. The second system shows the violin part and the piano accompaniment. The score includes a box with the number 25 and a 'v' marking.

ми секстами, при этом в солирующей партии возникает и скрытое трехголосие — третий голос играет по открытой струне, сперва звук *a*, а затем, во второй фразе, звук *d*.

В основу связующей темы также положен принцип частых тональных смен. Практически вся партия солирующей скрипки строится на основе пассажей, порой с двойными нотами, в то время как тематические фразы проводятся в оркестре. Завершается связующая тема вновь на кульминации, на доминантовой гармонии к параллельному основной тональности мажору (B-dur), после чего происходит переход в тональность изложения побочной партии.

Побочная тема по своему лирическому характеру представляет собой разительный контраст с тем драматизмом, которым наполнены как главная, так и связующая темы. Это один из примеров тех удивительных по красоте и мелодизму тем, которые так часто встречаются у Глиэра. Такой совершенно особый мелодический язык можно назвать одной из отличительных особенностей стиля композитора (пример 3).

Пример 3. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром, побочная партия

The image shows a musical score for the side part of the concerto for violin and orchestra by Rimsky-Korsakov, marked 'Poco meno mosso'. The score is written for violin and piano. The tempo is 'Poco meno mosso' and the dynamics include 'p'. The score is divided into two systems. The first system shows the violin part and the piano accompaniment. The second system shows the violin part and the piano accompaniment. The score includes a box with the number 80 and a 'p' marking.



В развитии побочной темы снова отмечается достаточно широкий тональный план — *g-moll*, *Es-dur*, *c-moll*, *d-moll*, снова *g-moll* и возвращение в *B-dur*. Кульминация побочной темы завершается тремя виртуозными секвентно повторенными пассажами в партии солиста, в последнем из которых достигается самый высокий звук из всех, прежде звучавших у скрипки — *des*<sup>4</sup>, после чего низвергающийся пассаж приводит к разрешению в тональность *B-dur*, в которой проводится и заключительная партия.

Тема заключительной партии изложена у солиста шестнадцатыми, в ее основу положен принцип задержаний к звукам аккордов, составляющих гармоническую основу. Причем если в первой фразе тема звучит одногласно, то уже во второй и далее проводится параллельными терциями — это еще один новый технический прием, который появляется в концерте. Таким образом, уже в масштабах экспозиции можно наблюдать чрезвычайно разнообразную палитру виртуозных исполнительских средств, которые использует Глиэр в скрипичной партии.

Разработке предшествует масштабное (38 тактов) *tutti* в оркестровой партии, построенное на главной теме, который подводит к грандиозному торжественному кульминационному звучанию побочной партии в тональности *C-dur*. Разработка состоит из нескольких разделов, в которых развивается весь основной тематизм, заложенный в экспозиции: почти на всем протяжении главная тема, во втором разделе заключительная (изложенная параллельными терциями), лишь на мгновение в разделе *Andante* (такт 251) появляется отзвук светлой лирической побочной. Характерна в разработке столь типичная для Глиэра свобода тонального плана, о которой уже не раз упоминалось: *e-moll* — *A-dur* — *gis-moll* — *D-dur* и т. д., не говоря о постоянных отклонениях на уровне изложения одной темы. Отметим те принципиально новые технические приемы, которыми пользуется Глиэр в скрипичной партии:

- трехголосные аккорды (в тактах 219–222 и 227–230);
- ломаные октавы (в тактах 247–250);
- тридцать вторые ноты, самые короткие ритмические единицы у солиста (такты 260–263).

Отдельного рассмотрения заслуживает сольная скрипичная каденция как один из характерных атрибутов большинства классико-романтических кон-

цетров. Как пишет Б. Н. Лятошинский в своем предисловии, для каденции им «были использованы соответственные наброски, найденные в эскизных тетрадах» [2, 2]. Она состоит из нескольких разнохарактерных разделов.

Начальный раздел изложен в довольно свободной импровизационной манере, можно наблюдать несколько взлетов к крайне высоким звукам. Как и в разработке, основное место занимает тематизм главной партии, точнее — начальный мотив главной темы, который строится как опевание основного тона (пример 4). Своего рода «лирическим центром» каденции становится проведение побочной темы в тональности D-dur, где впервые в скрипичной партии используется и полифонический прием: контрапунктически сочетаются два голоса, каждый из которых ведет свою самостоятельную мелодическую линию (пример 5). Далее, после виртуозных гаммообразных пассажей тридцать вторыми нотами, в партии скрипки встречаются и ранее не используемые разложенные четырехголосные аккорды (пример 6). Заключительный раздел каденции, *Meno mosso*, представляет чрезвычайную сложность в интонационном плане: особого внимания требуют параллельные сексты, которые часто приходится исполнять в «полупозициях» (пример 7).

Пример 4. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром.  
Каденция, первый раздел

Пример 5. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром.  
Каденция, второй раздел

Пример 6. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром.  
Каденция, третий раздел



Пример 7. Р. М. Глиэр. Концерт для скрипки с оркестром.  
Каденция, заключительный раздел



С возвращением основной тональности *g-moll*, исходного размера  $3/4$  и обозначения *Tempo I* начинается реприза. Как и свойственно большинству реприз сонатной формы в сочинениях Р. М. Глиэра, открывается она изложением главной темы не в партии солиста, а в оркестре. Первое проведение темы проходит у солирующего кларнета (подобные приемы использованы Глиэром, в частности, в концертах для голоса, для валторны, а также в целом ряде других сочинений: в Романсе для скрипки с оркестром *op. 3*). Впрочем, в оркестре проводится лишь первые 10 тактов темы, после чего она возвращается в партию скрипки, и далее вся реприза повторяется уже практически в точности, за исключением тонального соподчинения тем: побочная тема звучит в тональности *Es-dur*. Проведение заключительной темы перерастает в масштабную коду, которую по сути можно назвать второй разработкой: она строится на материале главной темы по принципу непрерывной динамизации, вплоть до самого конца (в тексте можно встретить указания «*Piu mosso*», «*Ancora piu mosso*»). Б. Н. Лятошинский в предисловии к изданию концерта пишет: «Так как в [эскизных] тетрадах не было обнаружено ничего, предназначенного композитором для коды произведения, эту коду пришлось дописать мне. Основана она, однако, на тематическом материале концерта и на некоторых приемах, встречающихся в его работе» [2, 2].

Как можно видеть из проведенного анализа, скрипичный концерт богат различными разноплановыми для исполнителя техническими задачами. Подводя итог, хочется еще раз отметить, что Концерт (Концертное аллегро) для скрипки с оркестром *g-moll op. 100* Р. М. Глиэра — произведение исключительное не только с точки зрения технической и виртуозной составляющей,

но и несомненных музыкальных достоинств и красоты. Хотелось бы выразить надежду, что это незаслуженно забытое сочинение займет свое достойное место в концертном репертуаре скрипачей, чему, возможно, отчасти способствует и настоящая статья.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева А. С., Потемкина Н. А., Тропп В. В. Переписка Р. М. Глиэра с семьей Гнесиных (в трех частях) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. — 2018. — № 1. — № 2. — 2019. — № 4.
2. Глиэр Р. М. Концерт (Концертное аллегро) для скрипки с оркестром соч. 100. Издание для скрипки с фортепиано. — Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. — 35 с.
3. Глиэр Р. М. Статьи. Воспоминания. Материалы. Т. 2 / подг. к печ. Д. М. Персон; общ. ред. В. М. Богданова-Березовского. — Л.: Музыка, 1966. — 348 с.
4. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицович Глиэр. — Москва: Музыка, 1986. — 220 с.
5. Петрова Н. Е. Рейнгольд Морицевич Глиэр. 1875–1956. Краткий очерк жизни и творчества. — Л.: Государственное музыкальное издательство, 1962. — 118 с.
6. Р. М. Глиэр. Биографический и нотографический справочник. Составитель Б. Яголим. — Москва: Мемориальный кабинет Р. М. Глиэра, 2011. — 95 с.
7. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Личность, творчество, эпоха / Составитель, автор вступительной статьи и текстов А. Зуева. — Москва: Издатель Вадим Прудников, 2016. — 104 с.

## REFERENCES

1. Avdeeva A. S., Potemkina N. A., Tropp V. V. Peregipiska R. M. Gliera s semey Gnesinykh (v trekh chastyakh) [Correspondence of R. M. Glier with the family Gnesins (in three parts)] // Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific papers of the Gnesin Russian Academy of Music]. 2018. № 1, № 2; 2019. № 4.
2. Glier R. M. Kontsert (Kontsertnoe allegro) dlya skripki s orkestrom soch. 100. Izdanie dlya skripki s fortepiano [Glier R. M. Concerto (Concerto Allegro) for violin and orchestra op. 100. Edition for violin and piano]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1960. 35 p.
3. Glier R. M. Stati. Vospominaniya. Materialy. T. 2 / podg. k pech. D. M. Person; obshch. red. V. M. Bogdanova-Berezovskogo [Articles. Memoirs. Materials: vol. 2. / prep. for print D. M. Person; common ed. V. M. Bogdanov-Berezovski]. Leningrad: Muzyka, 1966. 348 p.
4. Gulinskaya Z. K. Reyngold Moritsovich Glier. Moscow: Muzyka, 1986. 220 p.
5. Petrova N. Ye. Reyngold Moritsevich Glier. 1875–1956. Kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva [Brie essay of life and oeuvre]. Leningrad: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo, 1962. 118 p.
6. R. M. Glier. Biograficheskiy i notograficheskiy spravochnik. Sostavitel B. Yagolim [Biographic and notographic reference book]. Moscow: Memorialnyy kabinet R. M. Gliera, 2011. 95 p.
7. Reyngold Moritsevich Glier. Lichnost, tvorchestvo, epokha / Sostavitel, avtor vstupitelnoy stati i tekstov A. Zueva [Reyngold Moritsevich Glier. Person, oeuvre, epoche / Compiler, author of the entry article and texts A. Zueva]. Moscow: Izdatel Vadim Prudnikov, 2016. 104 p.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Период учебы Р. М. Глиэра подробно описан в монографии З. Н. Гулинской [4].
- 2 Камерные ансамбли Р. М. Глиэра детально разобраны в статье Л. Гинзбурга [3].
- 3 Подробнее о работе Глиэра в жанре концерта см.: [6], [7].