

На правах рукописи

КЛИМЕНКО АННА ЕВГЕНЬЕВНА

**ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЕ XVII – НАЧАЛА XIX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону - 2018

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Красноярский государственный институт искусств»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Гаврилова Людмила Владимировна

Официальные оппоненты: **Березин Валерий Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского
Смагина Елена Владимировна
доктор искусствоведения, профессор,
Волгоградский государственный институт ис-
кусств и культуры

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Новосибирская государственная консер-
ватория им. Глинки», кафедра истории музыки

Защита состоится «18» апреля 2018 г. в 14.00 часов на заседании диссертацион-
ного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им.

С.В.Рахманинова по адресу:

344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной
консерватории им. С.В. Рахманинова и на сайте

<http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «_____» _____ 2018 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Духовые инструменты в русской музыкальной культуре представляют собой яркое и самобытное явление. В различных документальных источниках, в исследованиях по истории русской музыки можно обнаружить многочисленные свидетельства, подтверждающие популярность духовых инструментов во всех видах музыкальной практики (церемониальной, пленэрной, военной, роговой, театральной, концертной и др.) и их широкое использование в различных камерно-инструментальных ансамблях (дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет, септет, концертная симфония, соната, дивертисмент, партита, серенада и т.д.). Однако в отечественном музыкознании до сих пор отсутствует специальное научное исследование, где были бы систематизированы сведения о практике бытования духовых инструментов в России, их роли в социально-общественной и культурной жизни, где бы рассматривались вопросы становления традиции духового ансамблевого музицирования, как одного из видов музыкально-исполнительской деятельности, и уделялось должное внимание периоду формирования интереса русских композиторов к созданию камерно-инструментальных произведений для духовых инструментов. Разрозненные сведения об этом рассредоточены в отдельных статьях, монографиях, многотомных трудах общеисторического плана, различных документальных и мемуарных источниках. Задача воссоздания целостной картины бытования духовых инструментов в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX вв. и их востребованности в композиторском творчестве до настоящего времени не ставилась. В этом отношении тема диссертации представляется актуальной.

В рамках данной работы невозможно объять весь многовековой процесс развития духовой инструментальной культуры, поэтому в диссертации сосредотачивается внимание на наиболее важном периоде, когда происходит собственно становление традиций духового исполнительства – от XVII до начала XIX века. Безусловно, без включения в орбиту внимания предыстории этого процесса кар-

тина была бы не полной. Поэтому в работу вошел раздел, связанный с появлением первых свидетельств использования духовых инструментов в бытовой практике древних славян (венедов) и среде скоморохов. Ограничение хронологических рамок началом XIX столетия обусловлено как общей периодизацией, принятой в истории русской музыки (так называемый, доглинкинский период), так и особенностями развития музыкальной культуры России, переживающей на рубеже двух веков значительный подъем. Важным обстоятельством становится возросший интерес российской просвещенной публики к инструментальной музыке и, в частности, к духовым инструментам. Концертная жизнь становится насыщенной, появляются первые профессиональные русские музыканты-исполнители и композиторы, существенно повышается роль духовых инструментов в разнообразных камерно-ансамблевых и театральных жанрах, развивается музыкальное образование, связанное с обучением игре на духовых инструментах. Именно в конце XVIII – начале XIX веков можно смело говорить о формировании профессиональных традиций отечественного духового исполнительства: в это время появляются первые сочинения русских композиторов для ансамблей духовых инструментов и с их участием.

Степень научной разработанности. Среди фундаментальных работ, связанных с историей русской музыки, которые представляют несомненный интерес в связи с темой исследования, отметим труды выдающихся российских музыковедов: Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом» (1953), Ю. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (1965), Ю. Келдыша, О. Левашевой, А. Кандинского, Б. Доброхотова, Е. Левашова и других авторов многотомного издания «История русской музыки». Важную фактологическую информацию содержит и одно из первых исследований по истории русской музыки доглинкинского периода – «Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века» Н. Финдейзена (1928-29). Обзору и характеристике музыкальной жизни Петербурга XVIII века посвящены статьи, вошедшие в серию энциклопедических словарей – «Музыкальный Петер-

бург XVIII» (2000-2009). Пристального внимания заслуживает книга В. Тутунова «История военной музыки России» (2005), здесь впервые охватывается значительный период развития русской военной музыки – от возникновения до наших дней.

Немалый интерес представляют историографические, эпистолярные, мемуарные свидетельства, содержащиеся в дневниках, воспоминаниях, письмах, заметках, периодических печатных изданиях (газетах, журналах). Сведения, почерпнутые в мемуарах отечественных и зарубежных авторов (Я. Штелина, И. Долгорукого, А. Болотова, Ч. Берни, Ф. Голицына, Б. Куракина, Ф. Берхгольца и мн. др.), хотя и отличаются определенной субъективностью и не всегда точны и правдивы, но они любопытны, в основном, как источник информации о специфике придворной музыкальной жизни, о любительском музицировании и т.д. В этот же ряд следует поставить книгу П. Перепелицина «История музыки в России с древнейших времен и до наших дней» (1888). Отдельного внимания заслуживают «Записки» М. Глинки (первое издание – 1870 год), которые представляют интерес не только с точки зрения автобиографических сведений о тех или иных сочинениях композитора. Из них можно узнать о музыкальном быте, концертной жизни и музыкальных вкусах того времени.

К сожалению, во всех этих трудах духовым инструментам, как правило, отведено незначительное место. Одна из причин состоит в том, что специалисты-духовики, которые, пожалуй, должны быть более всего заинтересованы, об этом пишут мало. Среди работ, созданных отечественными педагогами-исполнителями на духовых инструментах, прежде всего, назовем «Духовые инструменты в мировой музыкальной культуре» С. Левина (в 2-х частях – 1973, 1983) и «Историю исполнительства на духовых инструментах» Ю. Усова (в 2-х частях – 1978, 1986), где освещаются вопросы возникновения и развития исполнительства на духовых инструментах в Западной Европе и России. Несомненную ценность для формирования методологии и концепции данной диссертации представляют те редкие работы, которые были написаны специалистами-духовиками в последние десятиле-

тия. Среди них особо выделим монографию В. Березина «Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма» (2000). Автор монографии упоминает о большой коллекции музыки, принадлежавшей князьям Юсуповым, обнаруженной им в отделе рукописей Российской национальной библиотеки. Это стало поводом для ее изучения в рамках настоящей диссертации. Кроме Юсуповской коллекции, ценнейшим материалом для исследования камерно-инструментальной музыки для духовых инструментов послужили и другие нотные коллекции и каталоги: Пуртов Ф.Э. «Нотные издания XVIII века» (2007), Сводный каталог российских нотных изданий в 2-х томах (1996, 2005), *Nouveautés du Magazin de musique de C. Lissner, petite Morskoi, pres de la place Isaac, maison Manistchar, №115 // SPb. Zeitung, 1820, den 21, Desember (№ 102)* (2007), а также Нотная коллекция графа А.К. Разумовского (реконструкция 2004 г.). Из работ, написанных в последние годы, следует отметить диссертацию П. Васнина «Брасс-квинтет в контексте ансамблевого исполнительства на медных духовых инструментах», автор которой знакомит с историей развития ансамбля медных духовых инструментов.

Определенного рода сведения относительно традиций духового исполнительства можно обнаружить в текстах малых жанров народного поэтического творчества – это поговорки, пословицы, а также русские народные песни и песни-сказания (былины). Важные факты содержатся в царских указах, уставных грамотах, сборнике постановлений церковного собора 1551 года («Стоглав»), требниках, челобитных и другие документах эпохи. Разнообразные стороны бытовой и духовной жизни народа начала XVII – середины XIX века представлены на народных картинках Д. Ровинского. Жанровые сцены с изображением музыкантов (шутов, шутих, скоморохов) и музыкальных инструментов, а также сопровождающий их текст, дают возможность узнать, какие духовые инструменты были популярны в ансамбле, кем, как и при каких обстоятельствах, они использовались. Другим иллюстрированным источником является первая русская азбука – «Букварь» К. Истомина (1694).

В обширной научной литературе найдется немного исследований, касающихся деятельности скоморохов. К ним отнесем книгу А. Белкина «Русские скоморохи» (1975), автор которой попытался обобщить сведения, представленные исследователями прошлых лет, делая акцент на роли и месте скоморохов в общественной жизни и их влиянии на развитие духовной культуры. Весьма значимым является труд А. Фаминицына «Скоморохи на Руси» (2009), где анализируется достаточно большое количество источников. Отдельную главу искусству скоморохов посвятил Н. Финдейзен в своих «Очерках». О некоторых инструментах, распространенных у скоморохов, можно узнать в одном из разделов «Истории» П. Перепелицына. Здесь же находятся изображения этих инструментов. Весьма существенные дополнения вносит одна из последних работ, посвященных теме скоморохов – это исследование И.Ф. Петровской «Другой взгляд на русскую культуру XVII века. Об инструментальной музыке и о скоморохах» (2013).

Одним из наиболее ценных и самобытных явлений духового ансамблевого и оркестрового музицирования является роговая музыка. Основным источником для ее изучения до сих пор остается труд К. Верткова «Русская роговая музыка» (1948). Любопытные фрагментарные сведения о роговой музыке можно почерпнуть в воспоминаниях и письмах современников, о которых уже упоминалось.

Среди работ, посвященных творчеству композиторов, создававших сочинения для ансамблей духовых инструментов, назовем упомянутое выше исследование Ю. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (1965). Здесь, в частности, содержится информация о двух камерно-инструментальных сочинениях Д. Бортнянского – Квинтете для фортепиано, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели (1787), а также Концертной симфонии для piano organize, арфы, 2-х скрипок, виолы да гамба, виолончели и фагота (1791). В книге Б. Доброхотова «Д.С. Бортнянский» (1950) в основном отдается дань оперным сочинениям композитора, которые он писал в те же годы, что и свои камерно-ансамблевые сочинения. Но упоминается и Концертная симфония. Как справедливо отмечает С. Гинзбург в «Истории русской музыки в нотных образцах» (1968), изучение первоисточников яв-

ляется обязательным условием для каждой исторической науки¹. Небольшая часть этого труда посвящена камерно-инструментальному наследию И. Хандошкина и Д. Бортнянского. Партитура оперы Д. Бортнянского «Сокол» была опубликована в 1972 году. Автором публикации, а также исследования, посвященного этому сочинению, является А. Розанов, осуществивший русский перевод оперы. Здесь же имеется авторское переложение 8 номеров оперы для парного состава духовых инструментов². К новым работам, внесшим заметный вклад в изучение музыкального наследия композитора, относится монография М. Рыцаревой «Дмитрий Бортнянский. Жизнь и творчество композитора» (2015).

Следует указать на то, что никто из русских композиторов раннего периода не писал сольных сочинений для духовых инструментов, но при этом в их камерно-ансамблевых произведениях духовые инструменты использованы достаточно широко и, что называется, со знанием дела. Это далеко не случайно: исторически духовые инструменты эволюционировали именно в рамках совместного ансамблевого исполнительства. Нельзя не отметить, что в настоящее время наблюдается подлинный интерес к возрождению ансамблевого музицирования и музыке доглинкинского периода. Подобного рода музыка вновь находит своего слушателя и звучит в концертных залах и музыкальных салонах, украшает всевозможные культурные мероприятия – выставки, фестивали, симпозиумы и т.д. Духовые и смешанные ансамбли включены в номинации программ различных музыкальных конкурсов³.

¹ Гинзбург С.Л. История русской музыки в нотных образцах: в 3 т. М.: Музыка, 1968. С. 2.

² Бортнянский Д.С. Опера «Сокол» // Памятники русского музыкального искусства; глав. ред. Ю.В. Келдыш; партитура, публ., ред. текста, пер. с французского, переложение для фортепиано и иссл. А.С. Розанова. М.: Музыка, 1975. Вып. 5. 706 с.

³ Назовем лишь некоторые из тех, которые прошли за последнее время: Международный конкурс ансамблей духовых инструментов им. Н.А. Римского-Корсакова; Международный конкурс камерных ансамблей и струнных квартетов им. Н.Г. Рубинштейна; Международный конкурс просветительских программ камерной музыки и фортепианных ансамблей «Музыка дуэта»; Открытый Всероссийский конкурс камерных и инструментальных ансамблей «Традиция и современность» им. М.П. Мазура, Санкт-Петербург; Московский открытый конкурс юных кларнетистов и ансамблей духовых инструментов; Международный фестиваль-конкурс им. Т.А. Гайдамович; Международный молодежный фестиваль камерных ансамблей и фортепианных дуэтов им. Гнесиных; Международный конкурс трубачей и ансамблей медных духовых инструментов им. В.И. Щёлокова, Екатеринбург; Открытый конкурс ансамблей для исполнителей на духовых и ударных инструментах средних специальных учебных заведений, Казанская государственная консерватория; Международный конкурс для исполнителей на духовых инструментах Мос-

Все это позволяет утверждать, что интерес к духовому исполнительству не только не ослабевает, а напротив, развивается весьма интенсивно. В связи с этим назрела и необходимость создания специального научного исследования, в котором были бы систематизированы все имеющиеся разрозненные сведения о бытовании духовых инструментов в России и формировании традиций духового исполнительства. А в качестве свидетельства его определенной зрелости могут выступить конкретные примеры произведений композиторов для ансамбля духовых инструментов и с их участием, созданных в доглинкинский период.

Именно во взаимодействии музыкальной практики и композиторского творчества в их соотношении с различными сторонами русской музыкальной культуры и западноевропейскими традициями видится главное направление исследования.

Объектом исследования являются духовые инструменты в русской музыкальной культуре.

Предметом изучения выступают особенности функционирования духовых инструментов в музыкальной практике на различных этапах развития русской культуры и их место в композиторском творчестве доглинкинского периода.

Цель диссертации – определить место и роль духовых инструментов в русской музыкальной культуре XVII – начала XIX вв.

Достижение данной цели предполагает необходимость решения следующих **задач**:

1. Систематизировать сведения, касающиеся участия духовых инструментов в музыкальной культуре России в соответствии с основными периодами развития русской музыки.
2. Выявить особенности функционирования духовой музыки в различных сферах ее бытования.

3. Обозначить роль западноевропейской традиции в формировании и развитии исполнительства на духовых инструментах в России во второй половине XVIII – начале XIX вв.
4. Определить степень влияния «обрусевших» музыкантов-иностранцев на развитие отечественного духового исполнительства и обучение игре на духовых инструментах.
5. Проанализировать ряд российских нотных изданий, охватывающих в совокупности период с 1730 по 1824 годы, с целью выяснения музыкальных вкусов и приоритетов любителей музыки этого времени, а также охарактеризовать жанры и составы духовых инструментов в ансамблях, которым отдавали предпочтение издатели.
6. На примере анализа сочинений Д. Бортнянского выявить специфические черты музыки для духовых инструментов в творчестве русских композиторов в их взаимодействии с традициями западноевропейской музыкальной практики.

Материалом для исследования послужили историографические, эпистолярные, мемуарные свидетельства, содержащиеся в дневниках, записках, заметках, воспоминаниях, письмах, периодических печатных изданиях (газетах, журналах) отечественных и зарубежных авторов (А. Олеарий, Я. Штелин, И. Долгорукий, А. Болотов, Ч. Берни, Ф. Голицын, Б. Куракин, Ф. Берхгольц и др). Кроме того, камерно-ансамблевая музыка для духовых инструментов, представленная в российских нотных изданиях середины XVIII – начала XIX века, а также камерно-инструментальная музыка для духовых и смешанных ансамблей Д. Бортнянского: авторское переложение восьми номеров из оперы «Сокол» для секстета духовых инструментов, состоящего из 2-х кларнетов, 2-х фаготов и 2-х валторн и Концертная симфония для 2-х скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота, арфы и piano organize.

Источниковедческая база исследования. В ходе работы над диссертацией были использованы фонды Российской национальной библиотеки. В частности, фонд ОНИиЗ, включающий редкие нотные издания из обширной библиотеки кня-

зей Юсуповых. Еще одна нотная коллекция принадлежит другому знатному российскому роду. Это коллекция графа А.К. Разумовского. Основными источниками также стали нотные каталоги: Пуртов Ф.Э. «Нотные издания XVIII века» (2007); «Сводный каталог российских нотных изданий в 2-х томах» (1996, 2005); К. Лиснер «Nouveautés du Magazin de musique de C. Lissner, petite Morskoi, pres de la place Isaac, maison Manistchar, №115 // SPb. Zeitung, 1820, den 21, Desember (№ 102)» (2007). Некоторые аспекты музыкальной жизни России раскрыты в сборнике источниковедческих трудов «Нотные издания в музыкальной жизни России» (2003). Этот труд, как и другие, был использован автором диссертации в качестве важного справочного материала.

Методологическая основа исследования базируется на комплексном подходе к проблематике. Преобладающим методом является историческая реконструкция, необходимая, прежде всего, для воссоздания единой картины бытования духового инструментального искусства в России. При этом из общенаучных методов особое значение имели анализ и синтез, благодаря которым при изучении разрозненных данных удалось реконструировать историю становления и формирования традиций исполнительства на духовых инструментах с древнейших времен до начала XIX века. Основополагающим для автора стал принцип историзма, позволивший рассмотреть эти традиции в контексте историко-социальных и культурных явлений. Статистический метод потребовался для обработки информации, связанной с выявлением состава придворных и крепостных капелл, их репертуара, а также анализом нотных каталогов.

Метод музыкально-теоретического анализа, применяемый к произведениям Д. Бортнянского, опирается на подходы, разработанные в исследованиях Ю. Келдыша, Б. Доброхотова, С. Гинзбурга, А. Розанова и М. Рыцаревой. Важное место занимает метод сравнительного анализа и аналогии, благодаря которому удалось выявить общие и отличительные черты в использовании духовых инструментов у Д. Бортнянского и западноевропейских композиторов.

Для выявления специфики звучания духовых инструментов, технологических приемов, особенностей штрихов, динамики и т.д. используются знания из области инструментоведения. Значительную помощь оказал профессиональный опыт автора диссертации, связанный с игрой на духовом инструменте. Биографический метод был важен для уточнения деталей жизненного и творческого пути музыкантов-профессионалов и любителей, крепостных и приезжих иностранных гастролеров.

Положения, выносимые на защиту:

- Традиции исполнительства на духовых инструментах в России складывались на протяжении достаточно длительного времени: впервые духовые инструменты получают широкое распространение в среде скоморохов, искусство которых подготовило благоприятную почву для появления в дальнейшем новых форм музицирования. В XVIII веке во всех видах придворной музыкальной культуры: церемониальной, комнатной, пленэрной, военной, роговой, театральной музыке, а также в любительском, профессиональном и концертном музицировании – духовые инструменты имели уже исключительное значение, что позволяет говорить о сформировавшейся традиции духового исполнительства в России к концу XVIII – началу XIX вв.
- Начиная со 2-й половины XVI века и вплоть до 1830-х годов XIX века, на развитие русской школы исполнительства на духовых инструментах важное влияние оказывают западноевропейские традиции. Они представлены как исполнительским искусством иностранных музыкантов, так и опытом иностранных педагогов, что способствовало появлению начальных форм профессионального обучения игре на духовых инструментах в России.
- Расширение нотоиздательского дела в XVIII – начале XIX века стало важным фактором, повлиявшим на развитие духового исполнительства. Судя по количеству издаваемых сочинений, музыка для духовых инструментов занимала в тот период привилегированное положение. Это обстоятельство создавало необхо-

димую почву для формирования композиторского интереса к жанрам духовой ансамблевой музыки.

- Появление первых сочинений для духовых инструментов в русской музыке было тесным образом связано с освоением традиций западноевропейских композиторов. Примером тому служат сочинения Д.С. Бортнянского: Секстет – авторское переложение восьми номеров из оперы «Сокол» для 2-х кларнетов, 2-х валторн и 2-х фаготов; Концертная симфония В-dur для 2-х скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота, арфы и piano organize.

Научная новизна исследования. Диссертация является первым специальным исследованием, где функционирование духовых инструментов рассматривается в контексте русской музыкальной культуры XVII - начала XIX века. В ней впервые:

- На основе систематизации многочисленных разрозненных сведений и фактов выявляется место и роль духовых инструментов в различных видах музыкальной практики в период становления традиции духового исполнительства в России;
- С опорой на изучение целого ряда российских нотных каталогов, где собраны сочинения для духовых инструментов и с их участием, сделаны выводы о репертуарных предпочтениях в практике духового музицирования: национальной принадлежности авторов изданных произведений, жанрах и составах ансамблей.
- На примере анализа 2-х сочинений Д.С. Бортнянского: Концертной симфонии для 2-х скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота, арфы и piano organize и авторского переложения восьми номеров из оперы «Сокол» для 2-х кларнетов, 2-х фаготов и 2-х валторн выявлена роль духовых инструментов в ансамбле, их основные функции, приемы изложения, а также определена степень влияния западноевропейских традиций.

Теоретическая и практическая значимость. Полученная информация может быть полезна для всех практикующих исполнителей на духовых инструментах, а также при подготовке тематических концертов для узкой и широкой

аудитории. В то же время, данный материал будет интересен представителям и других специальностей (струнникам, пианистам, теоретикам), которые реализуют себя в камерном музицировании, занимаются исследовательской работой, а также преподают историю исполнительского искусства и историю русской музыки в различных звеньях музыкального образования. Изучение этого вида исполнительской деятельности, а также достижений национальной композиторской школы в области камерно-инструментальной музыки в период ее формирования, значительно обогатит представления о творчестве русских композиторов доклассического периода, а также значительно расширит познания о возникновении и развитии духового исполнительства, связанных с ним традиций и практики бытования во всех сферах музыкальной жизни России.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность полученных результатов исследования обусловлена опорой на большое количество источников, содержащих значительный объем фактологического материала. Основные положения исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки Красноярского государственного института искусств, а также были изложены в 8 научных публикациях. Среди них 3 статьи изданы в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК РФ. Полученные результаты были представлены в виде докладов на научных международных конференциях.

Структура диссертации. Исследование объёмом в 235 страниц состоит из введения, пяти глав, заключения, списка литературы и 2-х приложений. Список литературы включает в себя 182 наименования. В приложении к работе представлены 2 таблицы по сочинениям, входящим в нотные коллекции князей Юсуповых и графа А.К. Разумовского, на которые приводятся ссылки в четвёртой главе.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной темы и её научная новизна; определены цель, объект и предмет исследования; поставлены главные задачи; формулируются основные проблемы диссертации; охарактеризованы ме-

тоды проведения исследования и состояние научной разработанности темы; проанализирован ряд ключевых научных и информационных источников – исторических, документальных, публицистических и других.

Глава I «Исполнительство на духовых инструментах в Древней Руси» необходима для более глубокого понимания процессов, связанных со становлением и развитием духового исполнительства в России. Здесь рассматриваются вопросы, связанные с использованием духовых инструментов в быту древних славян, и у скоморохов – в период Московского государства; особое внимание уделяется XVII столетию – времени появления на Руси европейских инструментов.

В первом параграфе представлены **«Общие сведения о бытовании духовых инструментов от глубокой древности до начала XVII века»**. Согласно археологическим, летописным и другим источникам, первые свидетельства, говорящие о широком распространении духовых инструментов в восточнославянских племенах, относятся к VI веку. В древнерусской инструментрии обнаруживаем большое количество духовых инструментов: свистящие (кувиклы, свирель), язычковые (жалейка, сурна) и мундштучные инструменты (рог, труба). Ансамблевая игра на духовых инструментах сопровождала свадебные обряды, деревенские праздники, помогала поднятию боевого духа русских воинов.

Значительную роль в развитии традиций духового музицирования сыграли скоморохи, чему посвящен второй параграф Главы I. Широкая практика бытования духовых инструментов тесно связана с их искусством, упоминания о котором встречаются в летописных источниках, начиная с XI века. Среди духовых инструментов скоморохов часто называются сопели, сурны, волынки (дудки), а также трубы. Встречаются достаточно устойчивые ансамблевые сочетания. Например, сопели соединялись в ансамбле с бубнами, тимпанами или барабанами. Совершенно очевидно, что исполнительство на духовых инструментах развивалось, прежде всего, в рамках ансамблевого музицирования. Первые официальные формы этого вида музыкальной деятельности получили распространение в Потешной палате (1571 г.).

Отношение церкви и царских властей к скоморохам было весьма противоречивым. В многочисленных образцах религиозной литературы подчеркивается «бесовское» начало скоморошьего искусства. На протяжении XVI – XVII веков со стороны государства предпринимались попытки официально регулировать деятельность скоморохов. Для этого использовались документы ограничительного характера – уставные грамоты. В этих документах и церковных летописях чаще всего упоминаются такие инструменты скоморохов, как, сопели, трубы, сурны, дуды, сопровождаемые ударными инструментами – тимпанами или бубнами, подчеркивающими ритм. Главным документом, касающимся запрета деятельности скоморохов, стала указная грамота Алексея Михайловича («Об исправлении нравов и уничтожении суеверий» 1648 г.), предписывающая уничтожать инструменты, используемые ими.

Третий параграф посвящен появлению западноевропейских духовых инструментов в России. В начале XVII века, наряду с сохранявшимися традициями фольклорного музицирования, при дворах русской знати впервые распространяются ансамбли, состоящие из западноевропейских инструментов – флейт, гобоев, фаготов, труб. Позднее появляются первые упоминания о «застольной» или «столовой» музыке. Важным культурным событием стало открытие театра в 1672 году. Первые спектакли сопровождали ансамбли, состоящие из духовых и ударных инструментов, а музыкантами были иностранцы, проживающие в «немецкой слободе» и привезенные из-за границы. Еще одна сфера, в которой западноевропейские духовые инструменты появились в первую очередь – это военная музыка. В ней использовали европейские флейты, трубы (трехколенные), литавры.

Во второй главе «Духовые инструменты в жизни и музыкальной культуре России XVIII века» выделяются три основные сферы бытования духовой музыки: придворная музыкальная жизнь, домашнее бытовое музицирование и концертное исполнительство.

В первом разделе рассматриваются «Духовые инструменты в придворной музыкальной жизни». Музыка при дворе выполняла различные функции.

Все формы придворной музыкальной жизни были основаны на ритуализации: фанфарно-приветственная музыка, пленэрная, «комнатная», военная музыка и другие.

Церемониальная – фанфарно-приветственная музыка выполняла целый ряд прикладных функций, она служила для каких-либо торжественных церемоний и сопровождала повседневную жизнь городских жителей. В церемониальной музыке более всего был распространен ансамбль фанфарного типа, включающий трубы и литавры.

Пленэрная музыка была предназначена для игры в парках, садах, она сопровождала массовые гуляния, катание на коньках, маскарады и серенады и т. д. Появившиеся во времена правления Петра I серенады и другие жанры пленэра стали особенно популярны в Екатерининскую эпоху и оставались востребованными еще на протяжении долгого времени.

Комнатная музыка (термин Т. Ливановой) также часто именовалась «столовой» или «застольной» и сопровождала обеды русских царей и вельмож. Обычно она звучала в исполнении валторн, труб, тромбонов, литавр, т.е. представляла собой ансамбль фанфарного типа.

Развитие *военной музыки* началось с преобразований Петра I. К обучению русских военных музыкантов были привлечены иностранцы. Помимо исполнения основных обязанностей военные оркестры участвовали в придворных церемониях, ассамблеях и куртагах, гуляниях, маскарадах и в театральных постановках. В годы царствования Павла I оркестры были урезаны до пяти человек, которые, по сути, представляли собой популярный в Европе, а затем и в России, гармонический (парный) состав инструментов.

Особое место занимала *роговая музыка*, которая могла звучать в самых разных условиях и выполнять различные функции, связанные, чаще всего, с гуляниями на открытом воздухе, позже с концертными выступлениями и участием в театральной музыке. Создателем ансамбля роговой музыки в 1751 году стал придворный валторнист и капельмейстер Иоганн Антонин Мареш. Русская роговая

музыка использовала разнотесситурные медные рога и отличалась своим уникальным, мягким, органичным звучанием и сложностью исполнительской техники.

Еще одна сфера бытования духовых инструментов связана с *театральной музыкой*. Первый театр появился при Алексее Михайловиче в 1672 году и просуществовал всего 4 года. С этого времени начинается эпоха иностранных антреприз в России, а инструментальная музыка становится одним из неотъемлемых элементов музыкально-театральных представлений. Уже с 1704 года согласно приказу Ф. Головина стали обучать игре на разных инструментах.

При Анне Иоанновне в Россию приезжают знаменитые итальянские маэстро. В 1736 году состоялась премьера «драмы на музыке» Ф. Арайи – «Сила любви и ненависти», которую сопровождал оркестр в количестве 35 человек и «гобоисты» 4 гвардейских полков. Во времена Елизаветы согласно штатному списку 1743 года в числе музыкантов, входящих в «италианскую кампанию» и играющих на духовых инструментах, были только исполнители на гобое и фаготе, а позже здесь служили немецкие валторнисты и трубачи. В 1768 году прошел спектакль «Аннетта и Любен» А. Блеза⁴ в котором участвовал оркестр, состоящий из 30 человек (скрипачей, флейтистов, виолончелистов). Все это были музыканты-любители из русского дворянства. В 1782 году в оркестр театра входили флейты, гобои, валторны. В 1784 году в Петербурге придворный оркестр, с которым работал Д. Сарти, располагал довольно большим, полноценным составом духовой группы (2 флейты, 2 гобоя, 4 кларнета, 4 фагота, 4 валторны, 3 трубы). В 1799 году, при Павле начинает работать немецкая антреприза под руководством Й. Мире. В составе оркестра труппы было 22 музыканта, а дирижером был А. Калливода.

Во второй половине XVIII века такие духовые инструменты, как флейта, кларнет, фагот, валторна широко используются в театральной музыке русских композиторов: Е. Фомина, О. Козловского, В. Пашкевича, Д. Зорина, Д. Кашина. В первую очередь, имеется в виду оперные сочинения названных композиторов.

⁴ Адольф Бенуа Блез – французский фаготист и композитор.

Некоторые исследователи (А. Рабинович, С. Левин, К. Вертков, А. Серов) объясняют популярность фагота, а также кларнета в театральной практике близостью их тембров к звучанию популярных в России народных инструментов – жалейки или рожка. Действительно, нередко эти инструменты исполняют фольклорные, народно-песенные мотивы русского характера (кларнет – «Федул с детьми» В. Пашкевича, фагот – «Ямщики на подставе» Е. Фомина). В дивертисменте С. Давыдова «Семик, или гулянье в Марьиной роще» (1815) имеется пометка композитора о возможности замены кларнета рожком. Пожалуй, такая интерпретация кларнета и фагота лежала в основе русских музыкальных традиций, однако эти инструменты были блестяще использованы и в другом качестве, за пределами фольклорных интонаций: фагот – в опере Д. Бортнянского «Квинт Фабий», кларнет – у Е. Фомина в опере «Орфей». При достаточно разнообразной трактовке деревянных инструментов, функции медных инструментов пока остаются довольно скромными: валторны выполняют традиционную роль гармонического фона и ритмической поддержки, лишь иногда исполняя небольшие мелодические фразы (валторна со скрипками в арии Любимы из оперы В. Пашкевича «Скупой»); трубы применяются редко, в основном в маршеобразной, торжественной музыке, для окраски и усиления *tutti*.

Музыка к драме – еще одна уникальная жанровая сфера, дающая дополнительную возможность наблюдать картину ассимиляции европейских традиций на русской культурной почве. Например, в части повышения роли духовых инструментов в звукоизобразительных моментах, использования разнообразных пространственных и акустических эффектов, звуковых символов, выразительное сопровождение эмоционально-психологических сцен и т.д.

В театральных постановках принимали участие *придворные инструментальные капеллы*. При дворе Петра служил ансамбль, состоящий из одних волынок (Бокфёферы), а затем знаменитая капелла Карла-Фридриха герцога Голштейн-Готторпского.

Во времена царствования Анны Иоанновны (1729-1740), в 1731 году придворный оркестр был утвержден официально. Основу его составили все те же музыканты капеллы Голштинского. В числе оркестрантов упоминаются флейтисты, гобоисты, фаготисты, а также 6 трубачей и 5 валторнистов⁵.

Определенный интерес к музыкальному искусству проявляла и императрица Елизавета Петровна, при которой усиливается концертное значение придворной музыки. В это время в придворной капелле появляются гобоист Стацци, флейтист Ле-Клеро, кларнетисты – Ланкаммер и Компаньон. Известны имена некоторых русских исполнителей – валторнисты Иван Тимофеев и Антон Давыдов.

При Екатерине II придворный оркестр разделился на 2 состава. Первый носил название «камер-музыки» и в нем служили иностранцы (47 человек). Во второй (бальный) входили 43 русских музыканта⁶. Оба коллектива включали полную группу деревянных инструментов, в том числе кларнеты (по три), а в медную группу входили 4 валторны (во втором оркестре еще 2 трубы). Функции оркестров были разграничены в зависимости от нужд двора.

В царствование Павла I вкусы придворных меломанов получают иную, военную направленность. Следует заметить, что в музыкальной жизни при дворе Петра I и Павла I (то есть в начале и в конце XVIII века) общим остается культивирование искусства иностранных виртуозов, которые постоянно работают или гастролируют в то время в России.

Во втором разделе Главы II «Духовые инструменты в практике бытового музицирования» рассматриваются в его двух формах: *любительском и профессиональном*.

Начиная с эпохи Петра I, входит в моду домашнее музицирование, и широко распространяются крепостные капеллы. Игра на духовых инструментах среди аристократов встречается редко (исключением является флейта, иногда кларнет).

⁵ Левин С.Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры: в 2 ч. Ч. I. Л.: Музыка, 1973. С. 230.

⁶ Порфирьева А.Л. Придворный оркестр: музыканты // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь; отв. ред. А.Л. Порфирьева. Спб.: Композитор, 2000. Т. 1: XVIII. Кн. 2: К – П. С. 420-456.

По запискам А.Т. Болотова⁷ (50 – 90-е годы XVIII века) можно судить о том, какие ансамблевые духовые составы были популярны в домашнем музицировании.

В домашних музыкальных увеселениях вместе с любителями принимали участие профессиональные музыканты. У П. Болотова упоминаются валторновые и флейтовые дуэты и «столовая» музыка, сопровождаемая духовыми инструментами⁸.

Основываясь на сведениях Н. Финдейзена, отметим наиболее характерные ансамбли того времени – это капеллы духовой музыки с парным количеством флейт, кларнетов, валторн и фаготов, а также смешанные, включающие, кроме духовых, скрипки, альты, виолончели⁹. Кроме терминов «капелла», «капель», «оркестр», встречаются такие, как, «духовая музыка» и «инструментальная музыка».

Крепостные капеллы, которые появились на основе ансамблевого музицирования, были не только важнейшим элементом музыкального быта и играли важную роль в освоении традиций европейской музыкальной практики, но и способствовали появлению национальных исполнительских кадров.

Третий раздел главы посвящен *концертному исполнительству*. При наличии множества форм придворного музыкального быта, во второй половине XVIII века стали возникать очаги концертного исполнительства. Одно из самых ранних упоминаний о концертах встречается в «Дневнике» Ф. Берхгольца¹⁰ (1721-1725).

Начиная с 70-х годов XVIII века, концертная жизнь становится все более активной и регулярной. Многие из выступавших музыкантов, пользовавшихся славой виртуозов, нередко обладали композиторским дарованием и исполняли в концертах собственные сочинения – кларнетист Й. Беер, фаготист Ж. Бюлан.

⁷ Болотов А.Т. (1738-1833), русский писатель и естествоиспытатель. Написал мемуары «Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков».

⁸ Дружинин А.В. Журнал Павла Болотова как материал для истории русского музыкального быта XVIII века // Музыка и музыкальный быт старой России. Л.: Академия, 1927. Т. 1: На грани XVIII и XIX столетий. С. 201, 208.

⁹ Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века: в 2 т. М.: Музсектор, 1928-29. с. 14.

¹⁰ Березовчук Л.Н. Концертная жизнь в СПб 18 в. // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь; отв. ред. А.Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 2000. Т. 1: XVIII. Кн. 2: К – П. С. 93.

Имена русских концертирующих исполнителей на духовых инструментах в концертных анонсах XVIII века встречаются крайне редко, первые отечественные музыканты-исполнители на духовых инструментах появляются на концертной эстраде только в 20 – 30-е годы XIX века.

Завершает главу раздел **«Обучение игре на духовых инструментах»**. Начиная с эпохи Петра I, музыкальное образование являлось неотъемлемой частью дворянского воспитания. Кроме частных уроков, игра на духовых инструментах преподавалась в театральных училищах (Московского филармонического общества), Сухопутном шляхетном корпусе, Морском шляхетном кадетском корпусе, полковой школе для обучения музыке солдатских детей, Воспитательном доме. Одним из главных очагов для подготовки профессиональных музыкальных кадров стала Придворная певческая капелла («копеллия»), ведущая свою историю от хора «государевых певчих дьяков» (1479). В 1740 году здесь были организованы инструментальные классы для обучения певчих игре на оркестровых инструментах.

В **Третьей главе «Духовые инструменты в музыкальной культуре начала XIX века»** акцентируется взаимосвязь с музыкальными традициями предыдущего столетия. Не случайно шесть ее разделов по структуре во многом перекликаются с предыдущей главой. В первом из них рассматриваются «Традиции духовой музыки XVIII века в культурной жизни России начала XIX столетия», многие из которых были сохранены и получили новое развитие в первые два десятилетия XIX века. Особое место в этом списке занимают викториальные праздники. Другой сохранившейся традицией были так называемые «живые картины» – композиции, созданные на основе живописных шедевров или скульптур, сопровождаемые инструментальной и вокальной музыкой. Невероятно популярной становится оркестровая духовая музыка, которая звучала на различных концертных площадках во время гуляний, коронаций и тезоименитств. В начале XIX продолжает удивлять и восхищать роговая музыка, а также серенады, которые

непрерывно сопровождалась духовой музыкой. Одним из популярных видов развлечений становится маскарад, известный еще со времен Екатерины Великой.

Деятельность *придворного оркестра* в этот период уже давно не ограничивалась только рамками двора (начиная еще с эпохи Екатерины II). Кроме публичных концертов, оркестр участвовал в оперных и балетных постановках. В начале XIX века по-прежнему сохраняется деление придворного оркестра на два коллектива. Так, в Первом оркестре был тройной состав гобоев, кларнетов, фаготов, труб, а также 4 флейты, 4 валторны и 1 тромбонист. Во Втором наблюдаем тот же количественный состав, но в то же время в списке не указаны флейты и тромбон.

Самые лучшие исполнительские силы были сосредоточены в оркестрах императорских театров. Так, во французской труппе (капельмейстер Ф.А. Буальдьё и Г.А. Парис) в основном играли прославленные европейские музыканты. Реже встречаются имена русских исполнителей на духовых инструментах. Наиболее укомплектованными и соответствующими аналогичным европейским оркестрам (по количеству духовых инструментов в каждой из групп) являются оркестры российской (капельмейстер К. Кавос) и французской труппы, наименее оснащенным – оркестр немецкой труппы (капельмейстер А. Калливода).

Об определенных изменениях, касающихся использования группы духовых инструментов *в театральной музыке*, можно говорить в связи с оперными сочинениями русских композиторов: К. Кавоса («Иван Сусанин»), С. Давыдова («Русалка»), С. Дегтярева («Минин и Пожарский»), А. Алябьева (опера-водевиль «Утро и вечер или Ветер переменился»). Расширяются выразительные возможности флейты, гобоя, кларнета, фагота. В частности, в сольных эпизодах различного содержания применяются флейта и гобой. Фагот в рассматриваемый период присутствует практически во всех партитурах и интерпретируется как лирический инструмент, а также подчеркивающий торжественный характер музыки. В отдельных случаях и медные духовые инструменты выполняют мелодическую функцию (solo валторны в музыке к драме «Фингал» О. Козловского). Увеличивается состав оркестра и включаются новые инструменты – тромбон, английский

рожок, флажолеты, бассетгорны. Усиливается звукоизобразительная роль духовых инструментов, например, в мелодрамах А. Титова.

Благодаря открытию в 1802 году Филармонического общества в Петербурге, меняется *концертная жизнь*: концерты носят уже не случайный характер, а проходят систематически. В начале XIX века на концертной эстраде продолжают доминировать иностранцы. Имена отечественных исполнителей-концертантов впервые появляются в 20-е – 30-е годы. Их немного: флейтист Папков, кларнетист П. Титов, фаготист Л.К. Костин.

Одной из предпосылок нового расцвета *военной музыки* послужили события Отечественной войны 1812 года, а вернее победа, которая явилась мощным стимулом к устройству разнообразных торжеств, посвященных ей. Видными военными музыкальными деятелями, сыгравшими бесценную роль в развитии ансамблевой и оркестровой музыки, были А.И. Дерфельдт (отец) и Ф. Гаазе. С именем А. Дерфельдта также связано изобретение русской системы вентильных инструментов. Необходимо упомянуть о том, что военные оркестры несли важную культурно-просветительскую миссию, участвуя в благотворительных «инвалидных» концертах, которыми руководили названные капельмейстеры. В концертах звучали сочинения как русских композиторов – Д. Бортнянского, О. Козловского, С. Дегтярева, С. Давыдова, так и западноевропейских – В. Глюка, В. Моцарта, Л. Бетховена. Большое количество маршей и переложений для духового оркестра принадлежали самим капельмейстерам.

С начала XIX века в России большое внимание уделялось подготовке военных музыкантов. Об этом повествует последний раздел третьей главы – «*Обучение игре на духовых инструментах*». Любопытно, что игра на музыкальных инструментах преподавалась в ряде заведений, вообще не имеющих отношения к музыке: Горном институте, где воспитанники обучались игре на флейте и кларнете; Институте слепых (здесь преподавались флейта, кларнет, фагот, валторна); Воспитательном училище при Академии художеств (в числе инструментов, на ко-

торых велось обучение, упоминается флейта)¹¹.

Одной из причин, повлиявших на формирование духовой исполнительской традиции в России в XVIII и первой трети XIX века, стало активное распространение издательского дела. Связанные с этим вопросы освещает четвертая глава **«Сочинения для ансамблей духовых инструментов в российских нотных изданиях (середина XVIII – начало XIX века)»**.

Анализ некоторых российских нотных изданий позволяет судить о степени популярности в России творчества композиторов, принадлежащих к различным национальным культурам, о музыкальных вкусах публики и о том, какие духовые инструменты становятся распространенными в ансамбле в данный период. Каталоги нотных изданий, охватывают период с 1732 по 1824 годы: Пуртов Ф.Э. Нотные издания XVIII века¹², Сводный каталог российских нотных изданий в 2-х томах¹³, Юсуповская коллекция¹⁴ [180], Nouveautés du Magazin de musique de C. Lissner, petite Morskoi, pres de la place Isaac, maison Manistchar, №115 // SPb. Zeitung, 1820, den 21, Desember (№ 102)¹⁵, Нотная коллекция графа А.К. Разумовского¹⁶.

Представленные в каталогах жанровые разновидности создают впечатление, что в России интенсивно постигали все существовавшие к тому времени в Европе типы музыкальных композиций: соната, дуэт, трио, квартет, концерт, концертная симфония, сюита, партита, дивертисмент. Судя по количеству издаваемых сочинений, музыка для духовых инструментов в XVIII – начале XIX века занимает весьма привилегированное положение. Большое количество публикаций ансамблей, начиная с 30-х годов XVIII века, свидетельствует о существовании исполни-

¹¹ Петровская И.Ф. Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь-исследование. СПб.: Композитор, 2009. Т. 10: 1801-1917. Кн. 1: А – Л. с. 32

¹² Пуртов, Ф.Э. Нотные издания XVIII века в собрании Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова: каталог. СПб.: Бельведер, 2007. 565 с.

¹³ Сводный каталог российских нотных изданий: в 2 т.; сост. И.Ф. Безуглова, Н.Б. Захарьина, Т.Ф. Музычук. СПб.: РНБ, 1996. Т. 1. 179 с.; Сводный каталог российских нотных изданий: в 2 т.; отв. ред. и сост. О.В. Родюкова. СПб.: РНБ, 2005. Т. 2. 391 с.

¹⁴ Юсуповская коллекция: каталог; сост. Н.П. Гришкун. СПб.: РНБ, 2008. 616 с.

¹⁵ Пуртов Ф.Э. Петербургские нотопродавецские каталоги первой четверти XIX века // Нотные издания в музыкальной жизни России: сб. статей. СПб.: РНБ, 2007. Вып. 3. С. 13-40.

¹⁶ Ивченко Л.В. «Реконструкция коллекции графа А.К. Разумовского по каталогам XVIII века». Киев: Нац. б-ка Украины им. В.И. Вернадского, 2004. 646 с.

тельской традиции, но, в то же время, малое количество имен русских композиторов говорит о том, что в отечественном композиторском творчестве традиция еще не сформировалась, и музыкальные вкусы определялись сочинениями, созданными иностранными композиторами: И. Плейель, Л. Боккерини, Л. Кожелух, Д.М. Камбини, К. Стамиц, С. Мартин-и-Солер и многие другие.

В пятой главе «Камерно-инструментальное творчество Д. Бортнянского» рассматриваются два произведения композитора, который одним из первых обратился к музыке с участием духовых инструментов. Его сочинения занимают вполне достойное место в ряду шедевров, созданных величайшими представителями европейского классицизма.

Русские композиторы второй половины XVIII века достаточно смело вводили духовые инструменты в свои оперные партитуры. А вот сольных и ансамблевых произведений для духовых инструментов в то время еще не было создано. Исключением стали сочинения камерно-ансамблевые сочинения Д.С. Бортнянского. Впитав эстетические принципы западноевропейского классицизма, Д. Бортнянский сумел вложить в традиционную форму свои индивидуальные черты.

Секстет к опере «Сокол» представляет собой авторское переложение восьми номеров из оперы для 2-х кларнетов, 2-х фаготов и 2-х валторн. Он был создан Д. Бортнянским в том же году, что и сама опера (1786). Напомним, что подобный ансамбль (гармонический, т.е. парный с определенным набором духовых инструментов) представлен в таких жанрах как дивертисмент, серенада, кассация.

Секстет (в его сопоставлении с соответствующими номерами оперной партитуры) обнаруживает типичные черты, характерные для музыки европейских композиторов: принцип структурной расчлененности, периодичность и симметрия, принцип контрастных сопоставлений, мотивный тип разработки, «оминоривание» темы главной партии. Это проявляется также в традиционных функциях и исполнительских приемах, характерных для духовых инструментов.

Ведущими голосами в секстете являются кларнеты, которые используют тематический материал вокальных партий. При этом 1-й кларнет ведет мелодиче-

скую линию, а 2-му композитор поручает фигурационное сопровождение. По-видимому, добиваясь более концертного, яркого звучания, автор обогащает мелодическую линию, проводимую 1-м кларнетом, оборотами инструментального характера – усложняется ритм и вводятся мелодизированные затакты, встречаются арпеджированные и гаммообразные пассажи струнного характера, пунктирный и триольный ритм, трели, простые и сложные форшлаги. В 6-м номере секстета 1-й кларнет исполняет грациозное, воздушное solo. В опере эта мелодия поручена флейте и чередуется с куплетами героя (Федерика).

Фаготы в секстете выполняют традиционную функцию басового голоса, при этом они достаточно подвижны, что достигается с помощью энергичного *ostinato* в виде ритмичных, пульсирующих восьмых (в виде унисона или октав). В 1-м номере секстета, в разделе C у 1-го фагота появляется достаточно продолжительное solo (на протяжении 8 тактов), имеющее танцевальный характер. В оперной партитуре это изящное, галантное solo в духе менуэта звучит у 1-й флейты, а фагот ведет свою традиционную басовую линию. Иногда фаготы дублируют мелодические обороты, исполняемые 1-м и 2-м кларнетом либо валторнами. Встречаются в секстете и приемы полифонического письма – это имитационные переклички в партиях 2-го кларнета и фагота с ярким ритмическим оформлением сильной доли каждого такта (№ 8 – 62-65 тт.).

Валторны в инструментальном переложении выполняют обычную для классического оркестра функцию, поддерживая гармонию и ритм. В основном, в их партии преобладает мягкий гармонический фон (залигованные октавы и унисон). Отметим, что выдержанные звуки в октавах, а также в квинтах в сочинениях композиторов второй половины XVIII века применяются нередко, например, у В. Моцарта и Й. Гайдна. Партии валторн у Д. Бортнянского являют собой яркий пример их применения в качестве фоновых инструментов. Нередким является и традиционный для композиторов-классиков оборот – «золотой ход», напоминающий о том, что этот инструмент обязан своему происхождению охотничьему рогу (№ 1, № 2, № 6, № 8). Торжественность, праздничность, пышность Финалу при-

дают типичные для западноевропейских композиторов фанфарные интонации по тонам трезвучия в соединении с пунктирным ритмом. В оперной партитуре они отсутствуют. Иногда валторны исполняют небольшие, но выразительные мелодические фразы (№ 2, № 4, № 5, № 6, № 8). В этом случае они звучат самостоятельно или дублируют кларнеты.

Таким образом, вышеизложенные наблюдения сообщают о процессе все большей индивидуализации голосов гомофонной фактуры и о многофункциональности трактовки партий инструментов. Краткий анализ партий духовых инструментов секстета показал, что организация инструментальной ткани опирается здесь на традиции, которые характерны для европейской оркестровой музыки 2-й половины XVIII века.

Концертная симфония В-dur для 2-х скрипок, виолы да гамба, виолончели, фагота, арфы и piano organize. В рукописи произведение названо «Sinfonie concertante», что по всей вероятности является следствием ориентации на Францию, где случаи подобных обозначений были типичны. Само определение жанра – концертная симфония – предполагает идею соединения двух компонентов: концерта и симфонии. Причем, появление *symphonie concertante* приходится на один из рубежных периодов в развитии системы европейского музыкального языка – середину XVIII столетия, когда не просто барочный стиль уступил место классическому, а осуществился окончательный переход от полифонии к гомофонии. Таким образом, обращение Д. Бортнянского к жанру концертной симфонии органично вписывается как в общеевропейский, так и российский контекст активного внимания к этому жанру.

Столь нетрадиционный состав инструментов симфонии (у западноевропейских композиторов он не встречается) свидетельствует о том, что ансамбль был рассчитан на определенные исполнительские силы (также как и сюита из оперы «Сокол»).

Симфония представляет собой трехчастный цикл (сонатное аллегро, медленная часть, рондо). При анализе привлекается внимание к трактовке партии фа-

гота, как единственного духового инструмента. Прежде всего, обращает на себя внимание многофункциональность его применения в партитуре. Несомненно, в соотношении силы звучности и специфики тембровой окраски, мягкости звучания, именно мелодия в партии фагота воспринимается как наиболее выразительный тематический компонент. Наиболее ярко это проявляется во второй части – певучей сицилиане, где звучит соло фагота. В III части симфонии основной функцией фагота является дублирование басового голоса, но здесь же звучит его соло при поддержке 1-й скрипки, что подчеркивает в данном случае мелодическую функцию духового инструмента. Помимо солирующей, партия фагота в Концертной симфонии нередко выполняет функцию дублирующего мелодического голоса, сочетаясь со скрипками или фортепиано. Встречаются в партитуре фрагменты дублирования фаготом мелодической линии и в консонирующий интервал: параллельными терциями через две октавы с фортепиано; в сексту – со скрипками, звучащими в унисон, затем с фортепиано. Как и в секстете, в Концертной симфонии Д. Бортнянский использует полифонические приемы письма: имитационные переклички с первой скрипкой. Помимо этого, партия фагота в произведении выполняет и привычную функцию басового голоса. Фагот (как и в классическом оркестре) дублирует басовую партию виолончели. В этом значении партия фагота редко самостоятельна, и это весьма характерная черта для музыки западноевропейских композиторов.

Главная отличительная черта Концертной симфонии Д. Бортнянского заключается в «поручении» фаготу самостоятельной темы – выразительной мелодии пасторального характера. Именно тембр фагота из всего инструментального состава септета оказался наиболее близким к этой образной сфере. Д. Бортнянский стал, пожалуй, одним из первых русских композиторов, у которого фагот в ансамбле со струнными инструментами и фортепиано звучит особенно мягко и напевно. Отметим, что и в других произведениях Д. Бортнянского фагот, в отличие от большинства русских оперных партитур того времени, приобретает большую самостоятельность и новые выразительные возможности.

Д. Бортнянский отличается своей универсальностью, а если говорить о камерно-инструментальном жанре, то здесь он показал себя как крупный мастер, создавший сочинения, ставшие достойными развитого европейского классицизма и не утратившие своей художественной ценности до сих пор. Главу 5 целесообразно перенести

Заключение. Изучение такого явления русской музыкальной культуры, как исполнительство на духовых инструментах, позволило проследить ряд этапов его становления и бытования в различных сферах музыкальной жизни: музыкальной практике и композиторском творчестве. Этот период начинается с того времени, когда появляются первые сведения о бытовании духовых инструментов у древних славян, и заканчивается временем формирования отечественной школы игры на духовых инструментах, а также началом формирования композиторского интереса к камерно-инструментальным жанрам с участием духовых инструментов.

Исторический путь развития отечественного исполнительства на духовых инструментах можно условно разделить на три этапа. Первый связан с глубокой древностью, периодом Древней Руси. В это время музыка имеет язычески священное значение, распространяется искусство скоморохов. Начиная с XVII века, музицирование на духовых инструментах в России складывалось непосредственно во взаимодействии с традициями профессионального западноевропейского барочного искусства. Первоосновой для развития этих традиций стало появление в России иностранных музыкантов, внедрение некоторых европейских форм музыкального быта и инструментов. Это стало преддверием второго, наиболее важного в контексте заявленной темы исторического этапа – XVIII столетия. В России того времени выделяются три основные сферы бытования духовых инструментов: придворная музыкальная жизнь, домашнее бытовое музицирование и концертное исполнительство. В каждой из них имеются свои виды духовой музыки. Например, домашнее делится на любительское и профессиональное.

Третий этап – первые десятилетия XIX века – это период, который свидетельствует о формировании собственных отечественных традиций духового ис-

полнительства. Начало века было ознаменовано изобретением вентиляного механизма, что, в свою очередь, не могло не повлиять на уровень музыкантов, который, несомненно, начал расти. Как следствие, менялись и требования композиторов к духовым инструментам, они использовались более смело и разнообразно. На концертной эстраде в это время (20-е годы) впервые появляются отечественные музыканты, играющие соло и в ансамблях. Уже тогда в их игре были отмечены особенности, которые в будущем определили основные черты русской исполнительской школы – напевная кантилена, эмоциональность, простота и безыскусность в выражении чувств, хорошая техническая оснащенность.

Важнейшим фактором в формировании духовой ансамблевой традиции стало расширение издательского дела. Нотные каталоги и коллекции периода 30-х годов XVIII века – 20-х годов XIX века свидетельствуют о необычайной востребованности музицирования на духовых инструментах в данное время.

Примером ассимиляции западноевропейского опыта на российской почве является творчество Д. Бортнянского. Последние десятилетия XVIII века в творчестве композитора были ознаменованы созданием двух камерно-инструментальных сочинений: Концертной симфонии и Секстета для парного состава духовых инструментов. После Д. Бортнянского к музыке для духовых инструментов и с их участием обращались такие русские композиторы первой трети XIX века, как Бобровский, И. Воробьев, А. Алябьев и М. Глинка, но наибольшее количество ансамблевых сочинений (в своей совокупности) было написано композиторами классического периода – А. Рубинштейном, А. Бородиным, Балакиревым, Н. Римским-Корсаковым, С. Танеевым, Ц. Кюи.

Ансамблевые и сольные сочинения для духовых инструментов перечисленных композиторов, несмотря на свою немногочисленность, занимают важное место в истории отечественной музыкальной культуры и требуют последующего серьезного исследования.

Нет сомнений в том, что история отечественного исполнительства на духовых инструментах весьма интересна и содержательна. В диссертации нашли от-

ражение важнейшие этапы его начального становления. В каждом из них были отмечены те или иные особенности бытования духовых инструментов в разных сферах культурной жизни России.

Учитывая, что в наше время уровень духового исполнительства продолжает расти в связи с особым интересом к этому виду музицирования профессиональных музыкантов, композиторов и исследователей, задача его целостного изучения во всей многоликости исторических процессов обретает особую важность. В этом видятся перспективы дальнейшего исследования.

Основные публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК

1. Клименко А.Е. Музыка для ансамбля духовых инструментов в России в конце XVIII и в первой трети XIX века // Музыкальная жизнь, 2011. – № 10. – С. 68-70 (0,55 п.л.).

2. Клименко А.Е. Музыка для ансамбля духовых инструментов в России в конце XVIII и в первой трети XIX в. (на примере творчества А. Алябьева) // Вестник КемГУКИ, 2012. – № 18. – С. 95-102 (0,93 п.л.).

3. Клименко А.Е. Сочинения для ансамблей духовых инструментов в Российских нотных изданиях середины XVIII – начала XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. – № 5 (55). – Часть II. – С. 72-76 (0,58 п.л.).

Статьи в других изданиях

4. Клименко А.Е. Хроника концертной жизни России XVIII века: исполнители на духовых инструментах // Fundamental science and technology-promising developments X. Vol. 2.: Материалы X Международной научно-практической конференции. – North Charleston, USA, 2016. – С. 34-39 (0,69 п.л.).

5. Клименко А.Е. Музыка для ансамбля духовых инструментов в России конца XVIII – начала XIX века: Материалы I Международной (V Всероссийской)

научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Искусство глазами молодых». – Красноярск: КГАМиТ, 2009. – С. 173-177 (0,52 п.л.).

6. Клименко А.Е. Роль скоморохов в освоении традиций духового ансамблевого музицирования // Союз искусства и науки: Материалы Международной научной конференции. – Красноярск: КГИИ, 2016. – С. 44-48 (0,47 п.л.).

7. Клименко А.Е. Духовые инструменты в музыкальной жизни Российского двора XVIII – первой трети XIX века // Наука и образование XXI века: Сборник статей Международной научно-практической конференции. – Уфа: Аэтерна, 2014.– Часть II. – С. 109-119 (0,64 п.л.).

8. Клименко А.Е. Music for Wind Instruments Ensemble in Russia at the End of XVIII and in the 1-st Third of XIX Century (on the Example of A. Alyabjev's Oeuvre) // Журнал Сибирского Федерального Университета: Гуманитарные науки, 2014. – Т. 7. – № 9. – 1599-1605 с. (0,69 п.л.).