

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

На правах рукописи

Бражникова Наталия Ивановна

**ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ
В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА:
ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, доцент
Смагина Е. В.

Ростов-на-Дону – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Фортепианный квинтет в русской музыкальной культуре XVIII – первой половины XIX века: от классицизма – к романтизму.....	16
1.1. Становление жанра: 1780–1840-е годы.....	16
1.2. Квинтет Д. С. Бортнянского как образец русского музыкального классицизма.....	29
1.3. Квинтет в романтическом модусе: сочинения Дж. Фильда и А. А. Алябьева	39
Глава 2. Развитие жанра фортепианного квинтета в русской музыкальной культуре второй половины XIX века: в поисках национального своеобразия.....	53
2.1. Фортепианный квинтет в музыкальной культуре второй половины XIX века: путь к зрелости.....	53
2.2. Квинтеты А. Г. Рубинштейна: осмысление европейских классико-романтических традиций.....	63
2.3. Национально-самобытные черты в квинтетах А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, К. Ю. Давыдова, Ю. И. Блейхмана...	79
Глава 3. Фортепианный квинтет в русской музыкальной культуре первых десятилетий XX века: векторы исканий.....	109
3.1. Пути обновления квинтетного жанра в начале XX века.....	109
3.2. Квинтет в русле позднего романтизма (на примере сочинений П. Ф. Юона и Г. Л. Катуара).....	117
3.3. Жанрово-стилевые варианты квинтета в парадигме неоклассицизма: от А. С. Аренского – к М. Ф. Гнесину.....	135
Заключение.....	165
Список литературы.....	175
Приложение.....	193

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Камерно-инструментальная музыка – особая область творчества, затронутая далеко не каждым из композиторов, представляющих как зарубежную, так и русскую музыку. Их обращение к данной сфере и творческий интерес к тому или иному ее жанру, как показывают наблюдения, могут быть вызваны различными факторами и побудительными мотивами: к примеру, сложившимися в определенную эпоху жанровыми традициями, заказом на сочинение ансамбля определенного состава или иным внешним поводом, а также инструктивными задачами, проистекающими из стремления автора усовершенствовать технику сочинения музыки.

В камерно-инструментальной музыке представлены ансамбли разных жанров – малых и больших составов, различных по тембровой палитре, с участием фортепиано и без него. Особое место среди них занимает жанр фортепианного квинтета, прошедший большой путь развития. Начатый в музыкальной культуре эпохи барокко, во второй половине XVIII века он привел к появлению в европейской музыке первых образцов. Вершинами в развитии жанра в период классицизма, как известно, стали квинтетные опусы для фортепиано и духовых инструментов Моцарта (К. 452) и Бетховена (ор. 16), открывшие его блистательную историю в европейской музыке XIX и XX столетий. Широко представленная в концертной практике, она достаточно хорошо известна и в музыкознании. Важными ее вехами явились фортепианные квинтеты Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса, С. Франка, за которыми последовали сочинения многочисленных представителей самых разных национальных композиторских школ XIX и XX столетий: А. Дворжака и К. Сен-Санса, Г. Форе и Э. Элгара, Я. Сибелиуса и Р. Воан-Уильямса, М. Рegera и Д. Энеску, Б. Бартока и А. Веберна, С. Скотта и Б. Мартину.

История фортепианного квинтета в русской музыке до сих пор остается малоизученной и потому изобилует многими исследовательскими «пробе-

лами». Представления о ней формируются на основе сочинений А. П. Бородина, С. И. Танеева, вошедших в «золотой фонд» отечественной камерно-инструментальной музыки. Традиционно отмечается роль Д. С. Бортнянского как родоначальника жанра в русской музыке. При этом его рассмотрение как крупного самобытного явления отечественной музыки и одного из значительных репрезентантов ее камерно-инструментального пласта, прошедшего особый путь развития в музыкальном искусстве, во многом отличный от иных ансамблевых жанров с участием фортепиано, практически отсутствует.

Между тем фортепианный квинтет привлек к себе внимание целого ряда авторов. Среди обратившихся к нему отметим имя выдающегося представителя национальной композиторской школы XIX века Н. А. Римского-Корсакова, а также одного из крупнейших ее репрезентантов – А. Г. Рубинштейна. Квинтетные опусы создавали также музыканты более скромного масштаба дарования: А. С. Аренский, Г. Л. Катуар и К. Ю. Давыдов, М. Ф. Гнесин и А. Ф. Гедике, П. Ф. Юон и Ю. И. Блейхман. При этом их сочинения, до сих пор остающиеся малоизвестными, содержат массу оригинальных композиторских находок, множество страниц прекрасной музыки, достойной изучения специалистов и внимания слушателей

Отсутствие полноты представлений о данной жанровой сфере лишает отечественное музыковедение возможности составить целостную, объективную картину становления и развития квинтета от камерных образцов на раннем этапе до масштабных циклов со сложной музыкальной драматургией. Вопросы о музыкально-драматургической, стилистической, композиционной специфике квинтета, корреляции жанра с художественно-стилевыми исканиями русской музыкальной культуры своего времени, темброво-инструментальном своеобразии ансамблевых партитур также требуют серьезного углубления и применения современных музыковедческих подходов. В подобных условиях трудно охватить и должным образом оценить художественную ценность русского фортепианного квинтета и заложенные им значительные пер-

спективы, реализованные в советский период и в постсоветское время Е. Голубевым, Н. Пейко, Б. Чайковским, С. Губайдуллиной, Д. Шостаковичем, А. Шнитке, Б. Тищенко, С. Слонимским. Значимость квинтетного жанра, сумма вышеотмеченных исследовательских «пробелов» в изучении темы, а также ее сопряженность с проблематикой одного из наиболее весомых для современного музыкознания фундаментальных научных направлений, связанного с задачей изучения *целостности музыкально-исторического процесса* в развитии национальной музыкальной культуры, определяют **актуальность** настоящей работы.

Степень научной разработанности темы. В настоящее время в отечественном музыкознании специальной работы, посвященной феномену русского фортепианного квинтета, не существует. Имеющиеся в отдельных, весьма немногих источниках данные, представленные весьма разрозненно, не создают полной и объективной картины его развития.

История становления квинтета и возникновение его нормативной модели в музыкальной культуре европейского классицизма освещены в единичных работах. Одна из них – диссертационное исследование украинского музыковеда Н. В. Симоновой [139]. Заметим, что русский фортепианный квинтет представлен в нем лишь в приложении II «Фортепианный квинтет в русской музыке» – в перечне произведений, созданных композиторами в период с конца XVIII века до 1949 года¹. Аналогичную проблематику затрагивает статья М. Г. Оленева, обращенная к истории западноевропейского фортепианного квинтета конца XVIII–XIX века [115].

Отдельные аспекты истории жанра и характеристики некоторых наиболее значительных его образцов отражены в содержательном исследовании Л. Н. Раабена [126]. В целом не утратившее актуальности за более чем полвека применения в отечественном музыкознании, оно до сих пор является един-

¹ Приведена дата создания окончательной редакции квинтета Н. К. Метнера, начатого в 1904.

ственным систематизированным трудом в области русской камерно-инструментальной ансамблевой музыки от ее истоков до 1917 года². Как пишет автор, оно посвящено изучению «судьбы жанра, его исторической роли в разные периоды развития русской музыкальной культуры» [126, с. 5]. Исследователем охарактеризован историко-культурный фон времени: черты своеобразия русской музыкальной жизни, становление и творческая деятельность ансамблевых коллективов, развитие камерно-инструментального исполнительского искусства, классических жанров смычково-струнного и фортепианного ансамбля. Фортепианный квинтет охарактеризован весьма «контурно» и, на наш взгляд, необъективно. Так, автор пишет о том, что ансамбли А. Г. Рубинштейна, «сыграв свою историческую роль, умерли в первые десятилетия XX века» [126, с. 219], с чем трудно согласиться, осознавая большую художественную ценность фортепианных квинтетов композитора, являющихся замечательными образцами русской ветви развития жанра.

Отдельные моменты становления и исторического пути фортепианного квинтета затронуты лишь в единичных работах, посвященных изучению камерно-инструментальных ансамблей с фортепиано. Так, в диссертации Т. В. Воскресенской среди подобных жанров в русской музыкальной культуре показательно выделение фортепианного квинтета А. Г. Рубинштейна оп. 55, который характеризуется как зрелое сочинение и образец «объемно-пространственной ансамблевой партитуры» [37, с. 20], специфичной для композитора. Большой интерес вызвало акцентирование автором принципа диалогичности как музыкально-драматургической основы данной группы жанров и рассмотрение проблем ансамблевого исполнительства в аспекте «культуры диалога партнеров» [37, с. 12]. В определенной мере квинтет затронут в работе Л. М. Царегородцевой [159], обращенной к изучению большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано (от трио до октета). Анализируя процесс его развития в зарубежной и отечественной музыке, начиная с

² Развитию и достижениям данной сферы посвящены также и другие труды исследователя: [127; 128; 129].

эпохи барокко и до рубежа ХХI столетия, автор подчеркивает эволюционную природу данного явления, охватывающего различные историко-стилевые эпохи, что обуславливает чуткое реагирование вышеуказанных жанров на меняющиеся контексты.

При этом заметим, что жанр фортепианного квинтета достаточно редко или в самом общем плане освещается в монографических трудах о русских композиторах и близких им по направленности очерках. Так, в масштабной двухтомной монографии Л. А. Баренбойма [12; 13], равно как и содержательном монографическом очерке Л. З. Корабельниковой об А. Г. Рубинштейне [80], рассмотрение квинтетов как ярких страниц творчества композитора и важных вех на историческом пути жанра отсутствует.

Русский фортепианный квинтет является объектом внимания лишь в единичных исследованиях. Квинтетному опусу А. П. Бородина, ставшему важной вехой в истории жанра, посвящен большой аналитический раздел в монографии Г. Головинского о камерных ансамблях в его наследии [48]. Камерно-инструментальное творчество Н. А. Римского-Корсакова и в том числе его квинтет для духовых инструментов и фортепиано рассматриваются в работах Е. В. Степановой [150; 151; 152]. Обоими авторами подчеркнуто наличие в вышеуказанных квинтетах национально-самобытных черт.

В содержательном очерке Л. З. Корабельниковой об инструментальных произведениях С. И. Танеева выделен фортепианный квинтет *g-moll* op. 30 как высшее достижение камерно-инструментальной музыки композитора [81]. Справедливо отмечая, что значительностью содержания и своими масштабами данный опус не совпадает с привычными представлениями об этом жанре, исследователь анализирует его целостность в аспекте тематического единства.

Формирование научной концепции диссертации осуществлялось в опоре на труды Б. В. Асафьева [4; 5; 6; 7; 8; 9], А. Н. Сохора [147; 148; 149], И. И. Польской [123; 124], О. В. Соколова [142], Л. Е. Гаккеля [41; 42], затрагивающие различные аспекты камерно-инструментальной музыки.

Для понимания жанра фортепианного квинтета как феномена камерно-музыкального искусства автором привлекались работы, обращенные к различным ансамблевым жанрам – от сонат и трио до септетов – в отечественной музыке. Среди них были выделены диссертационные исследования Е. А. Благодарской (об инструментальном септете) [15], В. П. Бочарниковой (о квартетном творчестве Д. Д. Шостаковича [22], Н. Л. Биджаковой (о камерных жанрах для виолончели и фортепиано) [14], Е. Г. Захаровой (о камерно-инструментальных жанрах с фортепиано в творчестве А. Г. Шнитке) [60], О. А. Левко (о камерно-инструментальных сочинениях советских композиторов 1960–1970-х годов) [94; 95], Г. А. Моисеева (о камерных ансамблях П. И. Чайковского) [108], М. Ю. Кустова (о фортепианных камерных ансамблях Д. Д. Шостаковича) [86; 87; 88], Т. Е. Неровной (о вкладе П. Ф. Юона в развитие русского фортепианного трио) [111; 112], Н. К. Самойловой (о русском фортепианном квартете) [136], Г. Ю. Савченко (о камерных ансамблях в творчестве Б. Чайковского) [135], Н. Л. Сокольвяк (о русском мемориальном квартете) [145], О. Н. Гудожниковой [53] и И. М. Храмовой (о сонате для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века) [158], В. Н. Горбунова (о русском альтовом искусстве XVIII – начала XX века) [52], а также монография В. П. Бобровского о камерно-инструментальных сочинениях Д. Д. Шостаковича [18] и Т. А. Гайдамович о русском фортепианном трио [39; 40]. Отдельного упоминания заслуживают диссертации Т. Ю. Кадесниковой [69] и С. Г. Чайкина [161], полезные для понимания роли фортепиано в ансамблевой музыке, а также наблюдения Л. В. Зимы (об осмыслении феномена квинтета в аспекте числовой символики) [62].

В отечественном музыкознании обнаружены лишь единичные публикации, содержащие краткий анализ некоторых образцов русского фортепианного квинтета (отдельные его положения были учтены в настоящей диссертации): Н. Метнера – Е. Б. Долинской [114], С. Танеева – Л. З. Корабельниковой [81] и Г. У. Аминовой [2].

Для понимания историко-культурного контекста периодов, в рамках которых происходило развитие русского камерно-инструментального искусства, автор обращался к трудам Л. М. Бутир [33], О. Е. Левашовой [91], Т. Н. Левой [92; 93] и другим.

Для изучения художественной концепции квинтетных опусов привлекались монографии и другие публикации разных авторов. Особенно полезными были исследования, обращенные к камерно-инструментальному наследию и творчеству в целом малоизвестных и забытых русских композиторов. В ряду их авторов А. Н. Сохор [147] и Л. А. Соловцова – об А. П. Бородине [146]; А. А. Соловцов – о Н. А. Римском-Корсакове [144], Т. Е. Неровная – о П. Ф. Юоне [111; 112], Е. Д. Кузина (Богомолова) [84], [19], Е. В. Смагина – об Ю. И. Блейхмане [141]; Е. М. Двоскина – о Г. Л. Катуаре [54], А. В. Иванов – о К. Ю. Давыдове [66; 67]; А. М. Горшкова [51], И. Е. Покровская – об А. С. Аренском [122]; Г. С. Сычева [154], О. И. Кожурина [78] – о М. Ф. Гнесине; Е. Б. Долинская [114], Е. О. Предвечнова [125], А. А. Штром [166] – о Н. К. Метнере; Л. З. Корабельникова [81] – о С. И. Танееве, С. М. Будкеев [31; 32] – об А. Ф. Гедике.

Проведенный обзор научной литературы показал, что, несмотря на наличие отдельных исследований, целостная картина развития фортепианного квинтета в русской музыкальной культуре от истоков жанра в конце XVIII века до его расцвета в начале XX столетия не сложилась. В фокус внимания специалистов не попали многие его художественно ценные образцы, ярко выраженная эволюция, жанрово-стилевая специфика, отразившая национальную самобытность. Не дана объективная оценка своеобразия историко-культурного пути квинтета и его значимого места в наследи русской камерно-инструментальной музыки.

Объектом работы является жанр фортепианного квинтета как самобытный феномен национальной музыкальной культуры, неразрывно связанный с ее историей и художественно-стилевыми парадигмами; **предметом** – его

жанрово-стилевая и музыкально-драматургическая специфика на разных этапах эволюционного процесса.

Цель исследования – сформировать целостное представление о становлении и путях развития квинтета в русской камерно-инструментальной музыке конца XVIII – начала XX века.

Избранной целью определяются поставленные в работе **задачи**:

- дать объективную оценку фортепианному квинтету как крупному самобытному явлению камерно-инструментальной музыки указанного периода, образовавшему в ней самостоятельную жанровую ветвь, отличную от европейской традиции;

- составить целостную характеристику наследия русского фортепианного квинтета, заполнив имеющиеся в ней «пробелы»;

- выстроить хронологию развития жанра, обосновать предложенную периодизацию, определив факторы, обусловившие своеобразие его историко-культурного пути;

- выявить жанрово-стилевую специфику основных моделей квинтета с учетом их корреляции с исканиями русской музыкальной культуры конца XVIII – начала XX века;

- сформировать объективное представление о художественной концепции жанра, рассмотрев присущие ему типы музыкальной драматургии, стилистику и инструментально-тембровые отличия.

Материал исследования составили партитуры фортепианных квинтетов русских композиторов конца XVIII – начала XX века: от сочинений Д. С. Бортнянского до М. Ф. Гнесина. Большая их часть – опусы А. Г. Рубинштейна, А. С. Аренского, Г. Л. Катуара, К. Ю. Давыдова, М. Ф. Гнесина, А. Ф. Гедике, П. Ф. Юона и Ю. И. Блейхмана – впервые вводится в научный оборот музыкознания. Широко привлекались также данные из разнообразных источников открытого доступа, связанные с различными аспектами развития

квнтетного жанра, концертной практикой (рецензии, эссе, критические статьи музыковедов, музыкальных критиков и др.), историей создания ряда его малоизвестных образцов.

Хронологические рамки исследования охватывают время с 1787 по 1914 год, отразившее сложный путь эволюционного развития фортепианного квинтета. Нижнюю границу периода определила дата рождения опуса Д. С. Бортнянского как его начала. Верхнюю – появление сочинения М. Ф. Гнесина, завершившего историю жанра в русской музыкальной культуре до 1917 года.

Научная новизна определена тем, что в диссертации впервые:

- фортепианный квинтет становится предметом специального исследования, нацеленного на осмысление его историко-культурной значимости и особого места в русской камерно-инструментальной музыке;
- представлена панорама значительных достижений русского фортепианного квинтета, большая часть которых до сегодняшнего дня практически не изучена;
- сформирована целостная картина становления и исторического пути жанра, предложена периодизация его эволюционного развития, рассмотрены основные историко-культурные факторы влияния;
- изучены основные модели квинтета и их жанрово-стилевая специфика, отразившая преломление широкого спектра стиливых исканий русской музыкальной культуры конца XVIII – начала XX века;
- установлено отражение в квинтетных опусах различных музыкально-драматургических модусов; выявлены оригинальные инструментально-тембровые приемы, привнесение черт концертности, симфонизации, подчеркнута уникальность художественной концепции каждого опуса.

Методология исследования, определенная спецификой научной проблематики, опирается на комплексный подход, нацеленный на всесторонний анализ процесса развития русского фортепианного квинтета в единстве его историко-эволюционных и художественно-стилевых аспектов.

Ведущее значение в работе имеет исторический метод, примененный на диахроническом и синхроническом уровнях, необходимый для изучения его динамики. Историко-типологический принцип нацелен на проведение сравнительного анализа различных образцов фортепианного квинтета, отражающих его жанрово-стилевые изменения в ходе эволюции. В связи с неизученностью подавляющего большинства квинтетных опусов, в работе применялся метод целостного рассмотрения музыкальных произведений с учетом их композиционно-драматургических и музыкально-стилевых особенностей.

Наследие жанра анализировалось в работе с опорой на фундаментальные положения отечественного музыкознания: в частности, сложившиеся в нем теории жанра и стиля, концепции образно-семантической многозначности содержания произведений, что определило возможность дать объективную оценку представленным образцам жанра, составившим в целом малоизвестный пласт русской музыки.

Теоретическая значимость работы определяется ее результатами, позволяющими расширить имеющиеся в музыковедении представления о путях развития русской камерно-инструментальной музыки конца XVIII – начала XX века. Положения и выводы диссертации дополняют имеющиеся сведения по истории и теории квинтетного жанра, уточняют научные знания о его моделях. Выполненный в диссертации анализ произведений дает возможность продуктивного изучения актуальных для отечественного музыкознания вопросов, посвященных доказательству целостности музыкально-исторического процесса, ликвидации «пробелов» в истории квинтетного исполнительства, путях развития национальной композиторской школы в целом.

Практическая значимость исследования определяется введением в научный оборот отечественной музыкально-исторической науки ряда малоизученных и неизвестных произведений, представляющих интерес также для концертной практики в сфере камерно-инструментального исполнительства.

Материалы диссертации могут быть полезны в учебном процессе образовательных учреждений музыкального профиля различных уровней: в частности, при изучении дисциплин «Камерный ансамбль», «История отечественной музыки», «История исполнительского искусства», «Анализ музыкальных произведений». Они также могут быть использованы в лекторской и концертно-просветительской практике.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Фортепианный квинтет занимает значимое место в русской камерно-инструментальной музыке. Результатом его развития с конца XVIII до начала XX века стало формирование в ней самостоятельной жанровой ветви, представленной оригинальными сочинениями, в том числе и классическими образцами жанра, отмеченными ярким национальным своеобразием.

2. Наследие квинтета жанра рождено творческими усилиями гораздо более широкого, чем принято считать, круга композиторов. Ключевыми фигурами в нем представляются основоположник квинтета Д. С. Бортнянский, создатели наиболее самобытных в национальном отношении опусов А. П. Бородин и Н. А. Римский-Корсаков, авторы масштабных симфонизированных концепций А. Г. Рубинштейн и С. И. Танеев. Наряду с ними, в него вошли музыканты так называемого второго ряда: Дж. Фильд, К. Ю. Давыдов, Г. Л. Катуар, М. Ф. Гнесин, А. Ф. Гедике, Ю. И. Блейхман и П. Ф. Юон.

3. Процесс становления и развития фортепианного квинтета, охватывающий период с 1780-х по 1910-е годы, характеризуют известная неравномерность, дискретность, отсутствие поступательности и особая творческая динамика в отдельные периоды.

4. Многообразие трактовок квинтета и его жанрово-стилевая специфика отразили, наряду с традициями европейской камерно-инструментальной музыки, стремление жанра к национальной самобытности (эпико-богатырская образность, характерный строй лирики и жанровости, ориентализм; связь с фольклором, русским романсом; колокольность), а также интенсивность исканий русской музыкальной культуры, развернувшихся в различных стилевых

парадигмах (классицизма, раннего, зрелого и позднего романтизма, неоклассицизма, символизма).

5. Художественную концепцию жанра отличают индивидуализация и возросшая к началу XX века сложная многомерность содержания; применение циклических и одночастных композиций, преломляющих черты сюитности, поэмности, развитая музыкальная драматургия различных, в том числе и смешанных типов (жанрового, лирико-драматического, эпического и других). В зрелых образцах жанра она отмечена синтезом конфликтности и лирико-эпического начала, сочетанием принципов контраста и сквозного развития. Развитие ансамблевой партитуры направлено к усилению самостоятельности ролевых функций всех инструментов ансамбля при сохранении ведущей роли фортепиано как жанрообразующего принципа и обогащению темброво-колористического начала.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Теоретическая база диссертации и полученные результаты соотносятся с научными концепциями отечественного искусствоведения в области истории отечественной музыки, истории исполнительского искусства, а также с проблематикой смежных с ними гуманитарных дисциплин (эстетика, культурология). Результаты исследования нашли отражение в шести статьях, включая пять опубликованных в журналах, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Основные положения диссертационного исследования представлены в докладах, прочитанных автором на всероссийских научно-практических конференциях: «С. В. Рахманинов и его время» и «Современная российская педагогика в сфере искусства и культуры: отвечая вызовам времени» (Волгоград, ВГИИК, 2023), «Ансамблевые традиции Гнесинского Дома: история и современность» (Москва, РАМ имени Гнесиных, 2024), «Музыкальная летопись» (Краснодар, КГИК, 2026), а также в рамках научно-методических проектов различных уровней: «Проблемы ансамблевой коммуникации в международных составах» (Москва, МГК имени П. И. Чайковского, 2017), «Проблемы ан-

самблевого взаимодействия в больших составах» (Новомосковск, Музыкальный колледж имени М.И. Глинки; 2019, 2022), «Ансамблевое музицирование в воспитании пианиста: роль, формы, репертуар» (Москва, ДОПСКИ: Дирекция образовательных программ в сфере культуры и искусства; 2019, 2023, 2024). Международная программа сотрудничества РАМ им. Гнесиных: «Некоторые стилистические аспекты русской камерно-ансамблевой музыки XIX века» (КНР, г. Фучжоу, Университет, 2025), «Проблемы интерпретации Фортепианного трио № 1 С. В. Рахманинова» (Вьетнам, Ханой, Академия музыки, 2025).

Структура исследования. Диссертация включает основной текст (введение, четыре главы, заключение), список литературы и приложение.

ГЛАВА 1. ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: ОТ КЛАССИЦИЗМА – К РОМАНТИЗМУ

1.1. Становление жанра: 1780–1840-е годы³

Фортепианный квинтет, традиционно причисляемый к ансамблям большого камерно-инструментального состава, прошел, как известно, долгий путь развития. При этом траектория пути и динамика процесса в зарубежной и русской музыкальной культуре существенно различались как в целом, так и на начальном этапе. Предваряя рассмотрение истории становления жанра в отечественной музыке, обратимся к его начальному этапу в музыкальном искусстве Западной Европы XVIII столетия, поскольку в России квинтет, как и классические жанры струнно-смычкового и фортепианного ансамбля, появился несколько позднее⁴.

Как пишет исследователь жанра Н. В. Симонова, его истоки лежат в разножанровых сочинениях многих западноевропейских композиторов, работавших в период распространения в музыкальном искусстве барокко цифрованного баса (*basso continuo*) до появления первых образцов собственно квинтетного жанра в эпоху классицизма – 1760–1770-е годы [139]. Доклассический

³ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [27].

⁴ В данной разделе Первой главы настоящего исследования дан краткий обзор этапов зарождения квинтета как репрезентанта классических ансамблевых жанров в академической музыке. Фольклорные первоисточки ансамблевого музицирования, заложенные в древнерусских пластах музыкальной культуры, вынесены автором за рамки работы.

период в его зарубежной истории связан с жанрами концерта, сюиты и камерной сонаты первой половины XVIII века⁵, претворенными в творчестве преимущественно итальянских и немецких композиторов: И. Хольцбауэра⁶, Ф. Джардини⁷, Т. Джордани⁸, И. К. Баха⁹.

Дальнейшее развитие квинтета было связано с работавшими в жанре квинтета итальянскими композиторами Дж. Б. Саммартини¹⁰, Г. Пуньяни¹¹, представителями английской, чешской, немецкой и испанской композиторских школ: С. Сторейсом¹², Я. Дуссеком¹³, Ф. А. Хоффмейстером¹⁴, Э. В. Вольфом¹⁵, композитором-любителем Луи Фердинандом, принцем Пруссии¹⁶; А. Солером¹⁷.

Особую роль в истории жанра в эпоху классицизма сыграл Л. Боккерини¹⁸, признанный одним из основоположников жанра струнного квинтета.

⁵ Речь идет о сюитах, написанных для пяти инструментальных партий, одна из которых basso continuo, и сонатах для четырех мелодических голосов и чембало.

⁶ Игнац Якоб Хольцбауэр (17110–1783), австрийский композитор, дирижер, автор трех квинтетов с участием флейты, иногда называемых дивертисментами.

⁷ Феличе Джардини (1716–1796), итальянский композитор, скрипач-виртуоз, автор шести квинтетов op.11.

⁸ Томмазо Джордани (1733?–1806), композитор, капельмейстер, клавесинист, учитель Джона Фильда, автор шести квинтетов.

⁹ Иоганн Кристиан Бах (1735–1782), «лондонский», «миланский Бах», младший из сыновей И.С. Баха, композитор, клавирист-виртуоз. Создатель как минимум двух квинтетных опусов смешанного состава. Опус 11 – 6 квинтетов для флейты, гобоя, скрипки, альты и виолончели был сочинен в Мангейме и посвящен курфюрсту Карлу Теодору (1774). Второй цикл – опус 22 сочинен для разных смешанных составов (конец 1770-х годов): квинтет № 1 D-dur – для флейты, гобоя, скрипки, виолончели и чембало; квинтет № 2 F-dur – для гобоя, скрипки, виолы да гамба, виолончели и чембало.

¹⁰ Джованни Батиста Саммартини (1700/1701–1775), композитор, капельмейстер, органист, педагог, учитель К.В. Глюка и И.К. Баха, автор шести квинтетов.

¹¹ Гаэтано Джироламо Пуньяни (1731–1798), итальянский композитор и скрипач, ученик Дж. Тартини, учитель Дж. Б. Виотти, автор ряда квинтетов различного состава: для двух скрипок, флейты, гобоя и basso continuo, для двух скрипок, двух флейт и баса.

¹² Стивен Джон Сеймур Сторейс (1762–1796), английский композитор, венский приятель В. А. Моцарта. Известно, что в 1785 году струнный квартет Сторейса в Вене играли Й. Гайдн, К. Диттерсдорф, В. А. Моцарт и Я. К. Ванхаль. В том же году сочинил струнный квинтет.

¹³ Ян Ладислав Дусик (Дуссек) (1760–1812), композитор и пианист-виртуоз. Известны его фортепианные квинтеты op. 41 f-moll и op. 56 Es-dur для скрипки, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано.

¹⁴ Франц Антон Хоффмейстер (1754–1812), композитор, издатель (издавал сочинения В. А. Моцарта, был близко с ним знаком); автор ряда квинтетных опусов, в том числе: квинтетов с флейтой, струнного квинтета op. 62.

¹⁵ Эрнст Вильгельм Вольф (1735–1792), композитор, пианист, теоретик, педагог; известны его фортепианные квинтеты смешанного состава.

¹⁶ Людвиг Фридрих Христиан, Луи Фердинанд (1772–1806), военачальник, пианист, композитор, ученик Бетховена, который посвятил ему Третий фортепианный концерт. Известно, что в первом исполнении квинтета Луи Фердинанда принимал участие Я. Дуссек (партия фортепиано).

¹⁷ Антонио Солер (1729–1783), каталонский композитор, органист, капельмейстер; автор шести квинтетов для струнного квартета и органа.

¹⁸ Луиджи Родольфо Боккерини (1743–1805), композитор, виолончелист, один из основоположников жанра струнного квинтета и квартетного исполнительства. Известно, что над жанром квинтета композитор

В отличие от опусов вышеперечисленных авторов, квинтеты Боккерини получили европейское и российское признание уже при жизни композитора, их высоко ценили Моцарт и Бетховен. Примечательно количество произведений, сочиненных композитором в этом жанре – 125 (по другой версии 137), из них 113 сочинены для ансамбля с двумя виолончелями. Важно подчеркнуть особую роль виолончели в квинтетах Боккерини, партия которой трактуется композитором в концертном стиле.

Классический период в европейской истории жанра открывает 1784 год, когда появляется Квинтет В. А. Моцарта для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны, фагота (*Es-dur*, К 452), который традиционно рассматривается как первое свидетельство зрелости жанра. Спустя двенадцать лет – в 1796 году был создан Квинтет для гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано *Es-dur* op. 16 Л. ван Бетховена¹⁹. Именно они явились образцами для первых сочинений русских композиторов в жанре фортепианного квинтета, получив большую популярность в музыкальных кругах России в конце XVIII – первых десятилетиях XIX века.

Характеризуя периодизацию истории квинтетного жанра в русской музыкальной культуре, Л. Н. Раабен в своей монографии «Инструментальный ансамбль в русской музыке» определяет следующие границы основных этапов развития данной сферы [126. с. 476].

Ее зарождение приходится на XVIII век. Далее следует период первой половины XIX века (в монографии указаны даты 1800–1861), в центре которого находится М. И. Глинка в окружении предшественников и современников. Следующий этап – вторая половина XIX века (отмечены 1861–1895 годы), стержневыми фигурами в нем являются П. И. Чайковский и композиторы «Новой русской школы». Завершает данный процесс время с 1895 года по 1917

начал работать после 1769, а также о посвящении ряда квинтетов «Французской республике и великой нации» (1799).

¹⁹ Квинтет, посвященный князю фон Шварценберг, почитателю таланта композитора, имел особое значение для композитора, который впоследствии переложил его в Квартет для фортепиано и струнного трио (скрипка, альт, виолончель), сохранив тот же номер опуса.

год, когда ключевое значение имеют такие композиторы как А. К. Глазунов, А. С. Аренский, С. В. Рахманинов, С. И. Танеев.

В нашем понимании истории фортепианного квинтета, исходя из реалий историко-культурного процесса, характеризующего его развитие в недрах русской камерно-инструментальной музыки XIX века, периодизация представляется несколько иной. Предваряя ее рассмотрение, далее обратимся к предыстории вопроса. Прежде всего укажем на появление в России в XVI веке при царском дворе первых европейских инструментов и музицирующих на них иностранных музыкантов. Их профессиональный опыт как композиторов (создателей камерно-инструментального репертуара), исполнителей (солистов, ансамблистов, оркестрантов), капельмейстеров и педагогов оказался чрезвычайно востребованным русской музыкальной средой, оказав существенно значимое влияние на ее профессионализацию и вызревание в ней начал камерно-инструментального искусства.

В отечественном музыкознании сохранилось несколько точных дат, отражающих вехи указанного процесса. Так, впервые в русской культурной среде клавесин (верджинал) появился в 1586 году при дворе царя Федора Иоанновича. Это был дар английской королевы Елизаветы I, привезенный в Россию, наряду с органом, послом Джеромом Горсеем. В XVII столетии европейские инструменты распространяются в боярском быту. Известно об их приобретении и использовании крупнейшими представителями русских бояр: Строгановыми, Морозовыми, Нарышкиными, Романовыми, Голицыными, а также боярином-«западником» А. С. Матвеевым. Также известно о приглашении ко двору царя Алексея Михайловича в 1672 году иностранных музыкантов, игравших на органе, виолах и клавесине, называемом в те времена клавицимбалами [56, с.74].

Следующий этап укоренения камерных традиций приходится на первую четверть XVIII века – петровское время. В этой связи Л. Н. Раабен, указывая на роль реформ Петра I и, в частности, значимость музыкального образования

как составной части дворянского воспитания, отмечает, что «развитие камерной музыки было тесно связано с распространением музыкальной образованности, любительского музицирования» [126, с. 7]. Также отметим следование русских правителей европейской моде и их желание придать своим дворам должный блеск. Историками русской музыки зафиксированы десятки имен иностранных музыкантов, прибывших в Россию на протяжении XVIII века. Так, в этот период состоялся приезд инструментальных капелл герцога Голштинского с последующей службой в России ряда ее музыкантов и цесарского посла графа Кинского (во главе с имевшим европейскую известность дирижером и скрипачом И. Хюбнером) [20, с. 123].

По образу и подобию иностранных, свои капеллы, как правило, из крепостных музыкантов, создаются при дворах многих представителей русской знати: Меншикова, Шереметьева, Апраксина, Строганова и других. Для их обучения приглашаются иностранные исполнители в качестве педагогов, капельмейстеров и солистов. В литературе отмечены музыкальные вечера в домах тайного советника Бассевича, Меншикова, генерал-прокурора Ягужинского, Головиных; упоминается также фортепианное трио князей Трубецких [126, с. 8]. В камерном репертуаре первой половины XVIII века были представлены сочинения современных европейских авторов. В петровское время преобладала музыка немецких композиторов: Телемана, Хассе, Шульца, Фукса, Кайзера. В период правления Анны Иоанновны (1730-е годы) – произведения итальянских авторов: Мадониса²⁰, Далольо²¹, Верокаи²², получивших известность в России также и как концертирующие скрипачи.

²⁰ Луиджи Мадонис (1690/1700? – 1770/1777?) приехал в Россию в 1735 году одновременно с Ф. Арайей (по другим сведениям, в 1731 году), служил при трех правительницах (во время царствования Анны Иоанновны, регентстве Анны Леопольдовны, затем правлении Елизаветы Петровны) и прожил свыше сорока лет. Является автором 12 скрипичных сонат, некоторых музыкально-сценических произведений.

²¹ Доменико Далольо (1700-1764) около тридцати лет служил при русском дворе. Он создал два сборника скрипичных сонат, семнадцать скрипичных концертов и около десяти симфоний. Особо примечательны симфонии «Казак» и «Русская», первые оркестровые сочинения с использованием русского фольклора (1740-е годы). Его брат Джузеппе Далольо получил известность как виолончелист.

²² Джованни Верокаи (1700 – 1745?) жил и работал в России в период с 1731 по 1738 годы, служил в придворном оркестре. Известен как автор и оперных скрипичных произведений, а также кантаты.

В России выступали и другие известные виртуозы своего времени, среди которых выделим, к примеру, скрипачей: француза Л. А. Пезибля, итальянцев А. Лолли, Г. Пуньяни и его ученика Дж. Виотти, Ф. Сартори, К. Каноббио; хорвата И. Ярновича (Джарновичи или Жарновика), немца И. А. Фейера. Отметим также концертирующих клавесинистов: немцев Г. Ф. Раупаха, И. Г. В. Пальшау, И. В. Геслера; итальянца Ф. Даль'Окка. Среди иных инструменталистов известны имена фэготиста А. Булландта, арфиста француза Ж. Б. Кордона; виолончелистов: итальянца Ф. Керцелли; чеха Ф. К. Блим²³, немецкого музыканта И. Г. Фациуса, капельмейстера оркестра графа Н. П. Шереметева, также известного как композитора. Среди его сочинений – концерт для виолончели, дуэты для двух виолончелей и первые в России сонаты для виолончели и баса, сочиненные, вероятно, в 1780-е годы.

Из отечественных музыкантов-исполнителей выделяется личность И. А. Хандошкина, выдающегося скрипача-виртуоза и композитора, как одного из основоположников русской камерно-инструментальной музыки²⁴. Наряду с ним, упомянем имена скрипачей А. М. Сыромятникова, Л. П. Ершова, М. М. Соколовского, И. Ф. Яблочкина.

Начиная с середины XVIII века и до рубежа XVIII–XIX столетий в России сложились благоприятные условия для развития русской музыкальной культуры в русле классицизма. Основными ее направлениями стали музыкальный театр, в котором развивалась опера преимущественно комического жанра: от «Анюты» М. Попова и легендарного «Мельника» А. Аблесимова – М. Соколовского – к операм В. Пашкевича, Е. Фомина, Д. Бортнянского. Затем в театре появились мелодрама («Орфей» Е. Фомина) и музыка к драматическому спектаклю (сочинения О. Козловского). Широкую популярность приобрели ор-

²³ Отмечая музыкальные заслуги иностранных музыкантов, укажем, что отдельные из них, в частности, Булландт, Керцелли, Раупах, Блима внесли заметный вклад в развитие русской оперы на этапе ее становления. Достаточно вспомнить оперу «Старинные святки» Блим²³ (1799), получившую значительный резонанс в российской музыкальной среде начала XIX века и открывшую «святочную» обрядовую линию в музыкальном театре.

²⁴ И. Хандошкин – автор более ста опусов, в том числе трех сольных скрипичных сонат, шести сонат для двух скрипок, десятков вариационных циклов на русские народные темы.

кестры большого состава (до пятидесяти исполнителей) многих представителей русской знати: А. Р. Воронцова, Г. И. Бибикова, В. Г. Орлова-Давыдова, И. Д. Трубецкого, Н. П. Шереметева и других. Значительные средства вкладывались просвещенными представителями русской аристократии, любителями музыки, в дело обучения крепостных музыкантов (нередко известными педагогами-иностранцами), в приглашение капельмейстеров и приобретение нот. К примеру, известно о нотной библиотеке прекрасно игравшего на виолончели Шереметева, пополняемой новинками, специально присылаемыми ему из Парижа. В репертуаре, исполняемом шереметевскими музыкантами, были представлены квартеты Плейеля, квартеты и квинтеты Стамица, Камбини, Далеяра, дуэты и трио разных авторов, некоторые сочинения Й. Гайдна.

Общий подъем музыкальной культуры обусловил и динамизацию развития камерно-инструментальной ее сферы. Начиная с 1770-х годов в России популярным становится квартетное исполнительство, которое к 1790-ым годам распространяется весьма широко. Так, особую известность в конце XVIII века приобретают струнный квартет с участием скрипача Ф. Тица²⁵; квартет смешанного состава с участием Ф. Тица (скрипка), Э. Ванжуры (клавесин)²⁶, А. Дельфино (виолончель) и Ж.-Б. Кордона (арфа). Важно подчеркнуть, что Ф. Тиц стал автором первых в России шести струнных квартетов. О сочинениях музыканта О. Е. Левашева пишет так: «Своей эмоциональной открытостью и близостью к общей атмосфере предромантической поры произведения Тица прокладывают путь к творчеству талантливого мастера последующей пушкинской поры – Александра Алябьева» [91, с. 223].

²⁵ Август Фердинанд Тиц или Диц (1742–1810), первый придворный скрипач, исполнитель на виоле д'амур, преподаватель скрипки у цесаревича Александра Павловича (будущего императора Александра I), исполнительское мастерство которого было воспето Г. Державиным, И. Дмитриевым.

²⁶ Эрнест Ванжура (1750–1802), композитор и пианист, чех по национальности. С 1782 года жил и работал в России, с 1786 года находился на придворной службе как капельмейстер и клавирист. Автор ряда опер, в том числе сказочной оперы «Храбрый и смелый витязь Ахридеич» на либретто Екатерины II; балетов, оркестровых произведений, в том числе шести симфоний, в том числе трех «Национальных» симфоний на темы русских, украинских и польских песен.

Есть сведения о квартетном музицировании в домах князя И. М. Долгорукого, графа П. А. Зубова в академической гимназии Московского университета.

Одним из центров развития камерно-инструментальной музыки в России в конце XVIII века следует считать «малый» императорский двор в Павловске, с 1777 года являвшемся резиденцией наследника русского престола цесаревича Павла Петровича. Его придворными клавесинистами и композиторами были Дж. Паизиелло, а затем Д. Бортнянский (с 1784 года). Известно, что для любителей музыки и театра, в круг которых входила великокняжеская супружеская чета и их придворные, Бортнянский написал три своих оперы²⁷, а также ряд инструментальных сочинений, вошедших в сборник, предназначенный для супруги Павла Петровича – великой княгини Марии Федоровны. Среди них, наряду с сонатами и концертом для клавесина, сонатами для клавесина с облигатной скрипкой, квартетом, несколькими отдельными пьесами и переложениями духовных песнопений, представлен и квинтет для клавира, арфы, скрипки, виолы да гамба и виолончели, датированный 1787 годом. Именно он, ориентированный на современный композитору стиль, стал точкой отсчета в истории жанра на русской почве и практически единственным его образцом в музыкальной культуре эпохи классицизма. Л. Н. Раабен пишет о том, что появившиеся на рубеже XVIII – XIX веков квинтеты Д. И. Шпревича²⁸, которые упоминаются в литературе, утрачены и потому недоступны для изучения [126, с. 34].

В этой связи показателен тезис О. Е. Левашовой, отметившей, что «как и клавирное искусство, русский камерный ансамбль становится самостоятельным художественным явлением только в последних двух десятилетиях века. Только в произведениях Бортнянского и Хандошкина он обретает свою национальную сущность, свое истинное лицо» [91, с. 216]. Далее исследователь пи-

²⁷ «Празднество сеньора» и «Сокол» (1786), «Сын-соперник» (1787).

²⁸ Фамилия композитора иногда пишется как Шпревиц.

шет о том, что «не должен вызывать удивления тот факт, что камерная инструментальная музыка по сравнению с другими жанрами проявила себя несколько позже. Культура чистого инструментализма в период зарождения русской композиторской школы, естественно, не имела под собой той твердой почвы истонных, давних традиций, какие установились в области вокального творчества и особенно хоровой музыки» [91, с. 195].

Следующая фаза развития квинтетного жанра приходится на первые десятилетия XIX века, включая начало 1830-х годов. Оно происходит в особых условиях – широкого, поистине массового увлечения музыкальным искусством, возникшего в русском обществе. Анализ источников (художественных произведений, мемуаров, богатейшего наследия русской литературно-критической мысли, музыкальной и театральной критики, а также репертуара драматической и музыкальной сцены эпохи) показал, что наряду с музыкой наиболее сильное притяжение различные его слои – от высшего придворного круга до демократических низов – испытывали также к театру. В этой связи исследователем русского музыкального театра Е. В. Смагиной отмечен особый культурный феномен – «страсть к музыке и театру», получивший свое имя по названию популярной на русской сцене начала XIX века комедии неизвестного автора (1808) и ставший своего рода девизом времени [140, с. 7]²⁹.

Важную роль в развитии музыкальной культуры первой четверти XIX века, происходящем в контексте сплава классицистских и формирующихся романтических традиций, сыграли салонные традиции. Достаточно хорошо известные в музыкознании, они являются отражением такого специфического социокультурного явления как самоорганизация общества. Будучи чрезвычайно распространенными в александровское время (первую четверть XIX века) и позднее – в 1830–1840-е годы, салоны и аналогичные им объединения «по интересам» – кружки, собрания (нередко называемые по дням недели, ко-

²⁹ Исследователь указывает, что данная тенденция в значительной мере присуща и николаевскому времени [там же].

гда они происходили: «четверги», «воскресенья»), вечера, различные общества представляли собой «точки роста» русской общественной и политической мысли, культуры, ее литературы, драматического и музыкального театра и, бесспорно, музыкального искусства. Большую известность и вес в российском обществе имели «воскресенья» княгини Е. И. Голицыной, «четверги» великой княгини Елена Павловны, а также салоны Н. М. и Е. А. Карамзиных, президента Академии художеств А. Н. Оленина, Г. Р. Державина, А. С. Шишкова, графов А. С. Хвостова и В. А. Соллогуба, барона Ф. А. Раля, директора Придворной капеллы Ф. П. Львова, «субботы» В. Ф. Одоевского.

Особо выделим салоны, в которых музыка доминировала, где появлялись музыкальные новинки из Европы и России, выступали лучшие артисты своего времени, нередко определялись новые направления в творчестве и музыкальной моде³⁰. Большую известность в столичном обществе имели салоны графов Виельгорских: в 1820-е годы – Михаила Виельгорского в Москве, в 1830-е – 1840-е – обоих братьев в Петербурге³¹. Следует также отметить музыкальные «четверги» в салоне В. А. Всеволожского, где, по свидетельству известного мемуариста С. П. Жихарева еженедельно «разыгрывались квартеты, в которых участвуют все лучшие музыканты, какие только находятся в Москве <...> Есть чего послушать! Вся знать бывает на этих концертах» [цит. по: 50].

Примечательным для камерно-инструментальной музыки в России представляется тот факт, что в русском обществе в 1830–1840-е годы развитие камерного музицирования протекало необычайно активно, отражением чего становится широкое распространение квартетного исполнительства. Данная тенденция продолжила традиции, заложенные в русской музыкальной куль-

³⁰ Таковым являлся, к примеру, московский салон княгини З. А. Волконской, о котором князь П. А. Вяземский писал: «Дом ее был, как волшебный замок музыкального мира: ногою ступишь на порог – раздаются созвучия; до чего ни дотронешься – тысяча слов гармонически откликнется. Там стены пели, там мысли, чувства, разговоры, движения – все было пение» [цит. по: 107, с. 58].

³¹ О его роли в музыкальной жизни России Г. Берлиоз проницательно заметил, побывав в северной столице в 1847 году: «Дом графов Виельгорских в Санкт-Петербурге – это маленькое министерство изящных искусств ...» [цит. по: 38, с. 85].

туре конца XVIII века, когда в домах представителей русской знати, любителей музыки, наряду с ансамблями с участием дворян и иностранцев, появились первые квартеты из крепостных музыкантов. Так, известен квартет, созданный графом П. А. Зубовым. В начале XIX века подобные квартеты имелись у помещиков Д. Н. Апраксина, С. Николаева [126, с. 46]. К 1830-м годам только в Москве существовало до пятнадцати домов, в которых происходили регулярные квартетные собрания: у Нарышкиных, князя Шаховского, генерала Бутовского, графа Гудовича, в салонах братьев Виельгорских, А. Ф. Львова [126, с. 42–43].

Квартетное исполнительство присутствовало на музыкальных вечерах в салоне композитора А. Н. Титова (в том числе с участием знаменитых иностранных музыкантов – придворного скрипача Ш. Ф. Лафона и виолончелиста Б. Ромберга), у М. И. Глинки (играл в квартетах с участием скрипача М. Гердлички), у братьев Кукольников (с участием М. И. Глинки и польского скрипача-виртуоза К. Липиньского), в доме Д. А. Улыбышева (в Нижнем Новгороде). Как показывает изучение литературы, квартетные ансамбли выступали в Оренбурге (с участием В. Н. Верстовского, брата композитора), в Одессе, Харькове (его организатором был виолончелист Н. Б. Голицын, адресат трех последних квартетов Бетховена). Известен и факт создания в Сибири квартета ссыльных декабристов, организованный скрипачом Ф. Ф. Вадковским.

В 1840-е годы камерно-инструментальное исполнительство представлено также в музыкальной жизни Иркутска (с участием брата А. Ф. Львова – Леонида Федоровича, упомянут квинтет Моцарта), Петропавловска-Камчатского, Прибалтийских губерний. В частности, в Риге квартеты выступали в 1800-х – 1810-х и 1840-х годах, в Дерпте – в конце 1820-х – 1830-х годах. Квартеты и трио были организованы также в Ревеле и Нарве [126, с. 54].

Позднее – в 1850-е годы квартетные собрания происходили у А. Г. Рубинштейна [126, с. 52], организовывались в рамках музыкального кружка И. И. Гаврушкевича (с участием молодого А. П. Бородина, игравшего в квартетах партию виолончели) и музыкальных вечеров у одного из основателей

Русского музыкального общества В. А. Кологривова [там же]. Увлечение камерной музыкой охватило и ведущие учебные заведения империи: Московский университет, Училище правоведения в Санкт-Петербурге.

Широкое распространение салонов и им подобных объединений, а также популярность различных форм домашнего музицирования стимулировало развитие соответствующего репертуара. Наряду с созданием большого количества вариационных форм, различного рода пьес и попури, в русской музыкальной среде первой трети XIX века появляются циклические жанры: происходит формирование струнного квартета, фортепианного трио, скрипичной и виолончельной сонаты. Именно они становятся ведущими в сфере камерно-инструментальной музыки.

В этой связи в числе авторов первых русских квартетов Л. Раабен называет И. Воробьева, Ф. Тица, Г. Муравьева (для четырех виолончелей), Мих. Ю. Виельгорского, И. Ф. Ласковского. Из авторов камерно-инструментальных сочинений известны также М. П. Шулепников, И. Лизогуб, И. Геништа, И. Кесслер, а также работавшие в России иностранные музыканты – российские немцы Л. Маурер и Ф.-К. Гебель, ирландец Д. Фильд.

К наиболее значительным образцам русской камерно-ансамблевой музыки первой четверти XIX века доглинкинского этапа принято относить три струнных квартета и струнное трио А. А. Алябьева. Также заслуживают особого внимания своей художественной яркостью струнный секстет и три виолончельные сонаты И. Геништы, отмеченные чертами бетховенианства, а также некоторые произведения Мих. Ю. Виельгорского, в частности, его струнные квартеты. В 1832 году – после ряда опытов в камерно-инструментальной сфере (сочинения альтовой сонаты, двух струнных квартетов³², Серенады на темы оперы «Анна Болейн» Г. Доницетти и Дивертисмента на темы оперы «Сомнамбула» В. Беллини) появляются Секстет для струнных и фортепиано и «Патетическое трио» для кларнета, фагота и фортепиано

³² Первый из них (D-dur, 1824) остался незавершенным. Второй квартет F-dur был создан в 1830 году.

М. И. Глинки, ставшие подлинными вершинами данного направления в русской музыке.

Как показывает изучение многочисленных источников, репертуар камерно-инструментального музицирования в первой половине XIX века был неоднородным. В начале столетия сохранялось значение произведений Гайдна и Боккерини, с 1820-х годов начинается увлечение музыкой Моцарта. Бетховенианство в русской музыке зарождается в 1810-х годах и обретает значимость с 1820-х годов, благодаря салону Виельгорских, горячих пропагандистов музыки Бетховена³³. Позднее стали появляться камерные сочинения Шпора, Ромберга, Онслоу, Шуберта, Гуммеля, а также Мендельсона, большими поклонниками музыки которого, как известно, были А. Бородин и А. Рубинштейн. С 1834 года известность получают произведения Ф. Шопена (во многом благодаря концертам замечательного пианиста и педагога А. А. Герке). В середине 1830-х годов в русском исполнительском репертуаре появляются фортепианные сочинения Ф. Мендельсона; в 1840-е годы в него входят его струнные квартеты, фортепианные ансамбли и симфонические опусы. В 40-х годах начинается также распространение произведений Ф. Шуберта.

Проведенный выше краткий анализ состояния русской музыкальной культуры конца XVIII – первой трети XIX века показал, что затронутый период может быть охарактеризован как время доминирования в композиторском творчестве оперы и вокальной лирики; камерно-инструментальные жанры в ней представлены мало. Пристальное внимание к квинтетному жанру позволило обнаружить лишь три сохранившихся опуса, отразившие началь-

³³ В «бетховенскую» линию русской музыкальной культуры XIX века, представленную «Русскими» и «Голицынскими» квартетами композитора, его Скрипичной сонатой, посвященной Александру I; поэмой В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена», включим и его Квинтет для фортепиано и духовых инструментов Es-dur op. 16 (1796) как одну из моделей для камерного творчества отечественных композиторов.

ный этап его становления и стилевую модуляцию от классицизма к романтизму: квинтеты Д. Бортнянского (1787), Дж. Фильда (1810-е годы) и А. Алябьева (1830)³⁴, рассмотрение которых будет дано во Второй главе.

1.2. Квинтет Д. С. Бортнянского как образец русского музыкального классицизма³⁵

Квинтет Д. С. Бортнянского для скрипки, виолы да гамба, виолончели, арфы и пианофорте (фортепиано), созданный в 1787 году в период службы при «малом» императорском дворе³⁶, как было отмечено ранее, открыл историю жанра в русской музыкальной культуре, наделив автора статусом его родоначальника.

1780-е годы стали временем создания большинства инструментальных сочинений Бортнянского, окружение которым составили три широко известные оперы, сочиненные для постановок придворной любительской труппы, отдельные хоровые опусы и сборник романсов. Помимо Квинтета, трех кла-вирных Сонат (1784), Сонат для клавесина с облигатной скрипкой, неоконченного Концерта для клавесина, Квартетов и нескольких ансамблевых пьес для разных составов, к примеру, Сонатные *allegro* (для кларнета, альты и *basso continuo B-dur*; для альты, двух валторн и *basso continuo F-dur*), в нем представлена также Концертная симфония для тех же инструментов с добавлением второй скрипки и фагота (1790). Оценивая их историческую значимость, а также «проявленное в них мастерство, знание ресурсов камерного жанра, гармоничность формы, ясность и безукоризненную отточенность композиции», отмеченные Л. Раабеном [126, с. 28], трудно согласиться с его же мнением о том, что «созданные по заказу, ансамбли Бортнянского не могут рассматриваться

³⁴ Квинтетный опус Алябьева представляет собой сонатное аллегро in Es-dur, которое до сих пор вызывает дискуссии в отечественном музыкознании в отношении своей завершенности и оригинальности музыкального текста, о чем пойдет речь далее.

³⁵ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [27].

³⁶ К ранее сказанному добавим, что, помимо Павловска, он базировался также и в резиденции цесаревича Павла Петровича в Гатчине.

как органический для него род музыкального искусства» [там же]. Напротив, имея в виду их высокие художественные достоинства, следует считать данные сочинения, особенно Квintет и Концертную симфонию, наряду с операми, ярким отражением его универсального композиторского таланта, убедительно раскрывшегося в различных жанровых сферах.

Как единственный из дошедших до нас ранних образцов квинтетного жанра³⁷ данный опус необычайно интересен во многих отношениях. Его значимость для рассматриваемого жанрового феномена трудно переоценить не только в аспекте «начала всех начал» его пути в искусстве, но и как уникального репрезентанта русской камерно-инструментальной музыки классицистского периода. Далее обратимся к анализу художественной концепции Квинтета, в которой, наряду с соответствием нормам классицизма, заметны и отступления от них. Также отметим, что глубокое изучение данного, на наш взгляд, недооцененного произведения дает основания уточнить сложившиеся в музыкознании оценки.

Прежде всего обращает на себя внимание ненормативный с точки зрения жанровых параметров ансамблевый состав произведения. В нем представлены «современные» скрипка и виолончель; «старинная» виола да гамба, редко встречающаяся в России и практически исчезающая в музыкальной практике Европы 1780-х годов; арфа, популярная в сфере любительского музицирования XVIII века, и пианофорте. Тогда как в квинтете, представляющем сонатно-симфонический цикл, арфа отсутствует, а виола да гамба встречается лишь в единичных случаях³⁸. Подобное сочетание инструментов в ансамбле обусловило контекст, в котором появился квинтет: Бортнянский сочинил его «для определенных лиц – участников музыкальных вечеров в Павловске» [126,

³⁷ Ю. В. Келдыш отмечает, что композитором ранее был написан еще один, ныне утраченный квинтет с участием клавесина [71, с. 174].

³⁸) Виола да гамба входит в один из квинтетов смешанных составов И. К. Баха оп. 22, появившихся в конце 1770-х годов: Квинтет № 2 для гобоя, скрипки, виолы да гамба, виолончели и чембало F-dur.

с. 175]³⁹ и – дополним, владеющих имеющимся у них музыкальным инструментарием⁴⁰.

Рассматриваемый фортепианный Квинтет *C-dur* представляет собой трехчастный цикл с контрастным распределением частей: *Allegro moderato* – *Larghetto* – *Allegro*. Выбор подобной структуры для данного жанра характерен как для раннего этапа классицизма, так и для зрелого периода стиля. К примеру, квинтеты разных составов И. К. Баха и итальянских композиторов – Д. Б. Саммартини, Дж. Пуньяни, Г. Джардини, с которыми Д. Бортнянский мог познакомиться в период своего обучения в Италии (1770–1779), тяготеют преимущественно к трехчастной структуре. Квинтеты для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны, фагота В. А. Моцарта (*Es-dur* К. 452, 1784) и Л. ван Бетховена (op. 16, *Es-dur*, 1796) также сочинены на основе трехчастного цикла. А моцартовский «Штадлер-квинтет» (для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели *A-dur* К. 581, 1778) представляет собой четырехчастный цикл.

Квинтет Бортнянского характеризуют богатство содержания, многосоставность тематизма; сложная, развитая музыкальная драматургия, наделенная чертами конфликтности, организация которой придает произведению молодого – тридцатилетнего композитора удивительное единство. Мир музыки Квинтета отмечен преобладанием светлых, изящных, внутренне гармоничных образов жанровой сферы, характерной для классицизма в целом. Типичным является распределение образно-эмоциональных контрастов, близок к нормативным решениям тональный план цикла, выбор форм его частей, показательное широкое использование гомофонно-гармонического склада с альтернующими басами в аккомпанементе.

При этом ряд композиторских решений отличает смелая, достаточно необычная их трактовка.

³⁹ Арфы, клавишные инструменты и скрипки в конце XVIII века были достаточно широко распространены в сфере дворянского любительского музицирования; но аристократичная виола да гамба – «явный анахронизм, уступка исполнителю, входившему в кружок» [125., с. 28].

⁴⁰ Аналогичным образом, вероятно, создавались и Концертная симфония, предназначенная для септета исполнителей, а также и его Сонатные *allegri* смешанных составов для струнно-духовых трио и квартета.

Первая часть – *Allegro moderato* (сонатное *Allegro*) воплощает ведущее образно-эмоциональное начало произведения: жизнеутверждающее, позитивное, изящно-подвижное, окрашенное ясным светом тональности *C-dur*. Его отражает несколько тем: главная, две побочные и заключительная; при этом все они отличаются многоэлементностью, тонко и детально выписанной мотивной техникой.

Главную партию характеризует контраст двух элементов (тезис – анти-тезис), характерный для диалектики сонатной формы, трактованной в классицистском духе. Первый, торжественный, праздничный, импозантный, содержит фанфарные элементы, пунктирный ритм, звучит на форте, тоническом органном пункте (первое предложение). Его отличает плотная фактура за счет звучания всех голосов ансамбля при дублировании основной темы в партиях клавира, арфы и скрипки. Второй элемент – более изящный, женственный, основанный на мотиве вдоха, прозрачный по фактуре, звучит в партии клавира, дополняемый короткими фразами струнных инструментов.

Побочная партия, изложенная в нормативной тональности *G-dur*, оттеняет главную лирической и скерцозной выразительностью, заложенными в двух темах. Первую побочную отличают напевность интонаций, подчеркнутая пластичным мелодическим контуром с романсовой секстой и хроматизмами (вводнотонный элемент, дезальтерация). Ее прозрачную «воздушную» фактуру образуют тема солирующего клавира (гибкая мелодия на фоне разложенных гармонических фигураций), дополненная изящными мотивами скрипки с виолой да гамба. Вторая побочная состоит из двух довольно контрастных мотивов, сопоставление которых подчеркнуто тембром и регистром. Первый, звучащий у клавира и солирующей виолы в среднем регистре, строится на восходящих мотивах (кварты, сексты) в пунктирном ритме, завершаемых галантными секундовыми приседаниями. Второй, интонируемый скрипкой в высоком регистре с использованием штриха *pizzicato*, привносит в образный строй побочной партии оттенок грациозной скерцозности.

Заключительная партия синтезирует тематические элементы главных тем, утверждая светлое жизнерадостное настроение образов жанровой сферы, наделенных в том числе и лирической выразительностью.

Линию лирических образов первой части продолжают главная и побочная темы второй части (*Larhetto F-dur*, сонатное *allegro* с эпизодом). Отметим тематическое богатство избранной композитором структуры. Главную тему у солирующей скрипки отличают «парящий» характер, утонченная хрупкость и изящество танцевальной пластики. Побочную – ариозно-романсовый склад, гибкий мелодический рисунок, выразительное, «густое» по тембру соло виолончели. Благодаря красоте и возвышенно-благоговейному тону ее музыки, возникают ассоциации с идеально-прекрасными женскими образами. Вследствие этого представляется вполне возможным предположить, что именно в этой части композитором «воссоздан» портрет адресата Квинтета – молодой супруги цесаревича Павла Петровича – Марии Федоровны (будущей императрицы).

В значительной мере выразительность основных тем первого сонатного *allegro*, как и второй части, тяготеет к образности так называемого «галантного» стиля, охватывающего широкие пласты музыкального искусства классицизма. В этой связи отметим присущие данному стилю черты, выделенные исследователем стиля Л. В. Кириллиной: «грациозная мягкость, женственность и нежность» [73, с. 15]. В мелодике – ориентация как на вокальные прообразы (роль мотивов-«вздохов», ариозно-романсовый контур мелодического рисунка ряда тем), так и на танцевальные элементы (в частности, менуэтные). В области гармонического языка, используя ее же поэтичное выражение, в Квинтете наблюдается «наслаждение чистыми красками трезвучий, изредка приправленных томными диссонантными задержаниями» [73, с. 17–19].

Образно-эмоциональный строй музыки финала, написанного в форме пятичастного рондо с нормативной структурой (*Allegro C-dur*), связан с жанрово-скерцозной сферой. Рефрену финала присуще светлое, жизнерадостное

настроение, черты изящной танцевальности (тема экспонируется в партии клавира). Легкое «журчание» оstinатных триольных фигураций, пронизывающих основной раздел рондо, подчеркивает непрерывность ритмического пульса темы, которая может быть ассоциирована с бесконечностью жизненного потока.

Равновесие светлого, гармоничного образного мира Квинтета нарушает враждебное ему драматичное начало, соотносимое с ним по принципу контраста-антитезы. Линия его развития последовательно проходит через весь цикл: от связующей первой части – ко второму эпизоду финального рондо.

В связующей части первого сонатного *Allegro* примечательна короткая «вспышка» скорбно-лирической экспрессии с оттенком патетики (*c-moll*, акцентирование стонущего малосекундового мотива – *lamento*, его дублировка в терцию и сексту в партиях скрипки, виолы и клавира). Именно этот элемент предвосхищает драматические «события» в музыкальной драматургии всего цикла, став «завязкой» ее конфликтной линии, проведенной через все части произведения. Примечательно, что в ее развитии в первом сонатном *allegro* Бортнянский использует необычные композиционные приемы – перепланировку репризы, необычную по структуре коду.

После краткой разработки-связки (изложена на доминантовом органном пункте) следует реприза, в которой сокращена главная партия при значительном изменении связующей и первой побочной тем. Они образуют зону драматизации образно-эмоционального строя сонатного *allegro*. В связующей части в момент внезапного тонального сдвига из *C-dur in a-moll* появляется новая тема лирико-драматической наполненности у солирующей скрипки. Ее патетический характер подчеркивает движение темы «с вершины источника» с последующим ниспаданием по секундам, а долго выдерживаемый доминантовый органнй пункт в партиях клавира и виолончели создает эффект нагнетания неустойчивости и драматизма. В той же – необычной для репризных разделов тональности – VI ступени звучит значительно измененная первая побочная тема у солирующего клавира. Ей присущи трепетная взволнованность,

дробность (изложение короткими фразами через паузу), усиливаемая переключками со скрипкой, затененный колорит за счет минора. В тональном развитии темы путем отклонения появляется также *F-dur*, что в сочетании с тональностью *a-moll* характеризует уход в субдоминантовую сферу как некую компенсацию отсутствия разработочного начала в собственно разработке.

Развитие драматического сюжета Квинтета продолжено в коде первой части. Примечательно и необычно ее двухфазное строение. Первый раздел строится на контрасте двух тематических элементов. Путем вторжения появляется новая тема формулообразного строения: ее образует хроматизированный мотив в виде трехзвенной восходящей секвенции с «грозным рокотом» трели, изложенный звучными октавными унисонами в четком, императивном ритме (клавир, скрипка, виола и виолончель). Примечателен интервальный контур темы – уменьшенная квинта, создающая большое интонационное напряжение, а также слишком «обильная» хроматизация, омрачающая ясный колорит тональности *C-dur*. Яркий контраст создает фраза изящного рисунка с секундовыми «вздохами», мягким триольным ритмом, звучащая в партии клавира при дублировании скрипкой (пример 1). Семантика подобного контрастного противопоставления рассмотренных тематических элементов определяется в контексте норм классицистской драматургии: антитезу составляют образы рока – лирического героя.

Конфликтную линию антитезы, объединяющую драматургию цикла Квинтета, продолжают темы эпизода в *Larghetto*, которым предшествует краткая, но при этом чрезвычайно экспрессивная эмоциональная «вспышка» в побочной партии экспозиции части. Примечательным представляется аналогичное первой части использование приема «вторжения». Плавное течение вдохновенной романсово-ариозной кантилены солирующей виолончели прерывается появлением новой темы *in c-moll* (одноименного минора тональности побочной партии). Лирико-патетическая экспрессия, «парящий над бездной» характер (звучание скрипки в третьей октаве с использованием мотивов *lamento*

и опевания) противопоставлены мерно нисходящему басовому голосу в партиях клавира и виолончели в низком регистре, наглядно представляя антитезу образа лирического героя и неумолимого рока (пример 2).

Эпизод (вместо разработки) примечателен появлением необычайно выразительных тем скорбно-элегического характера *in g-moll* и *d-moll*. Их отличает напевный склад интонаций, в котором просматривается романсовый контур (в первой теме выделим секстовый мотив в партии скрипки, ламентозные интонации у клавира).

Показательно окончание эпизода на нисходящем хроматизированном мотиве от V ступени к VII, перекликающийся с аналогичным тематическим элементом в рефрене финала (от V к I), воскрешающим барочную формулу *passus duriusculus* с ее прочно устоявшейся остродраматической семантикой, связанной со сферой смерти (в середине простой трехчастной формы).

Конфликтную линию в Квинтете завершают темы обоих эпизодов финального рондо, в которых даны «отсветы» драматических кульминаций предшествующих частей, несколько растворенные в моторном танцевальном движении. В этой связи показательны ладовые «мерцания» тем: в первом эпизоде строится на контрасте одноименных тональностей *g-moll – G-dur*; второго – на сопоставлении *c-moll – Es-dur – c-moll*. Примечательны также мотив патетического «возгласа» в связующем построении к заключительному проведению рефрена в обороте с применением гармонии альтерированной субдоминанты.

Проведенный выше анализ музыкальной драматургии показал, что Квинтет Бортнянского характеризуют глубина, значительность содержания, усложнение жанровой концепции чертами конфликтности, следствием чего становится последовательное проведение драматической линии: появление антитезы образов лирического героя – рока, лирико-драматической экспрессии и патетических кульминаций-«вспышек». В этой связи позволим себе не согласиться с мнением такого авторитетного знатока русской музыки как А. С. Рабинович о «серенадности», преобладающей в камерных ансамблях Бортнянского, указав на «спокойное, бесконфликтное чередование спокойных

и приятных музыкальных образов» [цит. по: 126, с. 118]. Данный опус, на наш взгляд, представляет собой исключение.

Кроме того, заметим, что в драматургическом развертывании музыкального «сюжета» Квинтета примечательно ярко выраженное театральное начало, проявляющееся в яркой индивидуализации образов, буквально зримом противопоставлении контрастов, широком использовании принципа «вторжения», вокальных и речевых интонаций. Данная черта композиторского мышления Бортнянского сближает его с В. А. Моцартом – великим универсальным Мастером композиции, в творчестве которого, как известно, наблюдается влияние оперы на симфоническую и инструментальную жанровые сферы.

Особо подчеркнем выявленное в процессе анализа единство тематического развития и квинтетного цикла в целом. В этой связи важна роль выявленных сквозных тематических элементов: хроматизированных мотивов, тональности *c-moll* как фактически второй главной в цикле, оборотов с использованием ариозно-романсовых интонаций. Отмеченное единство драматургии цикла квинтета, на наш взгляд, позволяет видеть в нем претворение черт сквозного развития как предтечу принципов симфонизации жанра, которые будут реализованы позднее – в творчестве композиторов конца XIX–XX веков.

Заметим, что романсовый компонент музыкальной стилистики Квинтета определяет лирическую выразительность ведущих образов произведения, перекликающихся с сочинениями, созданными Бортнянским в 1780-е годы. Так, в 1783 году появился сборник романсов и песен на французские тексты «*Recueil de romances et chansons*» на стихи современных французских поэтов, популярных в русских великосветских кругах: Ф.-Н. В. Кампенона, Г.-Ш. де Латтеньяна, А.-Г. С. де Кавайона, Л.-Ф. Сегюра; в 1787 – опера «Сын-соперник, или Новая Стратоника». В этой связи в качестве близкого аналога вдохновленным лирическим темам Квинтета, в частности, из *Larghetto* видится известная ария главного героя названной оперы Дона Карлоса «О ночь, сгусти свои тени» с ее благородной романсово-ариозной кантиленой.

Характеризуя принципы организации его ансамблевой партитуры, отметим следующие моменты. Прежде всего примечательно, что, наряду с фортепиано, экспонирующего большинство тем произведения, в качестве солирующих инструментов в Квинтете нередко используются также скрипка, виола да гамба (соло в заключительной теме второй части) и виолончель (соло во второй побочной теме первой части, в побочной второй части)⁴¹. При этом партия скрипки в «смычковом трио» выделяется наибольшей детализацией тематизма, обилием выразительных мелодий и изящно орнаментированных фигураций, особенно широким диапазоном звучания с тяготением к высокому регистру, а также включением в драматургически важные кульминационные зоны.

Важно также подчеркнуть, что Бортнянским также широко использованы значимые для жанра квинтета принципы диалогов-переключек и «допевания» темы голосами других партий. Чередование плотной «туттийной» фактуры, объединяющей все партии, и «прозрачных» *solo/soli* отдельных инструментов, как правило, подчеркнутое динамическими контрастами: форте – пиано, привносит в партитуру Квинтета, с одной стороны, черты «оркестральности», а с другой – концертности в духе «стилистики состязания»⁴². В этой связи укажем также на «умеренно-виртуозный» стиль партий квинтета (в первую очередь, клавирной). При этом в нем практически отсутствует отмеченное исследователем жанра Н. В. Симоновой «... противоборство двух сбалансированных разнородных по тембру комплексов», оцененное как одна из ведущих жанровых черт квинтета [139, с. 149]. Суммируя вышесказанное, подчеркнем, что совокупность жанрово-стилевых черт рассмотренного произведения дает все основания указать на зрелость композиторского стиля Бортнянского и большой художественной ценности «Квинтета № 1» в русской музыке.

⁴¹ При этом арфа выполняет в основном дублирующую либо аккомпанирующую функцию.

⁴² Выражение Е. В. Назайкинского.

1.3. Квинтет в романтическом модусе: сочинения Дж. Фильда и А. А. Алябьева⁴³

Следующий этап развития жанра приходится на первые десятилетия XIX века – время, когда на русской культурной почве активно развиваются ростки романтизма, появившиеся в 1800-е годы (оперная тетралогия «Леста – днепровская русалка», романсовая лирика).

Камерно-инструментальная музыка также получает новые художественные импульсы и, как было показано в Первой главе, активно развивается в различных жанровых направлениях. При этом по «продуктивности» фортепианный квинтет значительно уступает ведущим камерным жанрам, в частности, струнному квартету и фортепианному трио. В период продолжительностью немногим менее полувека (с конца 1780-х до начала 1830-х годов) появляются лишь единичные произведения: из дошедших до нашего времени – всего два опуса: квинтеты Дж. Фильда и А. А. Алябьева.

Джон Фильд (1782–1837) – талантливый композитор, пианист и фортепианный педагог, как известно, внес значительный вклад в развитие европейского романтизма и русскую музыкальную культуру. «Российский ирландец», приехавший в Россию в 1802 году вместе со своим учителем М. Клементи, он прожил в новой для него стране до конца своих дней. Его заслуги в области музыкального искусства, помимо творчества, определяются также воспитанием плеяды замечательных учеников, среди которых выделяются имена А. Л. Гурилева, А. И. Дюбюка. Уроки фортепианной игры у Фильда брали М. И. Глинка, В. Ф. Одоевский.

Главенствующее значение в его композиторском наследии имеют фортепианные жанры: ноктюрны (около двух десятков) и фортепианные концерты (семь). Наряду с ними, Фильд, которого, как и Ф. Шопена, по праву можно назвать «поэтом фортепиано», а также одним из основоположников жанров

⁴³ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [27].

романтического ноктюрна и фортепианного концерта, сочинил для этого инструмента также ряд вариационных циклов и фантазий, сонат и полонезов. Совпадения с Шопеном проявляются также и в выборе жанров. Наряду с фортепианными сочинениями, Фильд сочинял песни и романсы. В камерно-инструментальной сфере, наряду с вышеупомянутым Квинтетом, им были созданы два дивертисмента для фортепиано и струнных инструментов.

Обратимся далее к квинтетному опусу Фильда, обозначившему принципиально новую, по сравнению с имеющимся предшествующим образцом, жанрово-стилевую трактовку. Предлагаемое ниже его рассмотрение является первым для отечественного музыкознания аналитическим опытом его изучения.

Малоизвестный в литературе фортепианный Квинтет *As-dur* появился предположительно во второй половине 1810-х годов – в период особой творческой активности музыканта, признанного еще при жизни одним из создателей и олицетворений русской пианистической школы. В его квинтете нашли свое отражение основные черты стиля композитора. В частности, именно ноктюрн как ведущий жанр в творчестве Фильда определил своеобразие жанрово-стилевой концепции рассматриваемого квинтета, стержнем которой является «ноктюрновость».

Лирическая образность, в которой преобладают светлые, с оттенком созерцательности краски, оттеняемые настроениями печали или взволнованности, наполняет все произведение, написанное в форме рондо. Образно-эмоциональный строй опуса отмечен единством, внутренней гармоничностью, богатством состояний внутри единой лирической сферы, но различается ее оттенками.

Течению музыкальной мысли Квинтета присуще спокойное развертывание, претворенное в главной его теме – рефрене. Ей присущ мягкий лиризм, напевность, светлый, ясный колорит (*As-dur*, консонантные гармонии), спокойный характер движения (темп *Andante espressivo*, размеренная пульсация четвертными нотами с эффектом «покачивания» за счет чередования половин-

ных и четвертных), приглушенная звучность (долгое пиано) (пример 3). В основе темы лежат песенно-романсовые интонации, в которых ощущается заметная близость русскому фольклору и лирическому романсу. Начальное звено ее мелодического рисунка основано на повторности простейшей по складу терцовой попежки, присущей колыбельным напевам, что привносит в ее лирический образ черты задушевности, интимности. В этой связи заметим, что обращение Фильда к «русской интонационности», широко распространенной в окружающей композитора инонациональной для него среде, является характерной чертой его стиля, претворенной во многих жанрах⁴⁴. Примечательна «поющая» полифонизированная фактура темы рефрена (за счет мелодизации всех голосов), несколько напоминающая русское подголосочное письмо.

Подчеркнем тембровое разделение партий ансамбля при экспонировании рефрена: первое проведение дано в исполнении струнных инструментов, окрашенное богатым и «чистым» тембром квартета; второе переизлагает – «допевает» тему в партии солирующего фортепиано, представляя собой ее свободную вариацию. В фортепианном изложении она приобретает черты ноктюрновости (романсовый склад в мелодии, разложенная фактура в аккомпанементе, хроматизация в мелодических фигурациях, изысканная мелизматика, раскрепощение ритма). Ноктюрновость по преимуществу определяет выразительность темы первого эпизода (*Es-dur*), в которой следует выделить более индивидуализированный характер лирики. Его воплощают «парящая» тема с романсовыми секстами, ниспадающая с «вершины источника» на фоне характерного аккомпанеента с «глубокими» басами разложенных гармонических фигураций, создающими мерцающее обертоновое «облако»; трепетность триольных пульсаций в партиях солирующего фортепиано и контрапункте у первой скрипки (пример 4).

⁴⁴ К примеру, в ноктюрах (e-moll, № 10 – тема романса «Соловей» А. Алябьева; d-moll, № 13 – тема городского бытового романса «Шумел камыш»), фантазиях и вариациях (вариационный цикл «Air Russe. Kamarinskaya» на тему плясовой песни B-dur).

Необычна содержательность и тематическая наполненность связующего раздела к первому эпизоду. Первый его элемент представляет собой проникновенно звучащую лирико-элегическую тему романсово-декламационного склада. В ней примечательны мотив «зова» (восходящая терция), романсовая секста в кульминации (выделена форте, сумрачной гармонией VI трезвучия), «мерцающие» красками параллельных тональностей *As-dur – f-moll*, фактурная близость рефрену. Второй тематический элемент соединяет в себе патетику и скорбно-лирическое начало: мощный шквал мелодико-гармонических фигураций изломанного рисунка на фортиссимо в партии фортепиано на фоне арпеджированных волн сопровождают скорбное звучание мотива ламенто, включенного в формулу опевания с использованием дважды пунктирного ритма, затем неоднократно повторяемого с использованием диссонантной гармонии уменьшенного вводного септаккорда. Подобная экспрессия раздела сгущает эмоциональную напряженность, подчеркивая наличие драматического начала в «сюжете» Квинтета, продолженном во втором эпизоде.

Уступая первому по масштабу, он является центральным по значимости в музыкальной драматургии, поскольку именно он раскрывает ее конфликтный уровень. Первая тема, наделенная чертами патетики и драматизма, состоит из трех элементов. В первом показательны императивность декламационного мотива (форте/фортиссимо, массивная фактура – октавы, аккорды); интонационное напряжение (ход на уменьшенную кварту), диссонантность гармонии (появление уменьшенного вводного септаккорда), сумрачного колорита (отклонения *in f-moll, b-moll*). Второй элемент – мощные «волны» стремительно низвергающихся мелодических фигураций в партии фортепиано, сопровождающие напряженно диссонирующий уменьшенный вводный септаккорд. Третий основан на никнущем малосекундовом ламентозном мотиве, скорбно-драматическая выразительность которого подчеркнута пунктирным ритмом и гармонией альтерированной субдоминанты (малый мажорный квинтсектаккорд IV ступени с повышенной примой *in f-moll*) (пример 5).

Вторая тема эпизода является непосредственным продолжением секундового мотива первой: ее характеризуют песенно-романсовый склад интонаций с использованием вводнотонных хроматизмов и выразительного секстового хода с применением вводного тона (V–VII–I), затененный скорбно-элегический колорит (тональность *f-moll*), «поющая» мелодизированная фактура, «чистота» тембровой палитры струнного квартета.

Таким образом, именно второй эпизод раскрывает суть драматической концепции Квинтета, воплощающей ведущую для искусства романтизма идею антитезы Судьбы и лирического героя. Отстранение от нее воплощено в завершающем просветленно-умиротворенном звучании темы рефрена в коде (*As-dur*, пиано, единым ансамблем голосов), где повторение ламентозного мотива в партиях первой и второй скрипок является лишь «ответом» минувших «бурь».

Характеризуя драматургию и стиль фортепианного квинтета Фильда, следует отметить, что погружение его лирического героя в сферу светлых чувств и созерцаний, отраженное в также повторности рефрена и тематической общности с ним связующих построений и коды, богатство оттенков и нюансов лирики порождают удивительное единство образного мира произведения. Отметим также привнесение в лирические высказывания оттенка исповедальности, столь характерной для романтического строя музыки. Учитывая также песенно-романсовый тематизм, варьирование тем, отметим, что в определенной мере подобная драматургия может быть сопоставлена с концепцией шубертовского «симфонизма состояний», претворенного как в симфонии, так и в инструментальных жанрах.

Музыкальный стиль произведения, в котором безусловно главенствует партия фортепиано как стержень драматургии и опора ансамбля, весьма показателен для композиторского почерка Дж. Фильда. Ему присущи певучесть, большая роль виртуозного начала с преобладанием мелкой «жемчужной» техники, использование изящной мелизматики, часто свободных ритмических рисунков (например, группы из 21 шестнадцатой). В фигурационных пассажах

примечательна их мелодизация за счет выделения контура скрытых голосов, хроматизации. При этом очень экономно, но эффектно использованы приемы крупной техники: октавы, аккордовые группы, арпеджированные пассажи с чередованием рук через всю клавиатуру. В исполнении «ноктюрновых фигураций» в аккомпанементе следует отметить применение введенной Фильдом новаторской для современной российской музыкальной практики «мерцающей» педали, дающей возможность создавать необычайно красочные обертоновые «поля».

В целом, следует отметить, что в трактовке партии фортепиано в Квинтете присутствуют черты чисто пианистической концертности с применением оборотов, характерных для концертных каденций. При этом заметим, что этот пласт музыкального стиля несколько неорганичен, на наш взгляд, «психологической структуре»⁴⁵ Квинтета.

Рассматривая организацию ансамблевой партитуры Квинтета Фильда, подчеркнем некоторую ее необычность: неоднократно примененное композитором сопоставление звучания струнного квартета и солирующего фортепиано. Особенно ярко их дифференциация представлена в начале произведения – при экспонировании его главной темы. Думается, что подобное решение имеет иное обоснование, нежели намерение подчеркнуть отмеченное ранее противоборство двух сбалансированных разнородных по тембру комплексов, что характерно для классицистской трактовки жанра. Скорее оно направлено на усиление красочности тембровой палитры рассматриваемого опуса, в которой композитор применяет как «чистые», так и «смешанные» краски⁴⁶.

Особое место в истории жанра занимает Фортепианный квинтет А. А. Алябьева *Es-dur*. Это произведение до сих пор окутано облаком гипотез и предположений, свидетельствующих о различии музыковедческих позиций в отношении него. Различаются даты его создания: на обложке его партитуры,

⁴⁵ Выражение О. В. Соколова.

⁴⁶ Имеем в виду контрапункт партий струнного квартета и фортепиано.

опубликованной издательством *Silvertrust* указан 1818 год; музыковед Л. Ца-регородцева в своем диссертационном исследовании называет 1815 [159]⁴⁷. По-разному оценивают его одночастность: как изначальное композиторское решение либо как начало незавершенного квинтетного цикла.

Наличие Квинтета в наследии композитора признают ведущие музыковеды советского времени, в частности, Л. Н. Раабен, Е. М. Левашев, О. Е. Левашева, которые, впрочем, не относят его к числу лучших сочинений композитора в сфере камерно-инструментальной музыки. Современные же исследователи имеют иную точку зрения. По мнению С. А. Петуховой, осуществившей углубленную работу по изучению манускриптов алябьевского архива и редакторскую деятельность Б. В. Доброхотова, «в наследии Алябьева есть произведения, которые с современной нам точки зрения не могут называться опусами. Это первые части Фортепианного квинтета *Es-dur* и Флейтового квартета *G-dur*» [120, с. 42]⁴⁸. При этом исследователь отмечает, что данную область творчества представляют завершенные произведения: два струнных квартета (№ 1 *Es-dur* и № 3 *G-dur*), два фортепианных трио (№ 2 *a-moll* в трех частях; № 1 *Es-dur*, одночастное), Соната *e-moll* и Полонез *Es-dur* для скрипки и фортепиано, два цикла вариаций для скрипки (с фортепиано, *A-dur* и струнным квартетом, *d-moll*).

С. А. Петухова освещает в своей работе позицию авторитетного российского музыковеда Л. О. Акопяна, поместившего камерно-инструментальное наследие А. Алябьева в своей известной монографии «Музыка советской эпохи: 1917–1991» в раздел «Мистификации» [120, с. 46]. В этой связи приводится весьма строгое его суждение: «Скудная информация об их открытии и

⁴⁷ Примечательно, что в 1815 году Алябьева написал еще два камерно-инструментальных опуса in *Es-dur*: Первый квартет для струнных инструментов и Первое фортепианное трио.

⁴⁸ Также особо оговаривается атрибуция имеющегося в рукописях ансамбля для духовых инструментов, получившего наименование «Духовой квинтет Алябьева» [120, с. 42–43].

о доле редакторского труда в опубликованных текстах, найденная в монографии Доброхотова об Алябьеве, не убеждает нас в подлинности его камерной музыки» [цит. по: 120, с. 46]⁴⁹.

Тем не менее далее представим основной контур его жанрово-стилевой концепции, выполненной, несомненно, мастерской композиторской рукой, о чем пишет и Л. О. Акопян. Квинтет Алябьева представляет собой одночастное сонатное *Allegro*, написанное для струнного квартета и фортепиано. Своеобразие его образно-эмоционального строя заключено в определяющей роли в нем лирического начала, наделенного разными гранями.

Главная тема содержит два элемента. Первый – тема песенно-танцевального склада, изящно-женственная по рисунку и пластике, светлая по колориту (секундовые мотивы-«приседания», напевные фразы с восходящим секстовым – романсовым ходом, *Es-dur*, солирующая первая скрипка, первое предложение). Второй представляет тему лирико-элегического плана (затененный колорит за счет внезапного появления в начале второго предложения тональности II ступени – *f-moll*, романсовая секста в миноре, ламентозные мотивы, интонационное напряжение за счет хода на увеличенную секунду, соло фортепиано).

Побочная партия вносит новые оттенки: ей присущ нежно-мечтательный, трепетно-взволнованный характер лирики (напевность: мелодика романсового склада с обилием секстовых мотивов, изящная мелизматика – группетто, соло фортепиано, затем первой скрипки; гомофонная фактура с гармоническими фигурациями в сопровождении, привносящая черты ноктюрновости; пример 6). Примечательно соотношение главной и побочной тем в стилевом аспекте. Если первая явственно тяготеет к модели «галантного» классицистского стиля; то вторая с ее секстовостью, трепетной ритмической пульсацией, несомненно, представляет собой явление романтического стиля в его проникновенно-лирической русской ипостаси.

⁴⁹ Квинтет имеет успешную исполнительскую традицию, начатую в 1949 году (еще до его опубликования) выдающимися советскими исполнителями – пианистом Э. Гилельсом и Квartetом имени Бетховена. В относительно недавнее время большую известность получило исполнение Квинтета финским пианистом Ю. Лагерспецом и солистами российского камерного ансамбля «Musica Viva» с участием талантливого виолончелиста А. Рудина.

Лирической сфере в экспозиции контрастирует развернутая по масштабу, наделенная чертами разработочности связующая часть, в которой преобладает тематизм формульного и фигурационного типов. Его отличают также обилие хроматизмов, пунктирных формул, диссонантных гармоний (уменьшенный вводный септаккорд), затенение тонального колорита (отклонения *in g-moll, c-moll, f-moll*), плотная фактура с обилием аккордов, октав). Особо примечательной представляются предкульминационная зона и сама кульминация, выдержанная в патетико-драматическом ключе и раскрывающая суть драматургической идеи произведения. Кульминацию готовит большое сольное выступление фортепиано, воплощающее волну мощного нарастания драматизма. Она нарастает от тишайшего, «призрачного» звучания разложенных фигураций в высоком регистре на фоне хроматизированного голоса в нижнем голосе, ниспадающего по хроматическим полутонам в диапазоне более трех октав, до грозно-повелительных «возглашений» мотива в октавных басах. Отметим также появление в кульминации гармонии уменьшенного вводного септаккорда, динамику фортиссимо, повторность пунктирного ритма, усиливающий «открытый» драматизм эпизода. Учитывая близость хроматизированного элемента ранее уже упомянутой формуле *passus duriuscuius*, его семантика определяется как роковая, фатальная. В подобном контексте вышеописанная волна развития может быть трактована как «низвержение в бездну», противопоставленное трепетной побочной теме, претворяющей образ лирического героя Квинтета. Тем самым именно связующая часть становится средоточием конфликтного начала в его музыкальной драматургии, воплощая антитезу – Человек (герой-лирик) – Рок.

Продолжением конфликта является разработка, в которой выделим лишь некоторые, наиболее значимые моменты. Ее начало основано на втором – элегическом элементе главной партии *in g-moll*. За ним следует напоминание о столкновении сил: диалог настойчиво повторяющегося повелительного рокового мотива с пунктирным ритмом и печально никнущих напевных фраз с

романсовой секстой. В дальнейшем тематическом развитии разработки сгущается напряжение: возрастает роль хроматизмов, диссонантности, кристаллизуются «победно» звучащие фанфарные мотивы рока (октавные унисоны струнного квартета, фортепиано – с пунктирным ритмом, на форте). Итогом становится еще более грозная, нежели предыдущая, кульминация (в предыктовой зоне), к которой подводит тематическая волна, близкая предкульминационной зоне связующей части (с уходящим в глубокие «низы» хроматическим мотивом). В точке наивысшего напряжения в октавных басах на фортиссимо появляется «голос» неумолимого рока: четырежды звучит формула, воспроизводящая бетховенский мотив «стука судьбы» (три восьмые ноты в затакте к четверти на сильную долю). Впервые этот ритмический оборот появляется в побочной партии в экспозиции как контрапункт к ее напевной теме (в виде приглушенных – на пиано – аккордов струнного квартета), намечая, таким образом, скрытое наличие конфликта.

Конфликтную линию разработки продолжает динамизированная зеркальная реприза, которую открывает переосмысленная побочная тема. Изложенная в тональности *es-moll*, она приобретает сумрачный, скорбно-лирический характер. Далее появляется новый большой раздел перед главной партией, в котором оstinатно пульсирующие мелодико-гармонические фигуры *in es-moll*, изложенные большей частью октавными унисонами, готовят торжествующее звучание мотивов рока. Особенно показательны унисоны всех пяти партий Квинтета на фортиссимо изломанного рисунка (с ходами на уменьшенную кварту, тритон) в противопоставлении с никнущими ламентозными мотивами (в обороте с уменьшенной терцией, переклички в разных партиях на пиано), что напоминает о конфликтной антитезе, неисчерпанной даже в репризе. После проведения главной партии и материала связующей части, в которой сохранилась драматическая зона, наступает кода, в которой звучит побочная тема в нормативной главной тональности *Es-dur*. Ее мажорный ко-

лорит и гармоничный облик утверждают светлый лирический образ как основополагающий в смысловой концепции произведения, его красоту и человечность.

Рассмотрение данного сочинения показало, что его достаточно разнообразный тематизм характеризует классико-романтические ориентиры стиля. С одной стороны, в нем присутствуют черты классицистской «галантной» стилистики; как было показано, обширно представлен фигурационный материал разного рода, использованы формульные элементы. С другой стороны, в нем ярко выражено характерное для Алябьева романсовое начало, обусловленное обращением композитора-лирика к «интонационному словарю эпохи» своего времени, ярко претворенному в главных для него жанрах – опере и романсовом творчестве. Его выразительное применение, а также специфика музыкальной драматургии, устремленной к главенствованию трепетного лирического образа, отражают романтический вектор жанрово-стилевой концепции Квинтета. При этом в сочинении Алябьева представлена и характерная для пианистических традиций его времени бравурная виртуозность, выраженная преимущественно приемами мелкой и отчасти крупной техники, что, по нашему мнению, лишает квинтет подлинного единства стиля.

Алябьевскому опусу присуще разнообразие приемов взаимодействия инструментов, но особую значимость среди них приобретает принцип диалога, который исследователь Т. В. Воскресенская считает «системообразующим фактором подвижных правил музыкального языка в культуре камерно-инструментального жанра» [37, с. 10]. Примечательно, что в рассмотренном музыкально-драматургическом контексте диалог трактован на конфликтной основе – в значении образной антитезы. Из важных деталей ансамблирования следует отметить, наряду с опорной ролью фортепиано, выделение из струнного квартета в ключевых разделах формы партии первой скрипки, интонирующей ведущую тему произведения.

Подводя итоги вышеизложенным наблюдениям, предлагаем в качестве их обобщения следующие выводы.

Изучение истории квинтетного жанра показало, что он прошел долгий путь развития в недрах камерно-инструментальной сферы как особой области русской музыкальной культуры. Процесс его развития охватывает период немногим менее полутора столетий, который формирует последовательность трех крупных этапов. Начальный – с последних десятилетий XVIII века – по 1840-е годы – характеризуется зарождением квинтета как особого явления инструментальной культуры русского музыкального классицизма и кристаллизацией первых его композиционных структур. Пройденный в рамках данного периода путь от первого сохранившегося опуса Д. Бортнянского (1787) до Квинтетов Дж. Фильда и А. Алябьева, появившихся в 1810-х – начале 1830-х годов, отражает осуществленный им стилиевой поворот от классицизма – к романтизму.

В ходе изучения удалось установить, что в развитии жанра фортепианного квинтета важное значение имели различные историко-культурные факторы. Среди них, в частности: традиции любительского/салонного камерного музицирования (для первого этапа); Рассмотренные в настоящей главе фортепианные квинтеты Д. С. Бортнянского, Д. Фильда и А. А. Алябьева, ставшие первыми образцами жанра в отечественной музыке, сыграли важнейшую роль в его становлении. Сложившиеся в них черты жанровой специфики, принципы драматургии и ансамблирования, композиционные решения, вобравшие опыт зарубежных предшественников и отразившие своеобразие композиторского стиля их создателей, сформировали платформу квинтетного жанра и стали основой для его дальнейшего развития.

Данные произведения характеризует достаточно глубокое и органичное освоение композиторами жанрово-стилевых и драматургических ресурсов квинтета как феномена камерно-инструментальной музыки, несмотря на факт их первичности в русской музыкальной практике. При этом трактовку квинтета Бортнянским, написанного в форме трехчастного цикла, характеризует

опора на традиции европейского музыкального классицизма. Концепция одностатных алябьевского и фильдовского квинтетов отмечена классико-романтической основой (первый) и романтическими приоритетами (второй).

Музыкальная драматургия всех трех опусов отличается необычайной разработанностью, углубленностью, усложнением жанрового и лирического модусов за счет привнесения конфликтного начала, воплощающего антитезу Человек – Рок. Единство цикла в Квинтете Бортнянского, сопоставимого по масштабу содержания с классицистской симфонией жанрового типа, цельность развития в одностатных формах у Фильда и Алябьева достигаются за счет претворения сквозных тематических элементов (мотивов, тональностей).

Музыкальную стилистику произведений отличает богатство и разработанность тематизма: использование типовых оборотов «галантного» классицистского стиля и формулы *passus duriusculus* для воплощение рокового начала (Бортнянский, Алябьев). Данью Бетховену становится мотив «стука Судьбы» (Алябьев). В тематическую орбиту жанра проникают характерные для русского музыкального романтизма черты романсовости (Алябьев), а также ноктюрновости и русской песенности (Фильд); черты оркестральности (Бортнянский), салонной концертности с преобладанием одушевленной романсовыми чертами «жемчужной игры».

В организации ансамблевой партитуры произведений сохраняются традиционные приемы, сложившиеся в европейской камерно-инструментальной музыке: разделение партий по тембрам (фортепиано – струнные в сопоставлении и противопоставлении), принцип диалога: чередование ансамблевого *tutti* – *solo*, переклички голосов. Функции голосов струнного или струнно-духового квартета также остаются неизменными: участие в ансамблевом *tutti* в кульминациях и завершающих разделах, в волнах динамического нарастания или затухания, мотивно-тематическом и полифоническом развитии тем: имитации, противосложения; гармоническая поддержка: аккордами, педалями, арпеджи-

ями; переключки как отражение принципа диалогичности; ритмическая организация ансамблевой партитуры: обеспечение оstinатной пульсации, четкости метра).

Формируются новые фактурные решения: полифонизация ансамблевой ткани певучими «подголосками», при главенствовании фортепиано – усиление роли всех партий ансамбля.

Исторический путь, пройденный русским фортепианным квинтетом с конца XVIII века до середины 1810-х годов, отразил его высокие художественные возможности, а также жанрово-стилевую гибкость, проявившуюся в смене ориентиров: от классицизма (Бортнянский) – к романтизму (Фильд, Алябьев), созданию новых для отечественной музыкальной культуры образцов лирической трактовки жанра.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО КВИНТЕТА В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: В ПОИСКАХ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ

2.1. Фортепианный квинтет в музыкальной культуре второй половины XIX века: путь к зрелости⁵⁰

Вторая половина XIX века в русской музыкальной культуре – это время зрелости, подлинного расцвета, ознаменованных появлением высоких творческих достижений в творчестве целого ряда композиторов: прежде всего, вошедших в содружество «Могучей кучки» А. П. Бородина, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, и П. И. Чайковского. Отмеченные национальной самобытностью, художественным совершенством, глубиной и значительностью содержания, они воплотили уникальное своеобразие русской ментальности. Опираясь на богатейшие традиции отечественной культуры, продолжив заветы М. И. Глинки, органично и вместе с тем оригинально преломив прочно усвоенный профессиональный опыт и классико-романтические традиции западной музыки, русские композиторы создали «золотой фонд» национальной музыкальной классики поистине вневременного значения.

Как известно, главные достижения изучаемого периода были сосредоточены в оперной и симфонической сферах, ранее всего отразивших рождение национальной композиторской школы, ее зрелость, крупный творческий масштаб и самобытность. Параллельно доминирующим оперным и симфоническим жанрам развитие получили также и многие другие области музыкального искусства: камерная вокальная лирика, фортепианная, хоровая, балетная.

Камерно-инструментальная сфера также вошла в этот активный творческий процесс, но динамику ее роста отличали дискретный характер, известная

⁵⁰ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [28].

неравномерность и значительно меньшая продуктивность, несмотря на появление отдельных весьма значительных творений, главным образом, в квартетном жанре. Начало развитию жанра было положено А. Г. Рубинштейном: первый опус 17, включавший три цикла, появился в 1859 году; последний – Одиннадцатый квартет – оп. 110, *f-moll* – в 1891. Произведения А. П. Бородина (Первый квартет *A-dur*, 1879; Второй: *D-dur*, 1881), П. И. Чайковского (три квартета: оп. 11, *D-dur*, 1871; оп. 22 *F-dur*, 1874; оп. 30, *es-moll*, 1876), Н. А. Римского-Корсакова (*F-dur*, 1875) преодолели существовавшие до них «учебный» и «любительский» («салонный»), войдя в репертуар профессиональных ансамблевых коллективов. При этом отдельные их части – *Andante cantabile* из Первого квартета Чайковского и *Nocturne* из Второго квартета Бородина по праву признаны вершинами русской камерно-инструментальной музыки.

Продолжателями вышеназванных композиторов в рассматриваемой сфере стали молодые А. К. Глазунов (пять квартетов), С. И. Танеев (семь квартетов, струнное трио) и С. В. Рахманинов («Элегическое трио»), первые сочинения которых в 1880–1890-е годы унаследовали лучшие черты сформировавшихся в отечественной музыке камерно-инструментальных традиций.

Фортепианный квинтет в рамках интересующего нас периода развивался особым образом. Время с середины 1810-х годов, когда появился Фортепианный квинтет А. А. Алябьева, – до середины 1850-х (в 1855 году был создан Квинтет для фортепьяно и духовых инструментов А. Г. Рубинштейна) в истории жанра является продолжительной паузой, распространившейся на период около сорока лет. Объяснения данному факту лежат в русле стратегических интересов и творческих устремлений русской музыкальной культуры указанного времени, ответивших запросам искусства своего времени и потребностям общества. Далее кратко представим некоторые из основных его черт.

Как уже было отмечено ранее, главным направлением в развитии национального музыкального искусства стала опера, классический период которой открыла в 1836 году «отечественная героико-трагическая» опера (народная

драма на исторической основе) «Жизнь за царя» М. И. Глинки. «Руслан и Людмила» (1842) – образец сказочно-эпического жанра – укрепил позиции русского музыкального театра, исторически зафиксировав рождение двух его ведущих жанровых моделей, новаторство и зрелость их симфонизированной музыкальной драматургии, а также национально-самобытные основы их стиля. Отметим также активный творческий поиск в оперной сфере талантливого мастера романтической оперы А. Н. Верстовского, продолженный во второй половине столетия (от «Аскольдовой могилы», 1835 – к «Громобою», 1854), и классиком русской музыки А. С. Даргомыжским («Русалка», 1859). Показательным стало рождение оригинальных оперных опусов целого ряда других композиторов, созданных в 1850-е годы: А. Н. Серова и А. Г. Рубинштейна («Куликовская битва», 1850; «Сибирские охотники», 1852), В. Н. Кашперова («Цыгане», 1850; «Мария Тюдор», премьера 1859), Б. А. Фитингофа-Шеля («Мазепа», премьера 1859). Созданные ими произведения составили весьма масштабный корпус русского оперного наследия «постглинкинского» периода. Признавая их «неклассичность», отсутствие в них подлинной стройности, цельности и единства стиля, отметим, что данный пласт оперного наследия отразил искания оперы в новых жанрово-стилевых направлениях и явился важным историческим звеном в ее истории: от Глинки – к творчеству «кучкистов» и П. И. Чайковского. В этой связи отметим роль передовой русской критики в борьбе за национальный «облик» оперного жанра.

Увлечению обществом оперным искусством способствовала также концертная деятельность талантливых русских певцов: О. Петрова, П. Радонежского и многих главных «звезд» европейской (итальянской, французской) оперы, гастролировавших в России: Дж. Пасты, Дж. Б. Рубини, Э. Тамберлика, П. Виардо, А. Патти, А. Мазини.

Наряду с оперой, активное развитие в указанный период получила также сфера камерной вокальной лирики, представленная в творчестве композиторов «новой» – романтической волны: А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева,

А. Верстовского. В 1830–1840-е годы зрелостью отмечено вокальное творчество А. Даргомыжского, создавшего в этот период несколько десятков своих романсов. Популярности русского романса способствовали как домашнее/салонное музицирование, так и концертные выступления многих артистов московской и петербургской Императорской оперы, а также гастролировавших зарубежных певцов, включавших его образцы в свои программы.

Отметим также и некоторые другие моменты, показательные для музыкальной жизни России указанного периода.

Важное значение для развития музыкального искусства имела концертно-просветительская деятельность музыкальных обществ, в концертах которых принимали участие лучшие российские музыканты и гастролирующие артисты, звучала классическая и современная музыка. В 1827 году состоялось празднование четвертьвекового юбилея Санкт-Петербургского Филармонического общества, ставшего едва ли не главным в России пропагандистом творчества Бетховена. В 1828 году в Санкт-Петербурге было основано «Общество любителей музыки», в числе устроителей которого были просвещенные меценаты из русской знати (Д. Л. Нарышкин, К. В. Нессельроде, Мих. Ю. Виельгорский). В 1834 году появилось «Московское музыкальное собрание», активное участие в концертах которого принимал А. Н. Верстовский.

Инструментальное исполнительство в России, наряду с успехом концертных выступлений молодого А. Г. Рубинштейна (с конца 1830-х годов), было представлено многими яркими, в том числе «первыми» именами гастролировавших виртуозов европейского масштаба. В области пианизма: это М. Шимановская и С. Тальберг, Ф. Лист и К. Шуман. В области скрипичного исполнительства: А. Ж. Арто, У. Буль, А. Вьетан, Г. Венявский.

Для развития камерно-инструментального искусства важное значение имели еженедельные квартетные вечера, проводимые с 1835 года в течение двух десятков лет в домах А. Ф. Львова, получившего признание не только в России, но и в Европе, как выдающийся скрипач-виртуоз. Участником квар-

тета был также граф Матвей Юрьевич Виельгорский, выдающийся виолончелист своего времени, ученик Б. Ромберга, брат композитора Мих. Ю. Виельгорского⁵¹. В период своей работы в России А. Вьетан (1845–1852) также проводил концерты камерно-инструментальной музыки: это были «Воскресные камерные утра» в Петербурге. В организованном им квартете выступали известные петербургские музыканты: братья К. и Е. Альбрехты, В. и Л. Мауреры, Ф. Кнехт. В концертных программах Вьетана, в 1851 году избранного почетным членом Петербургского Филармонического Общества, нередко выступал и А. Рубинштейн.

Перелом в истории квинтетного жанра начинается, как уже было сказано, в 1855 году – с появлением Квинтета *op. 55 F-dur* для фортепиано и духовых инструментов А. Г. Рубинштейна, созданного в период его пребывания в Европе (в 1854 году музыкант триумфально концертировал в Лейпциге, сотрудничал с Ф. Листом в Веймаре). Рожденный под воздействием замечательных, широко известных образцов жанра – квинтетов Ф. Шуберта (1819) и особенно Р. Шумана (1842), яркий по художественной концепции и стилю квинтетный опус Рубинштейна во многом подготовил активизацию композиторского интереса к данному жанровому феномену. Она сказалась в появлении большего числа фортепианных квинтетов в 1860–1890-е годы, нежели за предыдущие полвека. Всего упоминается менее десяти произведений, удалось обнаружить ноты лишь пяти из них. Примечательно, что в западной музыкальной культуре квинтетное наследие второй половины XIX века оказалось гораздо более весомым⁵².

Рассматривая развитие русского фортепианного квинтета аналогичного периода, отметим, что, наряду с Квинтетом А. П. Бородина (*c-moll*, 1862)

⁵¹ В составе квартета А. Львова выступали также В. Маурер и Ф. Бем (вторая скрипка), Г. Вильде (альт), Ф. Кнехт (виолончель, дублер М. Виельгорского).

⁵² В 1860-е годы появились квинтеты К. Сен-Санса (*a-moll*, *op. 14*, 1855), И. Брамса (*f-moll*, *op. 34*, 1864), Ш.-М. Видора (*№ 1 d-moll*, *op. 7*, 1868). В 1870-е годы: квинтеты С. Франка (*f-moll*, 1879), Й. Райнбергера (*op. 114, C-dur*, 1878). В 1880-е: квинтеты А. Дворжака (*op. 81, A-dur*, 1887), Г. Форе (*№ 1: op. 89, d-moll*, 1883); М. Бруха (*g-moll*, 1886). В 1890-е: квинтеты Я. Сибелиуса (*g-moll*, 1890), Второй квинтет Г. Форе (*op. 115, c-moll*, 1894), Й. Сука (*op. 8, g-moll*, 1893), А. Фута (*op. 38, a-moll*, 1897), М. Перера (*№ 1: c-moll*, 1898).

в 1860-е годы появились два фортепианных Квинтета Ю. Гербера⁵³. Важным этапом в истории квинтетного жанра стал второй опус А. Г. Рубинштейна – Квинтет op. 99, *g-moll* для фортепиано и струнных инструментов, появившийся в 1876 году. В 1884 году свой Квинтет сочиняет К. Ю. Давыдов (op. 40, *g-moll*), в самом конце 1890-х годов – Ю. И. Блейхман (op. 16, *D-dur*). При этом каждый из квинтетов может рассматриваться как веха на непростом пути жанра, достигшего за рассматриваемый полувек период значимых художественных высот.

Развитие квинтетного жанра, как и музыкального искусства в целом, в эти годы происходило в иных, нежели охарактеризованные ранее, культурно-исторических условиях. Общественный подъем, связанный с мощными социально-политическими преобразованиями в 1860-е годы⁵⁴, сказался в идеологии и сформированном на ее основе искусстве. Идеи народности и историзма, стремление к национальной самобытности и реализму стали ключевыми для русского художественного, в том числе и музыкального сознания 1860-х – 1870-х годов. Ярче всего новая эстетика проявила себя в творчестве композиторов «Могучей кучки» – в жанровых сферах, предназначенных для массового восприятия и демократического бытования: в опере как ведущем жанре музыкального театра и вокальной лирике, где появляются социально острая проблематика, конфликтность, иные герои и типажи, психологизм. Одним из ведущих направлений в композиторском творчестве становится симфоническое, в котором кучкистами, Чайковским и позднее композиторами «восьмидесятниками» развиваются принципы симфонизма, заложенные Глинкой.

⁵³ Нотный текст данных опусов обнаружить не удалось. Их автор – Юлиус Густавович Гербер (1831–1883) при жизни был известен как скрипач, альтист, дирижер и композитор. Являлся первым солистом оркестра Большого театра в Москве, преподавал в Московской консерватории (классы скрипки и альт), являлся участником струнного квартета Московского отделения Императорского Русского музыкального общества (партия альт, совместно со скрипачами К. Кларотом и В. Безекирским, виолончелистом А. Дробишем, пианистом Н. Г. Рубинштейном). Автор музыки семи балетов (в том числе, «Папоротник, или Ночь на Ивана Купалу», 1867; «Кашей», 1873), ряда водевилей, неоконченной оперы «Маскарад». В числе его камерно-инструментальных сочинений – три струнных квартета, два фортепианных квинтета (в настоящее время обнаружить не удалось), струнное трио, фантазии для скрипки и фортепиано.

⁵⁴ Отмена крепостного права – 1861, реформы земская и судебная – 1864; финансовая – с 1860, цензурная – 1865, военная – с 1862 реформы, высшего образования – 1863

В этой связи Л. Раабен пишет о том, что «в творчестве русских композиторов-классиков второй половины XIX века жанр инструментального ансамбля особенно большого места не занял, и отношение их к этому жанру было в достаточной мере критическим; у членов балакиревского кружка до середины 70-х годов было просто отрицательным» [126, с. 143]. Тем не менее в 1862 году первым из них А. П. Бородин сочиняет свой квинтет *c-moll* для фортепиано и струнных инструментов и практически первым в русской камерно-инструментальной музыке убедительно претворяет национально самобытные черты. В 1876 году появляется квинтет для фортепиано и духовых инструментов *B-dur* Н. А. Римского-Корсакова. К сочинению камерных ансамблей обращается также Ц. Кюи (соната для скрипки и фортепиано, между 1860–1870). Примечательно, что неприятие данной жанровой сферы М. П. Мусоргским и тесно связанным с «Могучей кучкой» В. В. Стасовым было настолько велико, что А. П. Бородин пишет в письме Л. И. Кармалиной 15 апреля 1875 года следующее: «К ужасу Стасова и Модеста я набросал струнный квартет...» [цит. по: 126, с. 144]. Спустя два года в письме тому же адресату от 19 января 1877 года Бородин отмечает смену творческих векторов в беляевском кружке: «Для пения теперь пишется мало в нашем кружке; ветер повеял неожиданно поветрием на камерную музыку...» [там же].

Отражением активной динамики роста камерно-инструментального исполнительства и укрепляющегося интереса к нему в обществе стало появление в 1860–1870-е годы целого ряда концертирующих на постоянной основе ка-

мерных ансамблей, а также учреждение Санкт-Петербургского Общества камерной музыки. Среди них выделим «Русский квартет»⁵⁵, квартеты Петербургского⁵⁶ и Московского⁵⁷ отделений Русского Музыкального общества (с 1869 Императорского Русского Музыкального общества).

В свою очередь, деятельность профессиональных камерных ансамблей, реформа российского музыкального образования – создание учебных заведений, готовящих профессиональных музыкантов, появление обществ камерной музыки и патронирующих им меценатов следует рассматривать как факторы прямого влияния на плодотворное развитие камерно-инструментальной музыки, растущую вовлеченность композиторского корпуса в ее художественную «орбиту».

В деятельности создаваемых ИРМО музыкальных классов, училищ и консерваторий изучение и концертное исполнение камерно-инструментальной музыки явилось одним из ведущих направлений в профессиональном развитии молодых музыкантов и просветительской сфере. Большую роль в ее популяризации играли квартетные вечера Петербургского и Московского отделений РМО. Начиная с 1860-х до середины 1910-х годов – в течение полувека – концерты камерной музыки – «камерные собрания», как они тогда часто назывались, являлись едва ли не ведущей формой концертной жизни в России. Они проводились не только вышеназванными коллективами и Обществом камерной музыки, но также и всеми отделениями Русского Музыкального общества: столичными, губернскими и уездными. Важным направлением в его деятельности стало учреждение конкурсов на сочинение камерной музыки, проводимых с 1861 по 1895 годы (с выдачей медалей и денежных премий).

⁵⁵ Состоял из выпускников Петербургской консерватории, был создан по инициативе А. Г. Рубинштейна; партию первой скрипки в нем исполнял Д. Панов, ученик Г. Венявского; квартет действовал с 1871 до середины 1880-х годов.

⁵⁶ В разные годы в составах Петербургского квартета принимали участие самые выдающиеся музыканты, выступавшие в России: Г. Венявский, Л. Ауэр, Ф. Лауб, К. Давыдов, А. Вержбилович (существовал с начала 1860-х – до 1906 года).

⁵⁷ В Московском квартете РМО, ставшем первым исполнителем двух первых квартетов П. И. Чайковского, выступали выдающийся чешский скрипач-виртуоз, профессор Московской консерватории Ф. Лауб (с середины 1860-х до 1875 года), И. Гржимали.

Растущий интерес к камерно-инструментальной музыке еще более усилился в последние десятилетия XIX века. В 1880-е – 1890-е годы начинается свою творческую деятельность М. П. Беляев (1836–1903), любитель и знаток камерной музыки, создатель собственного – «беляевского» струнного квартета, промышленник, крупный российский меценат, с именем которого связаны многие замечательные достижения отечественного камерно-инструментального искусства. Беляев также являлся учредителем ежегодной премии имени М. И. Глинки (для поощрения русских композиторов (1884–1917); основателем и патроном ежегодных абонементных программ: «Русские симфонические и камерные концерты» (1885–1894), с 1891 года – «Русские квартетные вечера»⁵⁸.

Одним из важнейших событий в истории русской музыкальной культуры стало учреждение в 1872 году Санкт-Петербургского общества квартетной музыки. Преобразованное в Общество камерной музыки (действовало до 1917 года), оно одной из своих целей ставило «поощрение музыкальных художников, преимущественно отечественных» [цит. по: 126, с. 167]⁵⁹. Общество вело активную концертную деятельность силами образованных его участниками ансамблей: трио, квинтета, октета. Главным ансамблевым коллективом являлся струнный квартет⁶⁰.

Главной исторической заслугой названных ансамблевых коллективов следует считать популяризацию камерно-инструментальной музыки отечественных композиторов. Едва ли не самое большое место в их репертуаре занимали произведения П. И. Чайковского (начиная с 1870-х годов) и А. Г. Рубинштейна. Звучали также сочинения А. П. Бородина, Н. Я. Афанасьева,

⁵⁸ С М. П. Беляевым связано появление ряда «именных» камерно-инструментальных опусов: коллективного квартета «B-la-f» (созданного Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Лядовым, А. П. Бородиным, А. К. Глазуновым) и сборника квартетных пьес «Les Vendredis» («Пятницы»), сочиненных для собраний кружка – «Беляевских пятниц».

⁵⁹ Общество включало много выдающихся музыкантов своего времени. Почетными его членами были А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, Э. Ф. Направник и Н. А. Римский-Корсаков. Действительными членами – виолончелист К. Давыдов, Г. Ларош, издатель В. Бессель, композитор Н. Афанасьев. В 1886 году почетным членом общества становится П. И. Чайковский, который посвящает ему свой секстет «Воспоминание о Флоренции» (премьера состоялась в 1890 году). Обществу посвящают свои камерные сочинения также Направник (Второй квартет), А. К. Глазунов (Струнный квинтет A-dur).

⁶⁰ В его состав входил выдающийся виолончелист А. Вержбилович.

А. С. Аренского, Ц. А. Кюи, А. К. Глазунова, Э. Ф. Направника. Традиционно значимое место принадлежало сочинениям венских классиков, в особенности Бетховена. Исполнялись также опусы Ф. Мендельсона и Л. Шпора, Ф. Шуберта, Р. Шумана и И. Брамса.

В репертуаре вышеназванных коллективов существовали разные векторы их творческих интересов и концертной политики, которые менялись в зависимости от музыкантов, входивших в их состав и меняющихся вкусов слушательской аудитории. Так, известно, что «беляевский» квартет предпочитал исполнять музыку «кучкистов» и «беляевцев». Квартет Л. Ауэра – К. Давыдова (Петербургского отделения ИРМО), напротив, относился к ней сдержанно, пропагандируя наряду с музыкой западных классиков камерные сочинения Чайковского и Бородина. При этом после кончины К. Давыдова в 1890-х годах в деятельности квартета наблюдается репертуарный крен в область западной музыки и общий упадок. В этой связи показателен фрагмент отзыва, опубликованного в «Русской музыкальной газете» за 1896 год (№ 2): «... горе русским композиторам! Их или вообще не исполняют, или играют небрежно, искажая их произведения!» [цит. по: 126, с. 187]. Квартет Петербургского камерного общества (братья Альбрехт – Гильдебранд – Рихтер) получил неофициальное название «немецкого» за свое пристрастие к «новейшей», преимущественно немецкой музыке. Лишь приход в его состав А. Вержбиловича во второй половине 1870-х годов определил появление в репертуаре ансамбля произведений русских композиторов.

Высокий уровень камерного исполнительства обеспечивали талант и профессионализм связанных с данной сферой выдающихся русских музыкантов: братьев А. и Н. Рубинштейн, К. Давыдова, Л. Ауэра и А. Вержбиловича. Известно об участии в камерных концертах М. Балакирева и С. Танеева. Из зарубежных исполнителей выделим имена долгое время работавших в России талантливых скрипачей-виртуозов: Ф. Лауба, Г. Венявского, И. Гржимали.

Несмотря на то, что главные творческие усилия русских композиторов были сосредоточены в жанре струнного квартета, созданные в этот период образцы фортепианного квинтета, пусть и немногие, были наделены в той или иной мере чертами яркой стилевой самобытности и отмечены несомненной художественной зрелостью.

2.2. Квинтеты А. Г. Рубинштейна: осмысление европейских классико-романтических традиций⁶¹

Как было показано в Первой главе, началом нового этапа развития жанра в русской музыкальной культуре после нескольких десятилетий перерыва стала середина 1850-х годов. Его открыл фортепианный Квинтет А. Г. Рубинштейна op. 55 *F-dur* для фортепиано и духовых инструментов, созданный в 1855 году и ставший важной вехой на его пути к расцвету, творческой зрелости. На протяжении немногим менее полувека – до конца 1890-х годов – наследие жанра пополнилось, что отмечалось ранее, очень немногими образцами, к тому же различающимися степенью художественной убедительности и органичности стиля. В этой связи отметим, что в настоящей главе исследования основное внимание будет уделено квинтетным опусам выдающихся русских композиторов – А. Г. Рубинштейна, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, в известной мере и К. Ю. Давыдова, чьи произведения, отразив важнейшие тенденции в развитии жанра, стали по-настоящему важными вехами в его истории и при этом эстетически ценными образцами русского фортепианного квинтета на стадии его творческой зрелости.

Талантливый композитор и пианист, просветитель и дирижер, А. Г. Рубинштейн занимает особое место в истории отечественной камерно-инструментальной музыки как один из наиболее значительных ее представителей, внесших большой вклад в развитие данной сферы, создание репертуара, ис-

⁶¹ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [28].

полнительство. Его камерно-инструментальное наследие – сонаты, трио, квартеты, квинтеты, секстет, октет – всего 27 сочинений, создавалось и исполнялось им в течение около трех десятилетий в 1850–1880-е годы.

Тем не менее, до сих пор его историческая роль не оценена в должной мере отечественным музыковедением. К примеру, Л. Н. Раабен пишет, что оно, вкуче со «скромными опытами целого ряда композиторов “второго плана”» [126, с. 216], создало почву для появления камерных ансамблей П. И. Чайковского и А. П. Бородина – «законченных образцов русского национального камерного инструментального стиля» [там же]. Далее появляется мысль, с которой трудно согласиться: ансамбли Рубинштейна, «сыграв свою историческую роль, умерли в первые десятилетия XX века» [126, с. 219].

Поскольку в имеющейся литературе оба квинтета Рубинштейна либо не рассматриваются (в частности, в масштабной монографии Л. А. Баренбойма [12; 13] и содержательном монографическом очерке Л. З. Корабельниковой [80]), либо характеризуются в самом общем плане (как пишет Л. Н. Раабен, они «отличаются монументальностью форм и оркестральным характером» [126, с. 221], наше обращение к ним является первой в отечественном музыковедении попыткой объективно представить их художественное своеобразие.

Примечательны факты творческой биографии композитора, характеризующие контекст времени создания первого Квинтета. Его появлению предшествовали триумфальные успехи музыканта на гастролях в Германии: европейская премьера в знаменитом лейпцигском зале Гевандхаус симфонии № 2 Рубинштейна «Океан», которой дирижировал сам композитор (16 ноября 1854), блистательный сольный концерт там же 14 декабря 1854 года, постановка под управлением Ф. Листа в том же году Веймаре, тогдашней музыкальной столице Германии, оперы «Сибирские охотники».

К середине 1850-х годов А. Рубинштейн, несмотря на молодость (ему было всего 26 лет), достиг значительных высот в области композиторского творчества. К этому моменту им уже были написаны такие крупные произведения, как три первых симфонии, три фортепианных концерта, первые оперы:

наряду с вышеназванным оперным опусом, также и «Дмитрий Донской». В камерно-инструментальной сфере также были созданы многие опусы, отразившие владение Рубинштейном как спецификой данной области в целом, так и исполнительскими возможностями ансамблей разных (больших и малых) составов. Среди них, в частности, октет для фортепиано, струнных и духовых ор. 9, два фортепианных трио ор. 15, скрипичные и виолончельные сонаты (ор. 13 и ор. 19, ор. 18 и ор. 39), струнные квартеты ор. 17.

Безусловно, находясь в Германии, Рубинштейн имел возможность знакомиться с достижениями немецкой и шире – европейской музыкальной культуры, в том числе и в сфере камерно-инструментальной музыки. Это обстоятельство не могло не сказаться и на его собственном творчестве, тем более в такой относительно малоразвитой области как камерная музыка.

Квintет ор. 55 *F-dur* А. Г. Рубинштейна был посвящен забытому сегодня, но достаточно известному музыканту своего времени: немецкому пианисту, дирижеру, педагогу и музыкальному критику Бертольду Дамке (1812–1875)⁶².

В качестве его структурной основы композитором избрана модель масштабного четырехчастного цикла, впервые реализованная в русской квинтетной музыке. По нашему мнению, данная структура отражает характерное для Рубинштейна следование западным образцам жанра, в частности, квинтетному опусу Р. Шумана⁶³.

⁶² Ученик знаменитого пианиста начала XIX века Фердинанда Риса, воспитанника Бетховена, Б. Дамке около десяти лет (с 1845 по 1855) жил и работал в Петербурге, занимаясь музыкальной педагогикой и композицией, публикуя свои работы в петербургских журналах («Библиотеке для чтения» и других). Думается, что факт посвящения квинтета свидетельствует о плодотворных творческих и, вероятно, личных контактах Рубинштейна и Дамке.

⁶³ Отметим, что фортепианный квинтет Р. Шумана *Es-dur* ор. 44 (с участием струнных инструментов), является, возможно, самым ярким репрезентантом жанра в зарубежной музыкальной культуре первой половины XIX века, оказавшим влияние едва ли не всю последующую за ним квинтетную литературу в камерно-инструментальной музыке второй половины столетия. Показательно мнение современного исследователя Л. Царегородцевой. Отмечая особую роль фортепианного квинтета Шумана *Es-dur* ор. 44 (1842) в зарубежной и отечественной истории жанра, она пишет: «... это произведение оказалось не только первым, но и эталонным в ряду аналогичных сочинений Брамса, Дворжака, Франка, Регера, Танеева, Метнера, Шостаковича, Шнитке» [159, с. 11]. Напомним, что фортепианные квинтеты (с духовыми инструментами) Моцарта *Es-dur* (К. 452) и Бетховена *Es-dur* ор. 16 имеют трехчастную структуру.

Художественную концепцию Квинтета ор. 55 отличает необычайная полнота лирической образности. В этой связи примечательны многотемность и выразительность мелодизма квинтета, заметно выделяющие его, на наш взгляд, не только из камерно-инструментальных сочинений Рубинштейна, но и из русского квинтетного наследия XIX века в целом. Музыкальная драматургия квинтета разворачивается от масштабной, образно и тематически насыщенной первой части, через стремительное скерцо и медленную часть к импозантному, броскому по краскам финалу, итоговому по своему значению. Опорными разделами цикла являются крайние части.

Квинтет открывает первая тема главной партии сонатного *allegro* (*Allegro non troppo, F-dur*), которая строится на контрасте героико-патетического жизнеутверждающего начала (первый элемент, фанфарные интонации) и взволнованно-лирического (второй элемент, мотивы-«зовы»). Заметим, что заложенная в главной партии диалогичность, о которой шла речь ранее, будет присуща многим тематическим образованиям квинтета.

Ведущий лирический образ первой части экспонируют вторая главная (*As-dur*) (пример 7) и побочная темы. Отмеченные свободным мелодическим дыханием, темы романсового склада окрашены тонкими светлыми оттенками мажорных тональностей. Подчеркнем, что их показ отдан солирующим духовым инструментам – кларнету (гл. тема) и валторне (побочная). В дальнейших проведениях побочной темы появляются черты ноктюрна, усиливающие ее романтический тон: в частности, во втором проведении у солирующего фортепиано (пример № 8).

Главные события музыкальной драматургии части связаны с драматизацией лирических образов. Черты конфликтности, вносящей в музыку первой части драматическое начало, напряженную экспрессию, сосредоточены в зоне сдвига побочной партии и разработке. Сгущенность красок проявляется в зоне сдвига: примечательны хроматизация, диссонантные гармонии (доминирует уменьшенный вводный септаккорд), формулообразность мотивов.

Средоточием конфликтного начала становится диалог-антитеза сумрачно-напряженного мотива с трелью в басах у фортепиано и «осколков» побочной темы в партиях духовых. Появляющийся в начале разработки мотив с глухим рокотом трели в басах может быть трактован как воплощение рокового начала, противостоящего лирической сфере квинтета. Его троекратное повторение вызывает дальнейшую драматизацию лирической второй главной партии, особо подчеркнутую в кульминации разработки: преобразование темы связано с появлением октавных унисонов в басах, затем тяжеловесных аккордов в партии фортепиано, а также тональности *d-moll*, применяемой Рубинштейном для воплощения образов патетико-драматической сферы⁶⁴. Последующее развитие второй главной темы в разработке приводит к ее преобразению в кульминации разработки, окрашенной «лучезарным» колоритом тональности *E-dur*.

Сокращенная динамизированная реприза строится по принципу тонального и образно-эмоционального сближения тем: побочная тема наделяется чертами гимничности за счет монументализации фактуры (октавное, аккордовое изложение мелодии, широкий диапазон), мощной динамики. Примечателен позитивный смысловой итог коды с проведением главной темы в колокольном звучании, предвосхищающий гимническую коду финала.

Скерцо квинтета (*Allegro assai, a-moll*), с одной стороны, вносит в образный строй музыки новые краски, а с другой – продолжает лирическую линию первой части. Крайние его разделы основаны на двух темах, вызывающих ассоциации с миром причудливых шумановских образов. Первую из них, экспонированную в партии фортепиано и дополненную краткими «мотивами-вспышками» у духовых, отличает «флорестановское» начало: стремительно взлетающие и ниспадающие мелодические волны изломанного рисунка, тонкая игра ритмических акцентов (за счет чередования триолей и восьмых дли-

⁶⁴ К примеру, лучший – Четвертый фортепьянный концерт (op. 70, 1864) А. Рубинштейна и его Четвертая «Драматическая» симфония (op. 95, 1874) написаны in d-moll.

тельностью), детализация, неожиданные смены динамики. Вторая тема в исполнении ансамбля духовых представляет «эвсебиевский» образ: ему присущи нежная напевность, мягкость⁶⁵.

Драматургическим центром части, средоточием лирики становится средний раздел (эпизод сложной трехчастной формы, *A-dur*), основанный на выразительной, широкого дыхания романсовой теме (пример № 9), в которой проникновенное соло фагота переходит в «дуэт» фортепиано и валторны. Особо подчеркнем лирическую трактовку духовых инструментов.

Третья часть – лирический центр цикла. Ее образный строй определяет тема, открывающая *Andante con moto* (*C-dur*, сложная трехчастная форма). Вдохновенное соло валторны, звучащее в сопровождении фортепиано, представляет просветленный лирический образ, исполненный благородства, глубины чувств и, вместе с тем, взволнованности. Обращают на себя внимание протяженность темы романсового склада (20 тактов), детализация ее мелодической линии и «дыхания» (пример № 10). Средний раздел части (эпизод *As-dur, piu mosso*) окутан колоритом ноктюрна: ему присущи черты шумановских, в данном случае «эвсебиевских» прообразов: приглушенная динамика, мечтательность, зыбкость, трепетная пульсация ритма в фигурационной фактуре фортепьянной партии. В репризе медленной части дано преобразование главной темы. Изложенная в партии фортепиано арпеджированными аккордами на пиано на фоне призрачно шелестящих триолой квартета духовых инструментов (*пianissimo*), она вызывает впечатление воздушного, идеально-прекрасного образа.

Развернутое сонатное аллегро финала (*Allegro appassionato, F-dur*) завершает развитие образного мира квинтета. Как и первое сонатное аллегро, финал отмечен яркостью образных и тематических контрастов, многотемно-

⁶⁵ В этой связи заметим, что черты «шуманианства» в квинтете воспринимаются весьма органично миру его лирических образов, а их наличие в стилистике произведения вполне объяснимо широко известным влиянием творчества Р. Шумана на русскую музыкальную культуру второй половины XIX века в целом и развитие жанра квинтета, в частности.

стью, содержательностью музыкально-драматургического процесса. В его основе лежит антитеза лирических образов и тем, наделенных множеством граней и оттенков чувств, и «роковой» – таинственной, сумрачной, статично-«скованной» темы. Необычно начало главной темы, экспонированной в партии фортепиано, со взлета на уменьшенную септиму через октаву (на форте, доминантовой гармонии к *d-moll*). Патетику начального элемента смягчает песенно-романсовый оборот с элегическим секундовым ниспаданием в завершении, вносящий выразительный национальный русский колорит – за счет краски параллельного мажора – отклонения *in F-dur* (пример 11). Лирическую сферу финала представляют две темы: вторая главная тема (*As-dur*, соло кларнета, затем дуэт флейты и валторны) и «ноктюрновая» вторая побочная (*C-dur*, дуэт флейты с валторной). Особые краски вносит первая побочная тема, представляющая сплав скерцозности, жанровости (танцевальности) и причудливой фантастичности.

Разработку отличают краткость и ярко выраженная театральность драматургии, отражающая своеобразие композиторского почерка А. Рубинштейна. В первом разделе появляется новая эпизодическая тема аккордового склада. Ее троекратное звучание на неустойчивых диссонантных гармониях эллиптического плана, ритмическая статика, а также приглушенная динамика вносят в образный мир финала яркий контраст. Данный образ вызывает аллюзии на сферу Командора из «Дон Жуана» Моцарта (в ее окраске применяются тональности S-й сферы, в том числе и «роковой» *d-moll*).

Драматизация первой главной темы (разрушение ее целостности в разработке, «омрачение» в начале динамизированной репризы – появление в одноименном миноре *f-moll*) – преодолена в репризе и коде, где происходит главное событие финала: трепетная вторая побочная тема преобразуется, приобретает характер мощного жизнеутверждающего гимна. В ее проведении на фортиссимо в партии фортепиано появляется плотная аккордовая фактура, напоминающая «колокольное» звучание. Примечателен завершающий раздел

коды: заключительной «колокольной» фортепианной каденции, утверждающей тонику *F-dur*, предшествует вторжение роковой темы из разработки (*in Des-dur, des-moll, b-moll*; пример 12), что воспринимается как напоминание о *memento mori*.

Отметим, что в Квинтете оп. 55 Рубинштейн сумел передать темброво и интонационно выразительные возможности каждого участника квинтетного ансамбля, подчеркнув в соответствии с замыслом произведения лирические грани исполнительского амплуа всех духовых инструментов (упомянем соло кларнета в первой части и финале, фагота – во второй, валторны – в третьей, певучие дуэты флейты с кларнетом в первой части). Важно подчеркнуть, что взаимодействием голосов квинтета композитор создал образец гармоничной уравновешенности ансамбля, исключительно значимой для камерно-инструментальной музыки.

В этой связи приведем мнение современного исследователя С. Г. Чайкина: «Значительная часть крупных ансамблей, (“отправной точкой” которых является, как правило, квинтетный состав) имеет своим жанровым прообразом фортепианный концерт с противостоящими партиями солиста и оркестра» [161, с. 13]. Думается, что квинтет оп. 55 не входит в их число, соответствуя имманентным признакам жанра, выявленным исследователем Н. В. Симоновой. Среди них, в частности: «полная самостоятельность партий на принципах равного участия в воплощении музыкального содержания, трактовка партии фортепиано как ведущей среди равных» [139, с. 149].

Фортепианный Квинтет оп. 99 *g-moll* был создан А. Г. Рубинштейном в 1876 году, в период творческой зрелости композитора, став одним из последних камерно-инструментальных его сочинений. К этому моменту им уже была написана и поставлена лучшая его опера – лирическая «Демон» (год создания – 1872, премьеры – 1875). В 1876 году были созданы опера «Нерон» и Струнный секстет оп. 97 *D-dur*.

Квинтет представляет собой оригинальный образец трактовки жанра, соединившей в себе как общность с предыдущим опусом, появившимся более двух десятков лет назад, так и черты сходства с ним. Прежде всего отметим иной состав ансамбля: ор. 99 написан для фортепиано и классического состава струнных инструментов (две скрипки, альт, виолончель), что предполагает создание иной тембровой палитры произведения. Также весьма заметно укрупнение масштаба формы и исполнительского стиля фортепиано, отличающегося монументальностью, броскостью, ярко выраженными концертными чертами с преобладанием крупной техники. Примечательно, что сравнительно незадолго до Квинтета – в 1874 году был сочинен Пятый фортепианный концерт Рубинштейна ор. 94 *Es-dur*, нередко характеризующийся как пример подлинно симфонического размаха и сверхсложного по уровню виртуозности пианизма.

Квинтет ор. 99 представляет собой четырехчастный цикл, содержание и драматургия которого воплощают характерную для творчества А. Рубинштейна тему драматических коллизий человеческой судьбы, страданий мятежной, сильной личности, ее столкновения с враждебными силами, борений и светлых надежд. Но концептуальный замысел и центральный образ произведения значительно переосмыслены в сравнении с предшествующим образцом жанра, в котором доминировала сфера светлой проникновенной трепетной лирики. Портрет героя выполнен «крупным штрихом», вызывающим ассоциации с «титаническими» персонажами симфоний Бетховена, поэм Листа. Углублено драматическое начало, усилены патетика образов и эмоциональный накал, течению образно-эмоционального строя присущ бурный, страстно-патетический характер. Художественную идею опуса отличает философская глубина: композитор стремится отразить в нем сложную диалектику жизненного бытия Человека, наделенного лирическими и волевыми гранями, преодолевающего скорбь и мрак, устремленного к светлому, жизнеутверждающему идеалу. При этом основу его драматургии составил конфликт между образами многоаспектно воплощенной лирической сферы и остродраматическим нача-

лом. Учитывая широко известное почитание Рубинштейном Бетховена, апелляции к нему во многих его произведениях драматического плана разных жанров, в частности, концертах, симфониях, камерно-инструментальных жанрах, назовем его образом Судьбы.

Крайние части цикла являются главными опорами его художественного замысла, что отражает приверженность Рубинштейна классицистским традициям. Первая часть, написанная в форме действенного многотемного сонатного *allegro* с развернутым медленным вступлением, экспонирует ведущие образы и тематические комплексы произведения. Многозначна по семантике тема вступления (*Molto lento*, необычен размер – 8/8), соединяющая скорбно-лирическое, сурово-драматическое и философское начала, несущая в себе тем самым конфликтную оппозицию. Первый – аккордовый элемент в партии фортепиано – строится на нисходящем секундовом мотиве, который станет сквозным микроэлементом, объединяющим тематизм всего цикла. В начале, благодаря четкому ритму и октавному изложению, он звучит сурово, императивно, несмотря на приглушенный динамический фон (пиано); в окончании, вследствие «слабого» окончания, воспринимается как ламентозный. Интонационный оборот (I – VII – III – II) с ходом на уменьшенную кварту, использованием диссонантной гармонии уменьшенного вводного септаккорда и опорой на доминантовый органнй пункт, подчеркивающим напряженную неустойчивость элемента, представляется носителем философского вопроса, обращенного к вечной проблематике. Примечательно воспроизведение в нем барочной формулы «креста», приносящей в рассматриваемый тематический элемент оттенок трагедийности (пример 13). Во вступлении отметим также большую значимость диалога как характерного принципа организации ансамблевой партитуры. Он реализуется в виде сопоставлений мотивов и тем, но чаще – их противопоставлений, данных в конфликтном драматургическом контексте. Показательны также переклички мотивов между фортепиано и струнными, подчеркивающие антитезу драматического и лирического образов.

Основные коллизии драматургии первой части сосредоточены в сонатном *allegro* (*Con moto moderato, g-moll*) в противостоянии – контрасте лирико-патетического образа, представляющего главного героя Квинтета (второй элемент главной темы и вторая главная тема), и враждебного ему образа Судьбы (первая тема главной партии и третий ее – аккордовый элемент). В этой связи заметим, что сопряжение в начальной теме главной партии, основанной на центральном мотиве вступления, лирической и роковой грани, обнаруживает общность со смысловой двуплановостью темы вступления из Восьмой «Неоконченной» симфонии Ф. Шуберта, подчеркивая близость драматургического контекста произведений и многоуровневые связи композиторского стиля Рубинштейна с музыкой европейского романтизма.

Лирико-драматическую природу указанных тем, звучащих при экспонировании в партии солирующего фортепиано, подчеркивают романсово-декламационный тип мелодии (плавное поступенное ниспадание после патетического возгласа в затакте в теме, секстовые мотивы во второй главной теме), гомофонно-гармонический тип фактуры с «ноктюрновым» аккомпанементом (разложенные гармонические фигурации в триольном ритме). Патетико-драматический характер тем подчеркивают минорный лад (*g-moll*), пунктирные ритмические формулы, октавное изложение первой темы, насыщенная динамика – форте (пример 14); «размашистые» ходы (широкие скачки на сексту, дециму, квинту) во второй теме, ремарки в ее тексте (*pathetico*) (пример 15).

Тяжеловесная аккордика воплощает образ сурово-неумолимой Судьбы: для третьего элемента первой главной темы характерно отсутствие мелодического рельефа, мощь аккордовой фактуры в партии фортепиано (с использованием шести-семи-восьмизвучных аккордов на форте), «жесткость» многократно повторенных пунктирных ритмических формул (с двойным пунктиром в начале «грозного» тесситурно разрастающегося в процессе восхождения), напряженность гармонических комплексов (альтерированные субдоминантовые септаккорды, отклонение в тональность II низкой ступени – *As-dur* с ее драматической семантикой).

Сумрачный, сгущенный колорит главной партии оттеняет просветленно-лирическая, нежная, прозрачная по фактуре тема побочной партии (*B-dur*), необычная отсутствием характерных для композитора развернутых по мелодическому строению образований. Некоторая «бесплотность» ее фактуры призвана подчеркнуть «ускользающий» характер представляемого ею светлого образа. В ее основе лежит диалог двух кратких мотивов: мотива-«зова» (с начальным терцовым, реже квартовым ходом в партии фортепиано) с оттенком некоторой пасторальности и нисходящего секундового (в партии струнных), продолжающего сквозную конфликтную линию в завуалированной форме.

Разворот конфликтных событий части происходит в разработке, которая по своему строению напоминает «разработанную экспозицию»⁶⁶. Разработочный раздел строится на основе волнового принципа и приеме драматизации тем, что, вероятно, было усвоено Рубинштейном от Бетховена: в нем даны два больших раздела, увенчанные драматическими кульминациями. При этом в них значительно разрастается – «торжествует» роковой аккордовый элемент, «завладевающий» большим разделом формы и драматизируется тема второй главной партии. Она, лишенная целостности и вносящая лирическую струю аккомпанемента представлена в «осколочном» виде – лишь начальным мотивом в октавном изложении у фортепиано, звучащих на фоне тремолирующих голосов струнных.

В разработке сгущается ладотональный колорит, усиливается диссонантность гармоний. В тональном плане представлены сумрачные тональности, имеющие устоявшуюся скорбную или трагическую семантику. Первый раздел: *g-moll* – *b-moll*; второй: *h-moll* – *d-moll*; кульминационная зона: *e-moll* – *c-moll*, *a-moll* – *as-moll*; переход к репризе – *es-moll*. Композитор использует малотерцовый шаг, энгармонизм, для омрачения колорита подчеркивает зна-

⁶⁶ Подобное строение разработок, встречающееся в сонатных формах Бетховена, основано на последовательном развитии тематизма основных разделов экспозиции. В данном случае развивается тематизм главной партии и связующей части при отсутствии побочной.

чение тональностей многобемольной сферы. Необычно завершение разработки с использованием двух «ложных» реприз на теме главной партии: *in b-moll* и *c-moll* (в обоих случаях на доминантовом органном пункте).

Реприза сонатного *allegro* необычна перепланировкой – зеркальной структурой: началом с побочной партии в одноименного главной тональности мажоре (*G-dur*), затем главной партии (*g-moll*); обновлением тематизма и динамичным продолженным развитием конфликтной линии. В разделе побочной партии отметим появление нового тематического элемента – с восходящей секстой и фанфарным ходом в «лучезарной» многодиезной тональности *H-dur* как далекое предвосхищение главной кульминации цикла в финале.

Первая фаза драматизации в репризе приходится на сдвиг в побочной партии. В нем примечательны сумрачный колорит тональности *c-moll*, суровые повелительные унисоны темы Судьбы (первого элемента главной партии у струнного квартета) и резкие возгласы мощных диссонирующих аккордов, словно закрепляющие ее волю на фортиссимо) (в партии фортепиано). Вторая, заключительная, приходится на масштабную коду, основанную на драматизированном проведении второй главной темы и являющуюся главной кульминаций части. Ее «сверхнасыщенный» фактурный облик (октавные унисоны, форте, «клокочущие» фигуры в партиях струнного квартета, затем фортепиано), использование элементов имитации, «раздвигающей» регистровые горизонты темы, звучные аккорды создают величественный образ главного героя Квинтета как личности, наделенной могучей силой, волей, исполинскими страстями. В этом преобразовании лирико-драматического образа в патетико-героический видится очевидная преемственность поэтики А. Рубинштейна великому бетховенскому гению, создателю титанических образов героической личности.

Вторая часть (*Moderato, c-moll/C-dur*, сложная трехчастная форма с эпизодом и кодой) вносит яркие контрасты в содержание Квинтета и вместе с тем продолжает ведущую драматургическую линию, переключая ее в особый мир

образов, порожденный романтическим мировосприятием композитора. Он соединяет причудливость, затаенную напряженность, тревогу, драматизм, раскрывающиеся в процессе развития, и многогранно представленную сферу лирики.

Музыка данной части квинтетного цикла носит весьма определенный отпечаток влияния ранее неоднократно упоминаемого шумановского Фортепианного квинтета op. 44 *Es-dur* (с участием струнных инструментов). Показателен в этой связи ряд совпадений: выбор жанровой основы главной темы – марша и его трактовки как репрезентанта образа, сочетающего черты драматического скерцо и фантастики; особый колорит тональности *c-moll*, благодаря которой приглушенное звучание темы представляется окутанным сумрачными «ночными» красками, яркое противопоставление маршевости и лирически взволнованной романсовости.

Главную тему характеризует «призрачное» звучание темы формульного склада с хроматизмами у квартета струнных на пианиссимо в октаву, создаваемое легкими, едва слышными звуками-«шорохами», изложенными короткими шестнадцатыми с паузами. Тема строится на диалогической основе: тревожные «шорохи» чередуются с короткими трелеобразными мотивами с хроматическими звуками у фортепиано, звучащими «зловеще» (пример 16). В дальнейших проведениях происходит перестановка партий: маршевый элемент звучит октавами «вразбивку» у фортепиано, а «зловещие» трели – у струнных, что усиливает скрытый драматизм первой темы, в кульминационных зонах приобретающей характер мощного драматического натиска зловещей, изначально таившейся силы.

В динамичном тематическом потоке части мелькают разнообразные лирические темы на основе романсовых и песенных интонаций: скорбно-элегические, просветленно-мечтательные, умиротворенно-лирические, приобретающие в процессе развития черты взволнованности. Оригинально завершение части: ее венчает развернутая, лучезарная по колориту кода на новой теме (*in C-dur*), наступающая по принципу сопоставления – антитезы. Ей присущи

светлый колорит, прозрачная фактура, имитационные вступления голосов струнных инструментов, возносящиеся ввысь», интонирующие напевную «парящую» мелодию романсового склада, звучащую на фоне взлетающих разложенных фигураций фортепиано (пример 17). Тем самым определяется идея второй части цикла, подготавливающая коду финала: от сумрака, тревоги и зловещих предчувствий – к свету и гармонии, запечатленным в прекрасном идеальном образе. При этом и в кодовом разделе сохраняется конфликтное начало: напоминанием о нем является «осколочное» проведение главной маршевой темы с трелями.

Третья часть (*Moderato, Es-dur*) являет собой некое интермеццо, своего рода многокрасочные «пестрые листки», появление которых призвано оттенить бурный драматизм финала. Свободные романтические вариации представляют собой сюиту в шумановском духе, основанную на чередовании контрастных миниатюр. Просветленная уравновешенная песенно-хоральная тема в ходе варьирования приобретает различный характер: скерцозный, фантазийно-арабесочный, лирический, фантастический; меняет жанровую основу, приобретая черты экспромта, романса, этюда, виртуозного концертного стиля (пример 18). В данном вариационном цикле своим скорбно-лирическим настроением выделяется шестая вариация: изложенная в одноименном миноре (*es-moll*), содержащая ламентозные мотивы, омраченная нисходящими хроматическими ходами, она, несомненно, связана с конфликтной линией драматургии цикла (пример 19).

Финал квинтета (*Moderato, g-moll*, развернутое сонатное *allegro* с кодой), являя собой образно-смысловую арку к первой части, возвращает основную – патетико-драматическую сферу музыки цикла, сосредоточенную в главной теме. Ей присущи декламационный склад интонаций, их скандирование у струнных, форте, мощная аккордика и взрывающиеся мощные волны фигураций у фортепиано (пример 20). Необычны контрасты трех основных тем части. Первой главной противостоит вторая, имеющая необычный – несколько ориентальный характер (прихотливый, покачивающийся танцевальный характер,

гармонический минор с увеличенными секундами в мелодии, органнй пункт в гармонии) (пример 21). «Инонациональный» колорит темы, претворяющий замечательный композиторский опыт Рубинштейна в воплощении восточных образов в операх и романсах, заключает в себе некую чужеродность лирическому образному миру произведения. Смысловое значение этой темы раскрывается в процессе развития: в динамизированной репризе она приобретает откровенно враждебный, угрожающий, жестко-императивный характер, мощное «тутти» (октавные унисоны на форте *in b-moll*). Контрастная обеим темам побочная воплощает светлый и гармоничный образ. Ей присущ аккордовый склад, придающий возвышенный характер; мелодизация напевного верхнего голоса широкими восходящими романсово-декламационными мотивами (на сексту, септиму), сопровождаемые восходящими аккордовыми последовательностями, которая подчеркивает ее лирическую природу и «устремленность ввысь» (пример 22). Гимническое преображение темы торжественно-величавой коде-апофеозе (в одноименном мажоре – *in G-dur*, первое проведение – квартетом струнных) отражает идею жизнеутверждения, торжества света, преодоления мрака и рефлексий, претворенной посредством «оркестральной» – фресковой фактуры.

Характеризуя ансамблевую партитуру Квинтета ор. 99, отметим, что прозрачность, выразительные напевные соло инструментов, тончайшие динамические оттенки, присущие ор. 55, во втором квинтетном опусе встречаются весьма редко. Вместо них в нем преобладают плотная насыщенная аккордикой фактура, объединяющая струнный квартет и фортепиано; яркая динамика с высокими уровнями звучания ансамблевого «*tutti*», широкий регистровый охват, создающий огромное звуковое, подлинно оркестральное пространство, в котором «бушуют мощные стихии человеческих страстей».

Музыкальную драматургию Квинтета отличает необычайное единство, прежде всего, за счет сквозного развития центрального образа, основанного на интонационном единстве тематизма цикла, в котором композитор особым об-

разом подчеркнул роль мотивов нисходящей малой секунды, сексты, декламационных формул с использованием пунктирного ритма, и логике тонального плана, объединяющей цикл с его ярко контрастными частями.

Черты «большого» концертного стиля, присущего исполнительскому стилю А. Г. Рубинштейна нашли свое отражение как в виртуозности фортепианной партии с преобладанием приемов крупной техники, так и в развернутых каденциях: в конце вступления и репризы, предваряющих начало сонатного *allegro* первой части и его коды.

2.3. Национально-самобытные черты в квинтетах А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, К. Ю. Давыдова, Ю. И. Блейхмана⁶⁷

В ранее осуществленном рассмотрении исторического пути жанра фортепианного квинтета был выделен период 1860–1870-х годов, когда в условиях активно растущего в русских музыкальных кругах интереса к камерно-инструментальной музыке он ярко проявил себя в новых, в сравнении с предыдущими образцами, художественных ипостасях.

После появления квинтета А. Г. Рубинштейна оп. 55, обозначившего успешное освоение и в целом ряде моментов переосмысление русским композитором лучших классико-романтических традиций европейской камерно-инструментальной музыки, спустя семь лет появился квинтетный опус А. П. Бородина для фортепиано и струнных инструментов. Он стал важной вехой в истории жанра, обозначив новый вектор в его развитии. Примечательно, что данное сочинение, проникнутое самобытным «русским духом», было создано в Италии, но задумывалось еще в 1859 году, в России. Как свидетельствуют биографические источники, композитор работал над ним в Пизе, находясь с 1861 года в заграничной научной конференции и закончив его в 1862 году.

Квинтет оп. 3 *c-moll*, относимый к раннему периоду его творчества, не был «пробой пера». Созданию опуса предшествовало сочинение целого ряда

⁶⁷ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [24].

камерно-инструментальных жанров, работа над которыми во многом сформировала принципы композиторского письма Бородина, что представляется несколько необычным для его жанровых предпочтений в зрелый период. Среди них, созданные до 1862 года: Струнный квинтет *f-moll* и Фортепианное трио *D-dur*, Струнный секстет *d-moll*, Виолончельная соната *h-moll*. Как известно вершинами камерно-инструментальной области творчества Бородина являются его струнные квартеты: № 1 *A-dur* (1879) и № 2 *D-dur* (1881) с его Ноктюрном, ставшие, наряду с квартетными опусами П. И. Чайковского первыми классическими образцами жанра в русской музыке. В этой связи отметим, что, характеризуя в своей посвященной Бородину монографии процесс творческого созревания композитора и формирования его индивидуального стиля, А. Н. Сохор на примере изучения ранних камерных ансамблей отмечает, «... Бородин прошел в молодости хорошую школу камерного письма на основе разнообразных западноевропейских традиций» [147, с. 363–364]. Размышляя о приверженности композитора данной области музыкального искусства, в том числе и как виолончелиста в квартетных собраниях, музыкальных вечерах кружка «Могучей кучки» и других, вспомним его известное высказывание из письма Е. К. Альбрехту, сделанное в 1876 году: «Я глубоко убежден, что камерная музыка представляет одно из самых могучих средств для развития музыкального вкуса и понимания...» [цит. по: 126, с. 145].

По нашему мнению, художественная концепция фортепианного Квинтета Бородина и, в частности, его на момент создания уникального по своей национальной характерности музыкального стиля не могла сложиться вне связей с традициями русской музыки и знания композитором фольклора. Известно, что изучение Бородиным фольклорного материала (а также собирание) началось лишь после его знакомства с М. А. Балакиревым и В. В. Стасовым и вхождения в состав кучкистов, то есть в 1862 году. Думается, что большую роль сыграло знакомство с музыкой М. И. Глинки, начавшееся в 1850-е годы, впитывание интонационности русской камерно-инструментальной и вокаль-

ной музыки в рамках любительского музицирования, а также чуткость композиторского слуха Бородина к восприятию звуковой среды всей его жизни, наполненной «природным» фольклорным материалом.

Учитывая же, что работа над Первой симфонией началась в 1862 году (в основном она была написана в 1865), а над оперой «Князь Игорь» – в 1869, Фортепианный Квинтет по праву следует считать своего рода творческой лабораторией, в которой сформировался самобытный композиторский стиль.

Квинтет Бородина занимает особое место в наследии жанра. Многие параметры его жанрово-стилевой концепции выделяются отличиями от большинства жанровых образцов, имеющих как в русской, так и в зарубежной камерно-инструментальной музыке. В отличие от них, квинтетный опус написан в форме трехчастного цикла, воплощающего новый для данной жанровой сферы образный мир. Его характеризуют главенствование светлых образов, раскрывающих уникальную природу национального характера, его диаметрально противоположные грани: лирическую природу, сердечность, но также и силу, богатырскую мощь, молодецкий задор, юмор. Драматургию цикла отличает бесконфликтность, главенствование образов лирической, жанровой и эпической сфер, контрасты оттеняющего и дополняющего плана, а также необычное для классико-романтических аналогов в западной и русской музыке их распределение по частям цикла, воплощающее новую для камерно-инструментальной музыки лирико-эпическую концепцию.

Необычно начало Квинтета с медленной части. Традиционная для начальных частей цикла форма сонатного *allegro* трактована весьма оригинально: она изложена в умеренном темпе *Andante*, отличается необычайной компактностью, гармоничным единством образно-эмоционального строя. Главная и побочная темы основаны на песенных интонациях, близких лирическим протяжным. Им присущи лирический характер, напевность, светлый колорит, спокойно-повествовательное течение темы главной партии оттеняет чуть более взволнованное по дыханию изложение побочной: в ней появляется ритмическая пульсация шестнадцатыми длительностями.

Главное своеобразие тематизма первой части связано с его фольклорными чертами, вносящими неповторимый национальный – русский колорит. Его создают диатоническая ладовая основа тем, использование натуральных ладов: минора в главной партии (*c-moll*), мажора в побочной (*Es-dur*); черты ладовой переменности: *c-moll* – *g-moll* (квинтовая), *c-moll* – *Es-dur* (терцовая), полифонизация ансамблевой ткани, начиная с экспозиции темы в партии солирующего фортепиано, черты подголосочности. В мелодическом рисунке обращают на себя внимание трихордовые попевки. Отражая связь стиля Квинтета с архаическими – эпическими пластами русского музыкального фольклора – в частности, былинами, они станут сквозным ладоинтонационным элементом в тематизме Квинтета. Отметим также ходы на чистую квинту и октаву, характерные для лирических протяжных с их «раздольными» распевами (пример 23); широкий амбитус напева (в побочной примечательны скачки на квинту, кварту через октаву – на ч. 12, ч. 11) (пример 24), обилие опеваний придает темам мягкую пластичность. В ритмическом рисунке преобладает свободная пульсация, асимметрия; примечательны смены метра: $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$.

В организации фактуры Бородин применяет особые приемы, воспроизводящие народно-песенные традиции. Так, обе главные темы начинаются запевом *solo*, а в их продолжении использован прием «хорового подхвата»⁶⁸, отмеченный исследователем камерно-инструментального творчества Бородина Г. Головинским [48, с. 83]. В подобных случаях имеется ввиду ансамблевое хоровое *tutti* (в главной теме с участием фортепиано, в побочной – струнного квартета) с объединением поющих голосов во всех партиях.

Отсутствие смыслового контраста и напряжения в темах порождает особую компактность сонатной формы за счет отсутствия разработочных разделов. Функцию связующей части выполняет вторая строфа главной партии, подводящая к параллельной тональности *Es-dur*. Вместо заключительной части, как правило синтезирующего плана, композитором дана пятитактная связка, размыкающая раздел окончанием на доминантовом органном пункте.

⁶⁸ Иной вариант названия, данный Головинским – «подхват песни хором» [48, с. 82]

Разработка представляет собой два раздела, основанных на вариантно-вариационном преобразовании главной темы. В первом из них главная тема распевается, переизлагаясь *in f-moll* с сохранением прозрачности фактуры. Во втором она звучит в мощном «хоровом» *tutti*, приобретая богатырский характер за счет использования характерной для эпических концепций Бородина фактуры: массивных звучных аккордов в партии фортепиано, октавного изложения (басы в партии фортепиано, голоса виолончели и альты). В разделе доминирует яркая динамика – форте, фортиссимо, охвачено огромное звуковое поле с захватом крайних регистров, показательны тональности субдоминантовой сферы: *f-moll* – *As-dur*. Величественный образ, представленный в разработке и являющийся кульминацией части, своей суровостью, исполинской мощью вызывает ассоциации с лучшими страницами новаторской музыки Бородина: главной темой «Богатырской симфонии», «Песней темного леса».

Лаконичная реприза зеркального строения (побочная, затем главная) высветляет образно-эмоциональный строй музыки за счет появления одноименного мажора (*C-dur*). Новая грань в нем дана во втором проведении побочной темы, где она приобретает черты гимничности за счет полнозвучного ансамблевого «*tutti*» с массивной аккордово-октавной основой в партии фортепиано. Главная партия, замыкающая первую часть цикла, примечательна игрой ладовых оттенков вследствие переменности (*C-dur* – *a-moll*, *a-moll* – *d-moll*), расцвечивающей ее заключительное проведение.

Вторая часть – *Scherzo (Allegro non troppo, a-moll)* воплощает мир народного быта, окрашенный эмоциями веселья, радости. В основе тематизма части, написанной в характерной для жанровой сферы сложной трехчастной форме с трио, лежат плясовые темы. Необычен выбор формы крайних частей – сонатное *allegro* без разработки, вероятно, обусловленный отсутствием контраста между ними. Обе они близки по мелодическим очертаниям и звучанию «Камаринской» М. И. Глинки, в том числе и за счет приемов исполнительства в партии струнных (пример 25). *Pizzicato* второй скрипки и альты в побочной

теме воспроизводит эффект звучания излюбленных в народной среде инструментов балалаек (пример 26). Примечательна игра ритмических акцентов в обеих темах. Это «перебивы» (или «перебивочки») в главной теме – акценты на слабых долях такта, «сбивающие» равномерную пульсацию и вносящие тем самым оттенки удалства, озорства, характерные для плясовых; синкопирование в побочной (в аккомпанементе в партии струнных, фортепиано, октавные «кличи»).

Тема трио примечательна большей мягкостью мелодического рисунка (за счет плавности поступенного движения) (пример 27), красочными ладотональными оттенками за счет применения одноименных тональностей (*C-dur – a-moll, e-moll – E-dur, a-moll – A-dur*). Важно подчеркнуть появление в среднем разделе трио чисто лирического – романсово-элегического варианта (восходящий секстовый мотив с выписанным группетто в миноре – *in e-moll*) (пример 28). С учетом того, что фактура трио более прозрачна, лишена присущей крайним разделам части фигурационности, его выразительная функция заключается в оттенении задорного плясового танца, воплощающего удалое мужское начало, более мягкой женственной пластикой. Реприза части возвращает образ задорной плясовой с ее разнообразными «коленцами», завершаясь необычным образом: «балалаечное потренькивание» (синкопированное *pizzicato* струнных на октавной педали фортепиано) «затухает» на звучании «оборванной, фальшиво звучащей струны» – аккорды нетерцового строения в заключении.

Третья часть цикла, обозначенная как *Finale (Allegro moderato, c-moll)*, также необычна, являя собой контраст двум предыдущим – лирической и жанровой. Она воплощает величественные эпические образы, развивая, укрупняя и завершая линию их развития в цикле, начатую в разработке первой части. В отличие от сжатых по размерам первых частей, финал отличается крупным разворотом формы, обусловленным, прежде всего, масштабом содержания и релевантной ему многотемностью.

Сонатное *allegro* финала строится на доминировании эпических тем, оттеняемых лирическими и жанровыми. Главенствующее значение приобретает

вторая главная тема, воплощающая могучий богатырский, эпический образ. В ее основе лежат интонации, восходящие к русской музыкальной архаике – былинному жанру, что особенно заметно в начальном мотиве. Повторы звуков с секундовыми «переступами» равномерными четвертями постепенно сменяются более развитыми, подвижными, размашистыми интонациями (опеваниями, трижды повторенными мотивами со скачками на септиму вверх), придающими теме черты молодецкой удали. Фактура представлена «грузно переступающими» тяжеловесными аккордовыми вертикалями с октавами в басах в партии фортепиано. Пульсация четвертными нотами прерывается «перебивками» ритма (появлением синкоп), что придает теме оттенок «стихийной взрывчатости» и продолжает линию ритмической «игры» второй части (пример 29).

Именно эта тема будет звучать в главных кульминациях финала с усилением фактурной плотности и динамики: в заключительном разделе разработки (раздел L) и коде части (раздел Q). Ее богатырская «исполинская» статья, претворенная в могучем ансамблевом *tutti* на форте и фортиссимо; яркий свет мажора (одноименной тональности *C-dur*) наделяют тему чертами величественного жизнеутверждающего гимна Родине, Руси, народу-богатырю, перекликаясь с лучшими страницами музыки А. П. Бородина: богатырскими темами из Второй симфонии, оперы «Князь Игорь».

Оттеняющее значение в финале имеют лирические темы, представленные в главной, побочной партиях и связующей части. Первая главная (распевная, хотя и в подвижном темпе, с широкими скачками на октаву, сексту, квинту, опеванием квинтового тона, трихордовым элементом, песенно-подголосочного склада, *c-moll*) и связующая (романсово-элегического плана, разложенные триольные фигуры в сопровождении, *g-moll*) экспонируются в партии фортепиано. Побочная тема, близкая пластичным хороводным песням, имеет более светлый колорит (*Es-dur*). Ее напевность выразительно подчеркивает солирующая виолончель, а также прием «хорового подхвата» темы всеми

струнными в дальнейшем проведении, как уже отмечалось, ранее примененный в первой части.

Яркие жанровые краски вносит заключительная часть, примечательная не столько своим тематизмом, сколько тембровой палитрой, воссоздающей звучание ансамбля народных инструментов. Арпеджированные аккорды фортепиано воспроизводят «переборы» звончатых гуслей, аккорды *pizzicato* в партиях струнных инструментов – «бряцанье» балалаечных струн, короткий «сигнальный» мотив с восходящей квартой и трелью, проводимый имитационно у струнных – звучание рожков, дудок (пример 30). В завершении заключительной части «игра» «рожечных» мотивов дана на «волыночных» басах (органном пункте на тонической квинте в партии фортепиано).

Фортепианный Квинтет А. П. Бородина, обозначив краеугольного значения веху на историческом пути жанра, стал ярким и убедительным воплощением лиро-эпической трактовки, продолжающей традиции «Руслана и Людмилы» М. И. Глинки. Хотя у некоторых исследователей, в частности, Г. Головинского, он вызывает ощущение сочинения, которое «... нельзя отнести к произведениям зрелого стиля – процесс формирования творческой индивидуальности еще не завершился» [48, с. 101]. Заметим, что обоснованием этого суждения является следующий, на наш взгляд, достаточно дискуссионный критерий: «... в ряде моментов общераспространенное, повсеместное – хоть и русское в большинстве своем – преобладает над неповторимо-своеобразным, бородинским» [там же].

Тем не менее, как ни один другой опус в наследии квинтетного жанра, созданном в рамках рассматриваемого в настоящей диссертационной работе крупного исторического периода, данный квинтет впервые воплотил поразительный по новизне и смелости пласт содержания, тесно связанный с глубинными слоями национальной ментальности – картины жизни русского народа, грани его характера, широту души, богатырскую мощь, зарисовки быта.

Поиски национального своеобразия в камерно-инструментальной музыке и жанре фортепианного квинтета продолжились в 1860–1870-е годы. Они

происходили в особой культурной атмосфере, всемерно способствующей укреплению данной тенденции. Как уже было отмечено в Первой главе диссертации, указанные десятилетия характеризуют, с одной стороны, стремление к национальной самобытности и реализму, развитие идей народности и историзма как ключевых для русского художественного, в том числе и музыкального сознания. С другой стороны – увлеченность русских музыкальных кругов камерной музыкой (по цитированному ранее выражению А. П. Бородина, проявилось «поветрие на камерную музыку»), появление целого ряда концертирующих камерных ансамблей, Санкт-Петербургского общества квартетной музыки, преобразованного в Общество камерной музыки. Несмотря на небольшое количество созданных во второй половине XIX века квинтетных опусов, появившиеся образцы свидетельствуют о вовлечении жанра в указанное стратегическое направление развития национального искусства.

В 1876 году был сочинен квинтет Н. А. Римского-Корсакова для фортепиано и духовых инструментов, ставший первым и единственным образцом жанра в его творчестве. Появление этого весьма примечательного для истории жанра произведения отвечает не только указанным выше тенденциям, но также и обстоятельствам жизненной и творческой биографии композитора.

В частности, известно, что в 1873 году он приступает к работе на службу в Морском ведомстве в качестве инспектора духовых оркестров («музыкантских хоров»), где служил до 1884 года, осуществив подлинную реформу данной сферы деятельности ведомства, значительно повысив ее профессиональный уровень. Поскольку в служебные обязанности Римского-Корсакова на данном поприще входило руководство военными капельмейстерами⁶⁹, кон-

⁶⁹ Римский-Корсаков только контролировал профессиональную компетентность военных капельмейстеров, но и сам выступал в качестве дирижера сводных оркестров огромных составов: концерт в Кронштадтском Морском манеже (1874, триста оркестрантов, в программе – собственные сочинения и оригинальные переложения), концерты Адмиралтейского военно-морского оркестра, благотворительные концерты сводного оркестра Кронштадтского порта (1878), в программе которых исполнялись специально для них написанные сочинения: «Вариации для гобоя», «Концерт для тромбона».

троль за состоянием строевых (Балтийского и Черноморского флотов) и портовых оркестров (Кронштадта, Николаева и других) и их репертуара⁷⁰, то композитор именно в 1870-е годы глубоко изучает устройство целого ряда духовых инструментов деревянной и медной группы (тромбона, кларнета, флейты и других), разучивает их аппликатуру и даже музицирует на них⁷¹.

В 1870-е годы, ставшие первым этапом работы композитора в данной жанровой области, появляется целый ряд камерно-инструментальных сочинений, отразивших универсализм композиторского таланта, сосредоточенного в оперной и симфонической сфере. Среди них: Струнный квартет *F-dur* (1875), Струнный секстет *A-dur*, написанный, как и Фортепианный квинтет на конкурс, объявленный Императорским Русским Музыкальным обществом (1876); незавершенный Струнный квартет на русские темы (1878–1879)⁷². В 1880–1890-е годы – в поздний период творчества – композитором был создан ряд циклических камерных форм и отдельных пьес для разных, в том числе и неакадемических инструментов⁷³.

Фортепианный квинтет получил довольно сдержанную оценку самого композитора, а также ряд его комментариев. В статье Е. В. Степановой, посвященной данному произведению, приводится суждение Римского-Корсакова, зафиксированное в «Летописи моей музыкальной жизни»: «Это сочинение, не выражая все-таки моей настоящей индивидуальности, во всяком случае, свободнее и привлекательнее секстета» [цит. по: 151, с. 93].

⁷⁰ В период службы Римского-Корсакова инспектором был кардинально перестроен репертуар оркестров Морского ведомства. Наряду с традиционными для военных оркестров маршами и танцевальными жанрами (вальсами, мазурками и другими), а также увертюрами, попури и фантазиями, в него вошли переложения и аранжировки из зарубежных и русских опер (Россини, Вагнера, Верди; Глинки, Даргомыжского, Серова, Дюшана), европейских оперетт и балетов (Оффенбаха, Минкуса), классической и романтической инструментальной и симфонической музыки (от Баха до Шопена).

⁷¹ Об этом см. [151, с. 93].

⁷² Позднее он был переделан в Симфониетту для оркестра (три его части) и пьесы для фортепианного дуэта (финальная часть).

⁷³ Среди них, в частности: Струнный квартет *G-dur* (1897), незавершенное Фортепианное трио *c-moll* (1897), а также: Четыре вариации на тему хорала для струнного квартета, Ноктюрн для четырех рожков, Дуэт для двух рожков, Серенада для виолончели и фортепиано, Канцонетта и Тарантелла для двух кларнетов. К камерно-инструментальным сочинениям композитора причисляют также и коллективные опусы для «Беляевского круга», созданные с его участием: Струнные квартеты «В-la-f» (1886, первая часть, к именинам М. Беляева в содружестве с А. Бородиным, А. Лядовым, А. Глазуновым) и «Les vendredis» («Пятница» - по дню затронутых ранее музыкальных собраний Беляевского кружка, Allegro, совместно с А. Аренским, А. Лядовым, А. Глазуновым, А. Соколовым).

Квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота представляет собой трехчастный цикл, все части которого написаны в одной тональности – *B-dur*. Тональную общность опуса, необычную для большинства образцов жанра, созданных во второй половине XIX века, Е. В. Степанова в цитированной выше статье объясняет «особенной композицией, в которой прослеживается тенденция к одночастности» [151, с. 98].

На наш взгляд, музыкальная драматургия цикла, основанная на ярких контрастах частей и ориентированная на классицистскую модель жанра, свидетельствует об ином. Принцип контраста в нем доминирует, а тональное единство, наряду с приемами образного и тематического объединения, выполняет скрепляющую функцию. Примечательна новаторская – жанрово-эпическая концепция Квинтета, в которую композитор привнес черты ориентализма. Поэтому, учитывая роль контрастов в его цикле, а также фактор некоторой стиливой неоднородности произведения, сознательно допущенной композитором и особенно явственно ощущаемой в первой части, задача объединения цикла приобретает особенную важность.

Первая часть написана в необычайно стройной, четко оформленной сонатной форме (*Allegro con brio, B-dur*). Ее ведущая тема восходит к классицистским прообразам и воплощает светлый, жизнеутверждающий образ, пронизанный остиной ритмической пульсацией восьмыми длительностями, наделяющей ее энергией и действенностью. По поводу ее стиливого ориентира Римский-Корсаков заметил, что «первая часть вышла в бетховенском классическом роде» [130, с. 97]. В этой связи позволим себе высказать предположение о том, что рассматриваемая тема Квинтета, учитывая ее эмоциональный тонус, тематическую организацию, исполнительские и динамические штрихи представляется некой аллюзией на тему главной партии Двадцать первой фортепианной сонаты Бетховена оп. 53 *C-dur*. Особо примечательна в этом отношении партия фортепиано, основанная на повторе аккордов с октавными базами на стаккато, «прорезываемая взывчатыми» сфорцандо, отмеченная вол-

нами нарастания динамики (от пианиссимо до форте). Изложенная при экспонировании у солирующего фагота, тема за счет использования приема имитаций в партиях духовых инструментов быстро «завоевывает» большой диапазон, что также усиливает впечатление ее родства созданию бетховенского гения (пример 31). Необычная, несколько инородная классицистскому облику темы деталь дана во втором такте: ход на кварту вниз образует трихордовую формулу (в кварте), подчеркнутую гармонией нетерцового строения (кварто-квинтовая вертикаль), вносящая терпкий оттенок в ясный и светлый образ. Второй элемент главной партии – с затактом, квартовым и квинтовым шагами, несколько скерцозный, появляется в партии кларнета.

Яркий контраст главной теме составляет побочная тема (цифра 4), составляющая ей ярко выраженную образно-стилистическую оппозицию. Основанная на народно-песенной мелодике, близкой хороводным мелодиям, диатоническая, изложенная в виде вокального трио кларнета, валторны, фагота, она воплощает светлый уравновешенный лирический образ (пример 32). В теме примечательны черты ладовой – секундовой переменности ($F - g$), появление скерцозного контрапункта у флейты на стаккато, воспроизводящее звучание народных инструментов (рожка, дудочки). Показательно блестящее и, по нашему мнению, остроумное применение Римским-Корсаковым принципа производного контраста, лежащего в основе принципа сонатности: диаметрально противоположные темы главной и побочной партии имеют в своей основе общий интонационный элемент: трихорд в кварте на тех же звуках ($g - c - b$). В заключительной части отметим появление в партии фортепиано нового народно-песенного по природе «убаюкивающего» мотива, близкого колыбельным напевам: четырежды повторенный двутактный мотив простейшего строения (ход на нисходящую квинту и «распевание» терции) примечателен ладотональной терцовой переменностью ($F - d$), перегармонизацией (пример 33).

Разработка отмечена чертами драматизации образного мира части. Используя изощренную технику мотивно-тематической работы, композитор обнажает конфликтное начало в драматургии сонатного *allegro*. Основное развитие тематизма связано с первым и вторым мотивами главной партии, при этом второй приобретает богатырские черты (за счет аккордики, октав, динамики форте в партии фортепиано), а из первого вычленяется мотив нисходящей секунды с акцентом на сильную долю такта, что придает ему грозно-повелительный характер (применены унисоны октав в партии фортепиано с дублированием баса фаготом). Примечательна своим напряжением главная драматическая тема раздела, построенная на антитезе мужественно-волевого второго мотива главной партии (герой-богатырь) и секундового в басах (Судьба), и окрашенная сумрачным колоритом тональностей *f-moll*, *d-moll*.

Реприза необычна кардинальным переосмыслением ведущих образов. Главная тема звучит в характере богатырского гимна, мощно и энергично (унисоны кларнета, валторны, фагота и октавных басов фортепиано на фортиссимо с использованием аккордики и сохранением четкой оstinatной пульсации восьмыми). Побочная (соло фортепиано) также наделена чертами гимничности, но предстает в величаво-торжественном характере при первом проведении со сдержанной экспрессией (на пиано). Примечательна длительно сохраняемая арпеджированная фактура темы, воспроизводящая переборы звончатых гуслей. В процессе развития побочная тема сближается по характеру с главной и в кульминации приобретает черты мощного жизнеутверждающего гимна. При этом подчеркнем особую тембровую краску кульминационной зоны: звенящие мотивы духовых инструментов в высоком регистре (флейты, кларнета) при поддержке валторны и фагота; октавные репетиции в басах фортепиано, создающие эффект гудения; аккордовые последовательности, несколько напоминающие формулу раскачки, все эти фактурные приемы в сочетании с динамикой фортиссимо и огромным звуковым диапазоном воссоздают звучание праздничных колоколов. Именно он акцентирует торжество

главного собирательного образа Квинтета, соединившего мужественно-энергичную, лирическую и эпическую ипостаси – образа богатырской Руси, закреплённый в торжественной коде.

Вторая и третья части вносят яркие контрасты, раскрывают выразительные и технические возможности инструментов ансамбля, продолжают развитие отдельных образов, намеченных в первом сонатном *Allegro*. Отдельно отметим виртуозное композиторское мастерство Н. А. Римского-Корсакова в игре стилями, претворении разнообразных жанрово-стилевых «манер», проявившемся в переосмыслении ведущих тем частей, приобретении ими ярких и необычных, в том числе и «инонациональных» красок.

Вторая часть (*Andante*), сложная трехчастная форма с эпизодом, является средоточием лирики, представленной разными гранями. Первый раздел открывает вдохновенная тема ноктюрнового характера у солирующей валторны. Ее отличают плавность рисунка, широта и протяженность мелодического дыхания, пластичность, нежность (ремарка *dolce*) и возвышенность, приглушенный колорит (пиано), романтический характер лирики. Вступительные арпеджированные аккорды, ассоциируемые со звучанием струн (возможно, арфы как любимого инструмента средневековых трубадуров и менестрелей), мягкая звучность валторны и ее семантика, связанная с лесными пейзажами в западной музыке XIX века, приносят черты романтической сцены любовного признания в ночи (пример 34).

Чисто русская выразительность второй темы (середины простой трехчастной формы) проявляется в ее элегичности, песенно-романсовой кантилене, звучании солирующих деревянных инструментов: кларнета, флейты на фоне разложенных гармонических фигураций на глубоких длительно выдерживаемых органых пунктах в партии фортепиано. Несколько плачевый, печальный оттенок теме придают никнущие мотивы, усиленный сумрачным колоритом тональности *b-moll*. Реприза примечательна объединением двух тем, солированием фагота, а также усилением роли полифонизации, что подчеркивает, прежде всего, певучесть голосов духового ансамбля.

Русскую песенную линию продолжает эпизод медленной части Квинтета, написанный в форме фугетты в тональности *b-moll*. Примечательно, что ее, близкую вышерассмотренной теме середины первой части, А. И. Кандинский трактует как предвестие тематического элемента из прощальной Колыбельной песни Волховы из Седьмой картины оперы «Садко» (на словах «А и где же спит Садко») [цит. по: 151, с. 97] (пример 35). Также важно отметить, что «плачевая» тема фугетты, развивающаяся имитационно в партиях духового квартета, ярко отражает значимый для Римского-Корсакова, как и для всех кучкистов, завет М. И. Глинки: задачу связать западную фугу с русской музыкой «узами законного брака». Тема фугетты в процессе развития укрупняется (в кульминационном разделе, замыкающем эпизод), драматизируется, приобретает скорбно-патетический характер (за счет «хорового *tutti*»), черты суровости, эпичности (в октавных унисонах партии фортепиано). В коде части выразительны гармонические краски – перегармонизация темы фугетты в фольклорном ключе (секундовая переменность *F – g*, натурально ладовые обороты).

Финал Квинтета – *Rondo Allegretto* – воплощает характерную для сонатно-симфонического цикла жанровую сферу. Но ее трактовка отличается необычайной оригинальностью за счет ярко выраженного ориентального колорита. Показательная для творчества композитора, кучкистов и русской музыки, начиная с М. И. Глинки, данная сфера художественной концепции подчеркнула национально-самобытные приоритеты Квинтета, наделив его стиль яркими «инонациональными» красками⁷⁴.

Положенная в основу части форма рондо-сонаты трактована весьма необычно, возможно даже, фантазийно – при сохранении регламента структуры и привнесении черт концертности. Рефрен написан в характере женского восточного танца. Его тему, экспонированную кларнетом, затем флейтой, отличают хрупкость, изящная пластика (ремарка *grazioso*), «воздушная» фактура,

⁷⁴ Мастерство воплощения композитором в Квинтете восточной жанровой сферы позволяет предположить, что темы финала могут рассматриваться как некая предтеча танцевальных тем его знаменитой сюиты «Шехерезада», которая будет создана спустя 12 лет – в 1888 году.

обилие хроматизмов, «узорчатый» детализированный рисунок, вращательный тип мелодии, подражание звучанию восточных инструментов (пример 36). Соло кларнета и флейты может быть ассоциировано со звучанием зурны, остинатный бас октавами (сначала на тоническом органном пункте) у фагота на стаккато – воспроизводит звучание ударного инструмента типа таблы или бубна, арпеджированные аккорды у фортепиано – возможно, звучание тара⁷⁵.

Первый эпизод (*f-moll – Des-dur*) примечателен появлением новой (хотя и интонационно связанной с рефреном) – томно-страстной темы. Более напевная, содержащая восходящую сексту, она экспонируется в партии солирующего фагота, вновь подчеркивая лирическую ипостась этого инструмента, выступающего, как правило, в других образных «амплуа» (комическом, драматическом). Показательно ее второе проведение у флейты – на тонической квинте в басах в качестве органного пункта в гармоническом мажоре, что усиливает красочность восточного колорита еще и на ладовом уровне.

Отметим также прием нагнетания динамики восточного танца, который приобретает стихийное начало: в тематизме исчезают мелкие фигурации, пульсация укрупняется (по такту), фактура «собирается» в аккорды, тема излагается «звучными» ломаными октавами на фортиссимо. Дважды примененный – в конце первого эпизода и коде финала, где ускоряется темп (появляется ремарка *piu vivo*, затем *Vivace*), он является отсылкой к коде сюиты восточных танцев из четвертого действия оперы «Руслан и Людмила», подчеркивая неразрывность творческих связей композиторов «Могучей кучки» с М. И. Глинкой как основоположником национальной музыкальной классики.

Необычен второй эпизод (*g-moll*), сложно построенный, начало которого представляет собой фактически вторую фугетту в цикле (пример 37). Большой сольный фортепианный полифонический раздел основан на «восточной» теме эпизода, которая развивается имитационным способом и теряет свою ориен-

⁷⁵ В литературе отсутствуют высказывания композитора о знании им восточного музыкального инструментария. Поэтому предлагаемые названия являются предположительными, выдвинутыми из широкой распространенности данных инструментов в музыкальном мире Востока.

тальное своеобразие. Во втором разделе (*Agitato d-moll*) появляется новый тематический элемент – двутакт с форшлагом у кларнета, колорит которого соединяет восточное и фантастическое начало. Завораживающее впечатление возникает от многократных повторов мотива и длительно выдерживаемого уровня приглушенной динамики остигатных мелодических фигураций.

Оригинально готовится наступление последнего рефрена. В заключительном – связующем разделе появляются четыре выписанные каденции, воспроизводящие контур темы середины рефрена: у валторны, флейты, кларнета и фортепиано. В фортепианной каденции, снабженной ремаркой *Cadenza brillante*, она представлена в виде скрытого голоса, вуалируемого фигурациями (пример 38). Блестящая концертного плана кода с октавными пассажами у фортепиано завершает квинтетный цикл, превращенного композитором из строгого академического жанра камерно-инструментальной музыки в красочную «сюиту», образы и темы которой соединили эпохи, стили и национальные традиции.

Дальнейший ход развития фортепианного квинтета связан с сочинениями К. Ю. Давыдова и Ю. И. Блейхмана, музыкантов, которых принято относить к композиторам «второго ряда». К сожалению, их композиторские заслуги, сегодня недостаточно изучены.

Имя Карла Юльевича Давыдова (1838–1889) хорошо известно виолончельному сообществу музыкантов. Выдающийся исполнитель-виолончелист, лучший, по мнению П. И. Чайковского, из музыкантов своего времени в данной области исполнительского искусства; педагог, основатель русской виолончельной школы, воспитавший плеяду талантливых учеников (среди них выделяется имя А. Вержбиловича); реформатор виолончельной техники, К. Давыдов вошел в историю отечественного исполнительского искусства XIX века как один из трех его титанов, наряду с А. Г. Рубинштейном и Л. Ауэром.

Кратко отметим и другие заслуги замечательного музыканта: талантливый математик, окончивший Московский университет. Выпускник Лейпцигской консерватории по классу композиции Морица Гауптмана⁷⁶; профессор Лейпцигской консерватории по классу виолончели (1860–1862), солист лучшего на тот момент европейского оркестра – лейпцигского Гевандхауза; по возвращении из Европы – солист Императорского Двора, за свой выдающийся талант получивший в дар от Матв. Ю. Виельгорского скрипку Страдивари; профессор, директор Санкт-Петербургской консерватории (1876–1887).

В творческом наследии Давыдова представлены разные жанры. Наиболее известны симфоническая картина «Дары Терека» как образец программного симфонизма, Сюита для оркестра и неоконченная опера «Мазепа», либретто которой было передано им П. И. Чайковскому⁷⁷. Его композиторские заслуги связаны, главным образом, с созданием им обширного репертуара для виолончели⁷⁸. В числе практически неизвестных музыкознанию находятся и его камерно-инструментальные сочинения, среди которых выделим, в частности, струнные Секстет (ор. 35 *E-dur*) и Квартет (ор. 38, *A-dur*), а также Квинтет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели (ор. 40, *g-moll*). В этой связи исследователь виолончельных концертов Давыдова А. В. Иванов пишет, что «... лишь несколько его виолончельных произведений задержались в концертном репертуаре; в большинстве своем они стали неотъемлемой частью

⁷⁶ М. Гауптман (1792–1868) – малоизвестная для современного отечественного музыкознания личность. Изучение материалов показало, что Гауптман являлся одной из заметных фигур в музыкальной жизни Германии, оставил в ней значительный след как скрипач, композитор, педагог, теоретик и музыкально-общественный деятель, тесно связанный с Лейпцигом как одним из ведущих центров музыкальной культуры Европы. Ученик Л. Шпора, концертирующий скрипач, в 1815–1820 году он жил в России, служил в капелле князя Репнина, вероятно, Н. Г. Репнина-Волконского, генерал-губернатора Малороссии (1816–1834). С 1843 года – профессор Лейпцигской консерватории, куда был приглашен Ф. Мендельсоном; наряду с Р. Шуманом и О. Яном, один из основателей Баховского музыкального общества (1850), редактор первых томов Полного собрания сочинений И. С. Баха; редактор «Всеобщей музыкальной газеты». Как педагог, он воспитал целую плеяду выдающихся музыкантов разных национальных школ – композиторов и исполнителей: помимо К. Давыдова, ранее упомянутого Е. Альбрехта, Г. фон Бюлова, Э. Грига, Й. Иоахима. Среди его сочинений преобладают хоровые (церковные и светские) жанры, скрипичные дуэты, опера «Матильда» (сочинена в России).

⁷⁷ В числе его сочинений – также и романсы (пять тетрадей, свыше сорока).

⁷⁸ Среди его сочинений: четыре виолончельных концерта, Баллада для виолончели, Фантазия на русские темы для виолончели и оркестра, пьесы для виолончели и фортепиано, оригинальные переложения для виолончели и фортепиано – транскрипции сочинений зарубежных и русских композиторов, к примеру, Бетховена, Шопена, Шумана, Монюшко, Кюи.

только учебного процесса. Произведения же в других жанрах исчезли с концертных площадок окончательно» [66, с. 3]. С этим утверждением позволим себе не согласиться и в качестве аргумента предлагаем нижеследующий анализ фортепианного Квинтета.

Созданный в 1884 году, он был посвящен замечательному русскому пианисту В. И. Сафонову, в дуэте с которым К. Ю. Давыдов успешно концертировал, гастролируя во многих городах России. Опус интересен как образец трактовки жанра, созданной выдающимся исполнителем-виолончелистом, прошедшим лейпцигскую композиторскую школу в консерватории. Предположим также, что партия фортепиано создавалась в расчете на конкретного исполнителя. Этими моментами объясняются некоторые черты его стиля: появление выразительных виолончельных соло, фактурная насыщенность и особая виртуозность партии фортепиано. Влияние немецких традиций проявилось в структуре цикла с распределением контрастов по модели, близкой Девятой симфонии Бетховена (действенное сонатное *allegro* – скерцо – медленная часть – жанровый финал), четкости формообразования, в большой роли принципов полифонического (имитационно-контрапунктического) письма, во многом унаследованных от его консерваторского наставника, о чем будет сказано ниже, а также в виртуозном владении приемами мотивно-тематической техники, а также в некоторой «рассудочности» эмоционального строя произведения в целом.

Квинтет Давыдова является образцом лирико-драматической трактовки жанра, соединяющей в себе следование классико-романтическим западным и русским музыкальным традициям, сложившимся в камерно-инструментальной музыке А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова.

Основной тон произведению задает главная партия первой части квинтета (*Allegro, g-moll*) – наиболее яркий и выразительный его образ, воплощающий присущую композитору лирико-драматическую сферу (пример 39). Стихию страстных, мятущихся чувств отличает сложный эмоциональный сплав, отраженный в сложном рисунке главной темы: наличие волевых импульсов

(роль кварт, фанфарный остов, императивность начального мотива), внутренне напряжение и неустойчивость (хроматизмы, нисходящие секунды, изломанный мелодический контур, диссонантные гармонии), бурная взволнованность (разложенные гармонические фигуры в партии фортепиано, полиритмия в сочетании восьмых и триолей). Лирическая струя в теме (ее напевность, за счет поступенных ходов, разделение фактуры на мелодию у струнных и фортепианный аккомпанемент) подчеркивается во втором проведении – в партии солирующего фортепиано (фортиссимо и октавно-аккордовое изложение усиливают присущие ей черты патетики. Трактовку сонатной формы, как и принципов формообразования в цикле, отличает необычайная четкость, следование классическим образцам, нарушаемое лишь известной свободой тональных планов. Соотношение главной и побочной дано на традиционной основе: лирическая побочная партия изложена в параллельной тональности (*B-dur*), теме присущи светлый колорит, кантиленность за счет песенно-романсовых интонаций, трепетность дыхания (струящиеся фигуры в партии фортепиано).

Разработка – при столь напряженной главной теме – необычна отсутствием драматизации образов и тем, скорее ей присуще усиление лирической образности. В этой связи особенно показательны переключки солирующей виолончели и дуэта скрипок, а также красочность тонального плана с уходом из бемольной сферы в многодиезную: *Es-dur – h-moll – cis-moll*. Показателен красочный и умиротворенный характер главной кульминации раздела, в котором «мерцающая» главная тема звучит (*in H-dur – h-moll*) звучит спокойно и уравновешенно, предвещая аналогичное появление в коде финала в абсолютно устойчивой тональности одноименного мажора (*G-dur*). Драматизация образов перенесена в репризу и коду, которую отличает значительное усиление патетико-драматического начала. В главной теме показательно «искажение», «деформация» четкого аккордового контура, заложенного в ее экспозиционном виде: появление скачков на диссонирующие интервалы – уменьшенную

квинту, септиму; ходы на сексту и октаву. Высшим уровнем драматизации становится появление в главной теме нисходящего хроматического кода с установившейся «роковой» семантикой (пример 40).

Не касаясь подробностей строения средних частей квинтета, при всем композиторском мастерстве К. Давыдова отметим их достаточно традиционную, на наш взгляд, трактовку. Музыка скерцо (*Allegretto, A-dur*) выдержана в мендельсоновско-шумановских традициях, приверженность которым характерна для композиторского почерка К. Ю. Давыдова. Ее отличают сплав скерцозности и причудливой фантастичности, полетность и тонкая ритмическая игра мотивов и тональных красок, оттеняемых просветленным лирическим образом эпизода с темой в духе «хоровых» песен без слов Мендельсона, но более полифонизированной по фактуре (*D-dur, cantabile*).

Третья часть цикла (*Andante con moto, D-dur*) воплощает мир светлой лирики, воплощаемый песенно-романсовыми темами крайних частей сложной трехчастной формы, характеризующими мелодическое дарование композитора. Первой теме аккордового склада с мелодизацией голосов присуща возвышенно просветленная краска. Первоначально она экспонируется в партии фортепиано, затем излагается – «парит» у первой скрипки на фоне аккордового аккомпанемента остальных инструментов квартета с синкопированным ритмом, придающим ей особую грацию. Примечателен ее несколько ориентальный оттенок, отражающий связи композиторского стиля К. Давыдова с традициями русской музыки. От проявляется в несколько созерцательном характере лирического образа, наделенного покачивающейся грацией (за счет синкоп), использовании тонического органного пункта, создающего за счет наложения гармоний «терпкие» краски. Отклонение в параллельный минор (*h-moll*) придает теме затененный и несколько томный оттенок. Вторая, чисто романсовая тема (середины простой трехчастной формы) имеет более страстный, воодушевленный характер. Ее отличают восходящая направленность пластичных фраз с секстовыми ходами, опеваниями, мелодическими задержаниями,

вводнотонными хроматизмами, выразительные тонально-гармонические краски (отклонения из гармонического *D-dur in h-moll, fis-moll*) (пример 41).

Контрастирующая ей тема – субъективно-лирического характера, но при этом с долей «рассудочности» и напряженности (фугато в эпизоде, бемольные тональности, хроматизация, изломанный рисунок) готовит экспрессивную лирико-патетическую кульминацию чисто романсового склада. Ее формируют движение темы с вершины источника, щемящий оттенок лирики (ремарка *molto sentimento*) за счет минора и никнущих интонаций, поющие голоса струнного квартета и выразительная томно-«терпкая» гармония, возникающая вследствие применения субдоминантового органного пункта (тональность балансирует между гармоническими *h-moll* и *A-dur*) (пример 42). В варьированной репризе обращает на себя внимание экспрессивное соло виолончели, интонирующей главную тему.

Четвертая часть (*Allegro molto con brio, G-dur*) переключает в жанровую сферу, наделенную яркими контрастами. С одной стороны, в главной партии ей присуще игровое начало, стремительная полетность отдельных мотивов, энергичной моторика иных, ритмическая упругость, что выражено четкой пульсацией восьмыми, прозрачной фактурой, стремительно проносящимися пассажами, использованием стаккатто (пример 43). Примечательны ритмические «перебивы» в главной партии, характерные, как уже отмечалось ранее, для народных плясовых песен и игровой стихии. С другой стороны, в музыке финала велика роль мощных аккордово-октавных мотивов (ансамблевое *tutti*), наделенных ритмической энергией, звучной динамикой (фортиссимо), воплощающих коллективный – народный образ. Привносящие черты богатырского начала, присущей ему силы молодецкой, они появляются в связующей и заключительной (первая тема – секвентного строения: *in B, c, d*) частях, придавая финалу черты эпичности, столь характерной для творчества композиторов-кучкистов и русской музыки в целом (пример 44).

Заключительная часть особенно колоритна в аспекте воссоздания яркой, буквально зримой картины русского богатырства. Помимо аккордовой темы,

примечателен второй ее тематический элемент: размашистые октавные скачки унисонами струнного квартета, зримо передающие богатырскую сечу, взмахи меча. Третий элемент – с педалями чистых квинт в большом звуковом поле (большая – первая) в партии фортепиано в контрапункте с мелодическими фигурациями, устремленными «ввысь». Взятые на sforцандо квинты создают эффект ударов, звона колоколов, а «возносящиеся» фигуры передают эффект «гудящей» колокольной волны (пример 45). Контраст главной теме составляют побочная тема, стилистика которой восходит к интонационному словарю русского лирического романса-элегии. Ей присущи секстовость (показателен вступительный раздел партии, основанный на имитационном проведении секстового мотива в миноре в партиях виолончели, альты и второй скрипки), опевания, мотивы-вздохи, секвенции, хроматизм вразбивку, мелодические секундовые задержания. Необычайно выразительны дуэты струнных, представляющие эту тему: первое проведение – скрипками, второе – альтом и виолончелью. Синкопированный аккомпанемент в партии фортепиано подчеркивает связи темы с русской городской бытовой музыкальной традицией, что отражает прекрасное знание композитором-немцем по рождению и воспитанию культуры своей второй родины.

Оригинально завершение Квинтета. В коду включена переосмысленная главная тема первого сонатного *allegro*: она звучит в одноименном мажоре (*G-dur, Adagio*), светло и напевно (в партиях фортепиано и первой скрипки), завершаясь вопросительной интонацией (на доминанте). «Ответом», раскрывающим главную мысль произведения, представляется «колокольная» фигурация, мощной волной проносящаяся через все партии ансамблевой партитуры от ее басов к верхним регистрам – «ввысь», подчеркивая «русскую» линию драматургии этого, несомненно, неординарного, незаслуженно забытого произведения.

Музыка фортепианного Квинтета К. Ю. Давыдова является ярким отражением мнения вышеупомянутого исследователя А. В. Иванова о том, что «лирическая основа дарования композитора проявилась в преобладании лирико-

драматической образной сферы, в большей степени отвечающей выразительным возможностям виолончели» [66, с. 7]. Лирическое начало в музыке Квинтета ярко выразили опора композитора на стилистику русского романса, певучесть, мелодизация ансамблевой ткани, обилие выразительных соло (особенно виолончели) и дуэтов инструментов. При этом заметим, что лирико-драматическое начало в нем весьма органично дополнено эпической линией драматургии, привносящей в Квинтет образы богатырства и русскую стилистику, а также черты картинности, звукоизобразительные приемы в воплощении колокольности как культурного кода России.

Заметим также, что высокая организация интеллекта музыканта, являвшегося по складу своего мышления и образованию талантливым математиком, проявилась в необычайной стройности формы, мастерском владении приемами тематического развития и общей ориентации композиции квинтета, написанного в форме четырехчастного цикла, в значительной мере на классицистские образцы. В объединении цикла велика роль приемов сквозного развития, основанного на романсовых мотивах (в частности, начальном элементе главной партии первой части), продуманной логике тонального плана и применении приема арки.

Показательно выраженное доминирование в инструментальном ансамбле Квинтета фортепианной партии и в целом распределение фактуры на два уровня: струнные – фортепиано, характерное для классицистской трактовки жанра. Заслуживает особого внимания – при развитости фортепианной партии, рассчитанной, как отмечалось ранее, на исполнительский стиль такого выдающегося пианиста как В. Сафонов, – практически полное отсутствие концертного начала (каденций, излишней виртуозности). При этом велика роль принципов полифонизации ансамблевой партитуры как с помощью мелодизации голосов, так и в связи с применением приемов имитационного развития. Широко применяются принципы диалогичности, сопоставления сольных высказываний и ансамблевого tutti.

Завершением рассматриваемого этапа в развитии жанра фортепианного квинтета стал опус Юлия Ивановича Блейхмана (1868–1910), одного из малоизвестных сегодня композиторов, представляющих русскую музыкальную культуру Серебряного века. Интерес к его личности и творчеству постепенно возрождается, о чем свидетельствуют отдельные публикации современных российских музыковедов, в частности, ранее упомянутые работы Е. Д. Кузиной (Богомоловой), первой обратившейся к забытому музыканту [84; 19]. Назовем также статью Е. В. Смагиной, в которой автор подчеркнул лирическую природу дарования композитора и его созвучие художественному миру Серебряного века [141]. Наследие Блейхмана, учитывая его ранний уход из жизни, включает очень немногие произведения, самыми известными из которых являются опера «Принцесса Греза» (1899) и несколько романсов, написанных на стихи русских поэтов-символистов⁷⁹.

Фортепианный Квинтет (op. 16, *D-dur*, посвящен Великому князю Константину Романову) появился в его творчестве в 1890-х годах в числе единичных камерно-инструментальных опусов композитора (точную дату его сочинения установить не удалось, но известно, что он был создан до 1899 года). В его основе лежит характерная для творчества Блейхмана лирическая концепция, оттененная жанровыми гранями. Данный опус представляет собой несколько архаичный для конца XIX века образец трактовки жанра. Его классико-романтический облик, камерные масштабы, четкость и традиционность структур, песенно-романсовый мелос отвечают нормам скорее раннего, нежели позднего романтизма с его психологизмом, «сгущенностью» в области гармонии, поэмностью в форме. Не вполне убеждает и «немецко-русский» музыкальный стиль, лишенный органичности ввиду доминирования в нем тема-

⁷⁹ Ю. Блейхман профессиональное образование получил в Лейпцигской консерватории, занимался по композиции с Н. А. Римским-Корсаковым. В Петербурге в 1890-е годы организовывал общедоступные симфонические концерты, выступал как дирижер-симфонист, гастролировал в провинции. В начале 1910-х годов получил известность как салонный композитор, автор десятков фортепианных пьес и романсов (всего около ста). Среди его сочинений: две оперы (в том числе «Светоч христианства»), Симфония *A-dur*, балетная сюита; хоры, кантата «Сцена у ручья» и драматическая сцена «Князь Михайло Репнин», отдельные камерно-инструментальные сочинения, в частности, Соната для скрипки и фортепиано.

тизма с четкой, по-немецки организованными квадратными структурами, кадансами, имитационными приемами развития при вкраплении отдельных «русских» по колориту элементов и штрихов.

Написанный в форме четырехчастного цикла, Квинтет воплощает характерный для композитора мир светлых образов, в котором доминирует задушевная лирика, наделенная чертами взволнованности и краткими патетико-драматическими всплесками в развивающих разделах. Главным его репрезентантом представляется побочная партия первой части (*Allegro non troppo*, сонатная форма с кодой), весьма близкая, на наш взгляд, песенно-романсовым темам Ф. Мендельсона (пример 46) с типичной для немецкого романтика уравновешенностью и двуплановой гомофонной фактурой. На ней строится разработка, где применяются приемы мотивно-тематического и имитационного развития, появляются черты драматизации. На побочной теме основана кода части, в которой она приобретает гимнический, жизнеутверждающий характер, что привносит в драматургию квинтета черты эпичности.

Вторая часть (*Allegro vivace, D-dur*) строится на контрасте скерцозной (крайние разделы сложной трехчастной формы) и жанровой (трио, в котором сделана попытка воплотить национально-характерный – русский колорит: изящная танцевальная «женская» плясового склада тема, пиццикато струнных как подражание звучанию балалаек). Третья часть (*Andante, F-dur*) – средоточие светлой созерцательной лирики с «нотами» элегичности. Основную ее тему характеризуют романсовая основа, протяженность мелодического дыхания, «поющая» полифонизированная фактура. Контраст ей составляет причудливо-фантастический образ средней части (эпизода), являющийся еще одним напоминанием о «шуманианстве» отечественной камерно-инструментальной музыки. Необычная по колориту деталь его тематизма связана с проведением темы раздела в народно-песенном характере (в тональности *C-dur*): первый элемент звучит как песенный, второй как плясовой (в партии фортепиано).

Четвертая часть (*Allegro con brio, D-dur*) воплощает празднично-триумфальную сферу (показательны маршевая основа главной партии, несколько

напоминающая «рыцарские» темы немецкой романтической музыки – Вебера, Вагнера), песенно-романсовая – в побочной, светлые краски, большая роль аккордовой фактуры, придающий ей торжественный, импозантный характер). Из черт стилового своеобразия отметим «колокольность» ряда разделов финала: чередование аккордов в парии струнных и фортепиано напоминает «колокольную раскачку» (раздел К в партитуре), повторение аккордовых комплексов в широком тесситурном охвате в соединении с фигурацией вращательного типа, воспроизводящей звоны колоколов (кода).

Обобщая изложенные выше аналитические наблюдения, а также материалы, свидетельствующие о ходе развития фортепианного квинтета в творчестве русских композиторов второй половины XIX века, предлагаем следующие выводы.

Второй этап в развитии квинтетного жанра охватывает период с середины 1850-х годов до конца XIX века. Несмотря на значительный перерыв в развитии – около сорока лет (с 1815 до 1855 года) – и сравнительно небольшое количество образцов, созданных во второй половине XIX века, жанр фортепианного квинтета достиг в эти годы значительных творческих результатов. При этом динамика процесса всецело отвечала векторам движения русской камерно-инструментальной музыки и музыкальной культуры в целом, устремленным к утверждению в искусстве национально-самобытных идеалов, традиций, ценностей. Важнейшую роль в этом процессе сыграли феномен профессионализации русской музыкальной культуры, деятельность Императорского Русского Музыкального общества, появление обществ камерной музыки и постоянно действующих камерных ансамблей.

В рамках рассматриваемого этапа были созданы квинтеты А. Г. Рубинштейна (два), А. П. Бородина, К. Ю. Давыдова, Ю. И. Блейхмана. Главными его итогами стали освоение русскими композиторами достижений западной

камерной музыки классико-романтического периода и претворение «почвенного» своеобразия отечественной музыки в музыкальной стилистике произведений и приемах исполнительства.

Квintет op. 55 *F-dur* А. Рубинштейна – первый для русской музыки образец претворения в данном жанре масштабной драматургии с чертами конфликтности и эпичности. В нем композитор обратился к концепционной значительности и весомым драматургическим ресурсам четырехчастного цикла, во многом предвосхитив квintетные опусы С. И. Танеева, а в дальнейшем Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке и других композиторов, сумевших многоаспектно раскрыть философско-интеллектуальный потенциал жанра. Второй квintетный опус Рубинштейна – op. 99 сохранил заложенные в предыдущей концепции жанрово-стилевые параметры и укрепил ее драматургические устои, отразив «монументализацию» стиля в аспекте оркестральности и концертности.

В рассматриваемом жанре композиторами была опробована и органично претворена развитая музыкальная драматургия различных, в том числе и смешанных типов: лирико-драматическая на остроконфликтной основе с чертами эпичности – в квintетах А. Г. Рубинштейна и К. Ю. Давыдова (лирический герой – Судьба); лирико-эпическая – в Квintете А. П. Бородина (индивидуализированный герой – коллективный образ: личность – народ – Родина), жанрово-эпическая – в Квintете Н. А. Римского-Корсакова (Русь – Восток; Русь – Запад).

Национально-самобытная трактовка жанра наиболее ярко проявилась в Квintетах А. П. Бородина (претворение черт русской музыкальной архаики – былинного фольклора, роль трихордов), Н. А. Римского-Корсакова (русская песенность: черты плача-причета, протяжных песен, былин; ориентализмы: черты восточных танцевальных жанров) и отчасти К. Ю. Давыдова (песенно-романсовый тематизм, элегичность, секстовость). Элементы «русского» стиля отчасти заметны в Квintете op. 55 А. Г. Рубинштейна (песенные черты в финале Квintета op. 55).

Музыкальный стиль квинтета приобрел особые черты, в частности, приемы фактурных решений, связанные с претворением колокольности как «русского культурного кода»: квинтеты Бородина, Римского-Корсакова, Давыдова, Блейхмана. Стремление к национальной самобытности в трактовке обусловили включение в исполнительский квинтетный стиль названных произведений приемов звукоподражательности русскому народному инструментарию: звучанию балалаек, гуслей, духовых инструментов – рожков, дудочек. В Квинтете Римского-Корсакова дано воспроизведение звучания восточных инструментов. В стилистике квинтета наблюдается своеобразная диалектика камерности, концертности и оркестральности. Особенно ярко черты концертного стиля со включением каденций проявляются в Квинтетах Рубинштейна ор. 99 и Римского-Корсакова, в меньшей степени – в Квинтетах Бородина, Давыдова.

В музыкальной драматургии отдельных квинтетов, в связи с усложнением содержания, заметно привнесение черт оперной драматургии (прием вторжения, диалог-антитеза контрастных тем – оба опуса Рубинштейна), симфонического начала (квинтеты Рубинштейна, Бородина, Римского-Корсакова, Давыдова: приемы сквозного развития тематизма, логика тональных планов).

Рольевые задачи инструментов квинтетных ансамблей в рассматриваемый период стали отличаться большим разнообразием, нежели ранее. Помимо традиционных, в них появились новые функции: возрастание роли всех инструментов ансамбля в экспонировании тем – соло, в дуэтах; появление новых образных «амплуа» духовых инструментов – лирических, фантастических; национальных: русских и инонациональных. Заметен поиск композиторами необычной тембровой красочности: звукоподражание народному – русскому и восточному инструментарию (струнно-щипковой группы: гусли; духовой – рожок, дудочка, зурна; ударной: колокола, ударно-шумовой: бубны).

В организации ансамблевой партитуры проявилось усиление принципов полифонизации и мелодизации ткани, претворение приемов подголосочного

письма – в лирических разделах; возрастание значимости приемов ритмической «игры» в партиях (со сбоями ритма за счет синкоп, смещенных акцентов) – в народно-жанровых эпизодах; особое фактурное явление – вовлечение всех партий ансамбля в стихию «колокольной раскочки».

Ряд образцов жанра, не являющегося ведущим в творчестве композиторов, подготовил отдельные черты художественной концепции их зрелых произведений, имеющих центральное значение в наследии. Тем самым квинтеты А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова фактически стали для них творческой «лабораторией», в которой формировались образно-стилевые черты оперных и симфонических замыслов классиков русской музыки: Второй «Богатырской» симфонии, эпических романсов («Песни темного леса»); симфонической сюиты «Шахерезада».

ГЛАВА 3. ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА: ВЕКТОРЫ ИСКАНИЙ

3.1. Пути обновления квинтетного жанра в начале XX века⁸⁰

Рубеж XIX–XX столетий и первые десятилетия XX века в историко-культурном развитии России являл собой переломное время, сопровождающееся драматическими историко-политическими событиями, острыми социальными взрывами, действием разнонаправленных тенденций практически во всех сферах жизни страны. Духовную ауру времени характеризуют интенсивные искания, многообразие течений художественного процесса, стилевая разнородность. По мнению современного исследователя М. Н. Лобановой, обратившейся к рассмотрению проблемы взаимодействия музыкальных стилей и жанров, подобные эпохи отличают «...полифоническая сущность механизма культурной памяти» [97, с. 42] и «вызревание в остроэкспериментальных (художественных. – Е. С.) формах сложных синтезов» [там же].

Конец XIX – начало XX века – период мощного экономического роста, модернизации экономики, подъема промышленности, активного строительства железных дорог, реформ и особой финансово-экономической политики С. Ю. Витте, время правления Николая II, вступившего на престол в 1894 году. Это время активизации пролетариата, формирования союзов и политических партий: 1895 год: «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» в числе основателей которого был В. Ульянов, в 1898 году учреждается Российская социал-демократическая партия (РСДРП), расколовшаяся в 1903 году на большевиков и меньшевиков. 1900-е годы стали временем крестьянских восстаний, стачек рабочих, русско-японской войны (1904–1905). Началу Первой мировой

⁸⁰ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье [24].

войны предшествовали «Кровавое воскресенье» (9 января 1905 года), убийство П. Столыпина (1911), Ленский расстрел (1912). Русская философская мысль этих лет характеризует полифоничность, множественность течений: развитие марксизма, его эволюция от «легального» направления к этическому идеализму и далее к религиозной философии. В начале 1900-х появляются такие выдающиеся мыслители как С. и Е. Трубецкие, Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Струве, С. Франк, В. Розанов. Властителем дум в России становится В. Соловьев, чьи взгляды (теория всеединства, идеалы «цельного знания», софиология, культ вечной женственности) повлияли не только на философские искания времени, но и на творчество русских символистов.

Коллизии времени породили в русском обществе рубежа XIX–XX веков особое мироощущение. Так, Т. Н. Левая, характеризуя его, пишет о «свойственном этому времени катастрофизме сознания» [93, с. 10]. Далее исследователь отмечает, что «социальным фоном художественных событий начала века было ощущение глобальности переживаемого кризиса, напряженное ожидание, принимающее порой эсхатологическую окраску, взбудораженность всех слоев общественной психики, приведшая в движение и заново ассимилирующая искусство и Жизнь» [93, с. 2–3].

В литературе и живописи рассматриваемого периода времени, хорошо нам известного как Серебряный век русской культуры и эпоха модернизма, наблюдается множественность течений: символизм, отразивший самые утонченные стороны русского поэтического гения; акмеизм, футуризм и эгофутуризм, футуризм. Молодые Н. Гумилев и А. Ахматова, И. Северянин и А. Белый, В. Маяковский и В. Брюсов были современниками патриарха русской реалистической живописи И. Е. Репина, а также В. Серова, М. Врубеля, В. Борова-Мусатова. Творчество «мирискусников» (А. Бенуа, К. Сомова, Л. Бакста; 1899–1924), членов «Союза русских художников» (К. Коровина, К. Юона, А. Архипова; 1903–1923), объединений «Голубая роза» (С. Судейкин, 1907), «Бубновый валет» (П. Кончаловского, Р. Фалька, А. Лентулова; 1910–1916)

развивалось параллельно интенсивным исканиям русской музыки, разворачивающимся в контексте сложного стиливого контрапункта. Его составило пересечение традиций национальной музыкальной классики и позднего романтизма, символизма и неоклассицизма в композиторской деятельности Н. А. Римского-Корсакова, композиторов-«восьмидесятников»: А. К. Лядова, С. И. Танеева, А. К. Глазунова; молодого И. Ф. Стравинского, создателя величайшей орфической утопии А. Н. Скрябина, вдохновенного русского лирика С. В. Рахманинова.

Жанровая палитра музыкальной культуры Серебряного века отличалась большим разнообразием. В ней представлены опера, балет, симфонические, фортепианные, вокальные, хоровые произведения. Интересующая нас камерно-инструментальная сфера, которую характеризует весьма динамичное развитие, наделенное чертами экспериментальности, также представлена большим разнообразием жанров.

По сравнению с предыдущим периодом ее наследие формировалось в иных, более сложных социокультурных условиях, особенно после событий первой русской революции 1905 года. Несмотря на растущую социальную напряженность (стачки рабочих в Харькове – 1900, Ростове-на-Дону – 1902, Всеобщая стачка на Юге России – 1903), камерно-инструментальная сфера находится на подъеме. Продолжается творческая деятельность Петербургского общества камерной музыки. Большой популярностью пользуются организованные ИРМО концерты камерно-инструментальной музыки с участием выдающихся русских музыкантов: трио Л. Ауэр – А. Вержбилович – А. Есипова, дуэта Л. Ауэр – А. Есипова, квартета герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого, Московского трио (Ф. Шора).

Как известно, сеть ИРМО расширялась и укрупнялась вплоть до Октябрьской революции 1917 года, охватывая отдаленные территории Российской империи: Дальний Восток, Сибирь, Юг России (к примеру, открытие отделений: Владивосток – 1909; Чита, Царицын – 1910; открытие консерваторий:

Саратов – 1912; Киев, Одесса – 1913; Харьков, Тифлис – 1917). Для продолжающейся творческой деятельности отделений и учебных заведений ИРМО (музыкальных классов, училищ и консерваторий) в эти годы одной из основных форм (в большинстве провинциальных отделений – единственно возможной) являлись концерты камерной музыки – «камерные собрания». Нередко они проводились в форме «экстренных» собраний, организуемых по разным поводам, в том числе благотворительным (в пользу погорельцев, общества Красного Креста, в поддержку консерваторий, малоимущих – «недостаточных студентов», в фонд вдов и сирот музыкантов, а также мемориальные – в ознаменование крупных юбилейных дат: 11 октября 1908 – памяти Н. А. Римского-Корсакова, 13 декабря 1909 – по случаю столетия со дня смерти Й. Гайдна⁸¹).

Камерными ансамблями предпринимаются крупномасштабные творческие проекты. Так, вышеупомянутое Московское трио⁸² в составе профессоров Московской консерватории⁸³ Д. Шора (фортепиано) – Д. Крейна (скрипка) – М. Альтшулера/Р. Эрлиха (виолончель) организовало беспрецедентный для камерно-инструментального исполнительства своего времени проект «Исторические камерные утра». Созданный по модели всемирно известных «Исторических концертов» А. Г. Рубинштейна, просветительский цикл ставил своей целью широкую популяризацию «исторически ценных» камерных произведений в исторической перспективе: от старинных образцов – к современной музыке. В его программах чаще всего исполнялась музыка венских классиков, западных романтиков (от Шуберта до Сен-Санса), русских композиторов (от Бородина и Чайковского – до новых сочинений Гречанинова). Коллектив выступал преимущественно в Москве, при этом гастролировал в Европе (Париж, Лондон, Берлин). Нередко трио предпринимало поездки с концертами по российским губерниям (сохранились свидетельства его успешных выступлений в Ростове-на-Дону), популяризируя богатейшее наследие камерно-инструментальной музыки и замечательные традиции русской исполнительской школы.

⁸¹ Оба концерта состоялись в Большом концертном зале Московской консерватории.

⁸² Основано в 1892 году, действовало до 1924 года.

⁸³ Участники трио являлись выпускниками Московской консерватории.

Масштабную концертную деятельность развернул созданный в 1896 году под патронатом почетного члена Дирекции ИРМО, герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого струнный квартет, носящий его имя. Ансамбль, музыканты которого играли на инструментах работы Гварнери, приобретенных герцогом специально для этого коллектива, активно выступал в Петербурге, Москве, провинции и за рубежом, посетив за двадцать с небольшим лет своей творческой деятельности десятки российских и европейских городов. Так, в 1914 году квартетом был предпринят беспрецедентный по географии гастрольный тур по российским городам – от Украины до Дальнего Востока. При этом значительная часть заработанных средств была перечислена музыкантами в благотворительные фонды при военных лазаретах. В 1915 году состоялись гастроли по городам Сибири⁸⁴. Квартетом исполнялась музыка самых разных стилей: от Рамо до Грига. Но в колоссальном по объему его репертуаре полнее всего были представлены сочинения Ф. Шуберта, любимого композитора Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого, виолончелиста-любителя, а также Моцарта и Бетховена. В 1916 году квартетом был проведен беспрецедентный для своего времени монографический цикл концертов, в рамках которых были исполнены все камерно-инструментальные сочинения Бетховена. Характеризуя репертуарную политику ансамбля, Л. Н. Раабен отмечает, что «тенденция активной пропаганды русского искусства проходит красной нитью через всю творческую “жизнь” квартета» [126, с. 348]. В этой связи упомянуты произведения Чайковского, Давыдова, Рубинштейна, Кюи, Глазунова, Аренского, Глиэра, Блуменфельда. Особо подчеркнуты первые в истории русской камерной музыки танеевские квартетные вечера, проведенные в Москве (1915) и Петербурге (1916).

Императорским Русским музыкальным обществом организовывались гастроли в России известнейших европейских камерных ансамблей. В 1900-х

⁸⁴ Уникальность масштаба гастрольной деятельности квартета Мекленбург-Стрелицкого отмечена в статистике, приводимой в «Русской музыкальной газете» 1916, № 38–39: за двадцать лет ансамбль провел восемьсот (!) выступлений в ста пятидесяти городах [126., с. 347].

годах с шумным успехом выступали Брюссельский квартет Ф. Шёрга, Пражский квартет (1903–1904), известнейший во Франции квартет Л. Капе. Основанное в 1901 году К. Сен-Сансом и французским виртуозом-альтистом А.-Г. Казадезюсом «Концертное общество старинных инструментов» («*Société de concerts des instruments anciens*») в течение 1906–1913 годов приезжал в Россию десять раз⁸⁵.

Примечательно, что иностранные и русские камерные ансамбли выступают не только в двух музыкальных столицах Российской империи – Петербурге и Москве, но и в провинциальных городах империи – крупных: Киеве, Харькове, Ростове, Одессе – и сравнительно небольших: Тамбове, Пензе, Воронеже. Известно, к примеру, что в октябре 1911 года квартет герцога Мекленбургского выступал в уездном Царицыне, входящем в состав Саратовской губернии.

Как показало изучение источников, в том числе и краеведческих, репертуар камерно-инструментальных ансамблей рассматриваемого периода в целом отличался разнообразием и при этом – в сравнении с минувшим периодом – заметным обновлением. Наряду с широко распространенными в данной сфере сочинениями зарубежных и русских композиторов-классиков (из западной музыки – главным образом, Бетховена и романтиков: Шумана, Брамса, Сен-Санса, Франка; из русской – Чайковского, Рубинштейна, Римского-Корсакова), в нем отражены новые имена и опусы: сочинения композиторов «восьмидесятников» – С. Танеева, А. Глазунова, авторов «беляевского» круга: Ф. Акименко, Н. Соколова, В. Малишевского, Ф. Блуменфельда, А. Винклера, а также молодых музыкантов, только вступающих на композиторскую стезю: Р. Глиэра, М. Ипполитова-Иванова, С. Ляпунова, С. Рахманинова. Основу жанрового спектра репертуара составили традиционные для нее камерные сонаты, трио, струнные и фортепианные квартеты.

⁸⁵ Общество просуществовало до 1939 года и занималось организацией концертов на «старинных инструментах» эпохи барокко. В состав камерного ансамбля входили исполнители на виоль д'амур (Казадезюс), виоле да гамба, квинтоне, басовой виоле и клавесине. Ансамбль гастролировал по Европе, в США и России.

Новизну в сферу камерно-инструментальной музыки внесли также некоторые сочинения западных композиторов, исполняемые в рамках творческой деятельности объединения «Вечера современной музыки». Организованное музыкальным критиком А. П. Нуроком в 1901 году в Петербурге; музыкальным критиком В. В. Держановским, дирижером К. С. Сараджевым, певицей Е. В. Копосовой-Держановской в 1909 году в Москве, при поддержке со стороны музыкальной публицистики В. Г. Каратыгина и Л. Л. Сабанеева оно популяризировало в российской музыкальной среде творчество западных и русских композиторов начала XX века. Современная зарубежная музыка была представлена произведениями К. Дебюсси, М. Равеля, П. Дюка, А. Шенберга, Г. Пфифцнера, С. Франка; русская – наиболее часто исполняемыми опусами Скрябина и Ребикова. Большое внимание уделялось также сочинениям Г. Капуара, И. Крыжановского, Н. Черепнина [125, с. 336]. Звучала также музыка А. и Г. Крейнов, некоторых из вышеупомянутых «беляевцев» (в частности, Ф. Акименко), молодых С. Прокофьева, Н. Мясковского, И. Стравинского, П. Юона, М. Гнесина.

Одним из каналов популяризации камерно-инструментальной музыки в рассматриваемый период стал музыкальный кружок М. С. и А. М. Керзиных, объединивший лучшие исполнительские силы Москвы⁸⁶. Наряду с вокальными и фортепианными сочинениями, в концертах кружка звучала также симфоническая музыка и камерно-инструментальные сочинения, исполняемые его членами – замечательными музыкантами: скрипачами М. Прессом, А. Могилевским; виолончелистом А. Брандуковым. К примеру, именно на концерте кружка 2 декабря 1901 года в Москве впервые прозвучала виолончельная Соната С. Рахманинова (ор. 19, *g-moll*). Партию виолончели исполнил А. Брандуков, которому соната была посвящена; фортепиано – автор.

Отражением очевидного интереса композиторов к жанру фортепианного квинтета в первые десятилетия XX века стало появление целого ряда опу-

⁸⁶ Действовал с 1896 по 1912 годы.

сов. Среди них, наряду с квинтетами А. Аренского (op. 51, *D-dur*, 1900), В. Калафати (1907)⁸⁷, Н. Метнера (op. posth, *C-dur*; 1904, 1948), П. Юона (op. 33, *d-moll*, 1906; *F-dur*, op. 44, ?), А. Гедике (op. 21, *C-dur*, 1909), Г. Катуара (op. 28, *g-moll*, 1914), М. Гнесина (op. 11, *a-moll*, 1914), как некая вершина в развитии жанра высится Квинтет С. Танеева (op. 30, *g-moll*, 1911), утверждая его подлинную художественную зрелость.

В этой связи отметим, что отмеченный выше интерес к фортепианному квинтету отражает, на наш взгляд, особую художественную тенденцию – растущего композиторского внимания на рубеже веков и в первые десятилетия XX столетия к жанрам ансамблей большого состава с участием фортепиано и без него. К примеру, струнные Квинтеты пишут А. Глазунов (1892), С. Танеев (1901 – с двумя виолончелями, 1904 – с двумя альтами), А. Винклер (1906), В. Малишевский (1904). Струнные Секстеты – А. Глазунов и А. Лядов (оба в 1894), Р. Глиэр (три опуса: 1898, 1904, 1905), фортепианный Секстет – С. Ляпунов (1916); Октеты – В. Калафати (для фортепиано и струнных, ?), Р. Глиэр (для струнных, 1901).

Несмотря на ранее указанные черты плодотворного развития камерно-инструментальной музыки, в динамике процесса наблюдаются и иные моменты, свидетельствующие о зарождающихся в нем кризисных явлениях. К примеру, к ним отнесем заметное падение слушательского спроса на камерные концерты ИРМО. Уже в 1900 году в прессе появляются рецензии с констатациями: «Квартетные собрания почти пустуют» [цит. по: 126, с. 333]. В 1906 году читаем: «... камерные вечера Общества падают все более и более и сохраняются только по инерции ...» [там же]. При этом с сезона 1913/1914 годов камерные концерты в Москве прекратились и не возобновлялись. Аналогичны высказывания критики о концертах Санкт-Петербургского общества

⁸⁷ Василий Павлович Калафати (1869–1942) – композитор, ученик Н. А. Римского-Корсакова, выпускник, преподаватель, профессор Петербургской/Петроградской консерватории. Среди его студентов: Б. Асафьев, В. Щербачев, Д. Шостакович, М. Юдина. Учеником В. Калафати был И. Стравинский. Композитор создал оперу «Цыганы», ряд симфонических (в том числе, Симфонию, симфоническую Поэму «Легенда»), вокальных, хоровых, камерно-инструментальных сочинений (в том числе, Октет, два струнных Квартета, фортепианный Квинтет, за который Калафати был удостоен в 1907 году учрежденной М. П. Беляевым премии имени М. И. Глинки).

камерной музыки в 1903 году: «... исполнители показали дружный ансамбль <...> Но этих качеств оказалось недостаточно для того, чтобы изгладить общее впечатление скуки и однообразия, которое остается у слушателя квартетных собраний Общества, напоминающих собой в последнее время выполнение какого-то никому не нужного традиционного обряда, утерявшего свой жизненный смысл» [цит. по: 126, с. 334].

3.2. Квинтет в русле позднего романтизма (на примере сочинений П. Ф. Юона и Г. Л. Катуара)⁸⁸

Начало XX века открыло новую главу в истории русского фортепианного квинтета. Ее начальным рубежом стало появление в 1900 году Квинтета А. С. Аренского, а завершением – Квинтеты Г. Л. Катуара и М. Ф. Гнесина, созданные в 1914 году⁸⁹.

1900–1910-е годы стали особым временем в истории русской музыкально-художественной культуры, породившим феномен Серебряного века, овеянный исканием высших истин в идеях космизма, всеединства, софиологии. На перекрестье стилей, в том числе символизма, позднего романтизма, неоклассицизма, в искусстве рождалось новое понимание смысла исторического процесса, осознание идеалов и трагедий времени, для преодоления которых требовались «точки опоры», которые были найдены в Искусстве.

Квинтеты 1900–1910-х годов, общей численностью около десяти опусов, вошедшие в наследие жанра в период Серебряного века, возникли в творчестве композиторов разного масштаба и различных творческих устремлений. Как

⁸⁸ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [24],

⁸⁹ Далее в истории жанра вновь наступает перерыв около четверти века в связи с кардинальными изменениями в историко-политическом и культурном развитии России после Октябрьской революции 1917 года, за которым последовал новый – советский этап в историческом развитии квинтетного жанра. Открывшей его вехой стал пятичастный фортепианный Квинтет Е. К. Голубева op. 20, d-moll, сочиненный в 1938 году и посвященный Н. Я. Мясковскому.

было отмечено в Первой главе, несмотря на обострение социально-политической ситуации в России, начиная с середины 1900-х годов («Кровавое воскресенье» 9 января 1905 года послужило катализатором социальных противоречий в обществе), а также остроту внешних и внутренних политических коллизий 1910-х – предвоенных лет, искусство, в том числе и музыка, развивалось исключительно динамично и плодотворно. В творчестве художников, музыкантов, литераторов разных направлений и объединений, были достигнуты высочайшие уровни постижения Красоты в ее многообразии, противостоящей напряженным борениям духа творцов и трагедиям социума, осуществлены, пусть и утопические, попытки преобразования действительности могучей волей творящей личности, силой Искусства.

Доступные сегодня образцы русского фортепианного квинтета, рассмотрению которых будут посвящены нижеследующие параграфы Четвертой главы, несут на себе печать времени, его неповторимой атмосферы, несмотря на разную степень художественной органичности и убедительности. Особо отметим, что в их трактовке заметно характерное для искусства Серебряного века тяготение к индивидуализации, самовыражению художника, неповторимости его творческих решений, некоему преодолению сложившихся жанрово-стилевых рамок.

Среди образцов жанра, появившихся первые десятилетия XX века, назовем фортепианные квинтеты сравнительно малоизвестных сегодня композиторов – П. Ф. Юона и Г. Л. Катуара, своеобразно претворившие разные грани романтической его трактовки «на излете» романтизма.

Петр Федорович Юон (1872–1940), современник А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, старший брат известного советского художника Константина Юона, вошел в историю отечественной музыки как талантливый композитор, педагог, скрипач. Как музыкант, он сложился в России, получив профессиональное образование в Московской консерватории у именитых профессоров (по классу скрипки у И. В. Гржимали, по композиции у С. И. Танеева и

А. С. Аренского), но большую часть своей жизни прожил в Западной Европе (преимущественно в Швейцарии), оставшись, как пишет исследователь его творчества Т. Е. Неровная, «истинно русским художником» [112, с. 8].

Композиторское наследие Юона весьма обширно и разнообразно в жанровом отношении. В нем представлены оперы («Алеко»), пять симфоний, две симфонические поэмы (в том числе «Мистерия» для виолончели с оркестром), три скрипичных концерта и один тройной, фортепианные и вокальные жанры. Сам композитор главной сферой творчества считал камерно-инструментальную музыку, сочинив четыре струнных квартета, три скрипичные, альтовую, флейтовую и виолончельную сонаты, шесть фортепианных трио, два фортепианных и духовой квинтеты, фортепианные квартеты и секстет. Его композиторский путь был отмечен заметной эволюцией: от романтизма – к неоклассицизму.

Квинтет № 1 ор. 33 *d-moll*, представляемый в настоящем параграфе и впервые вводимый в научный оборот музыкознания, был сочинен в 1906 году в рамках русского периода (1872–1912) и раннего этапа творчества (1895–1914) [112, с. 19]. Он сочинен в двух ансамблевых версиях: для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано и скрипки (версия А), двух альтов, виолончели и фортепиано (версия Б). Заметим, что осуществленный в работе анализ произведения выполнен по второй версии, достаточно уникальной в практике квинтетного жанра⁹⁰. По нашему мнению, подобное решение направлено на возможность создания ансамблевой партитуры с особым тембровым колоритом, учитывая имманентную тембровость альты: более глубокую, насыщенную, «бархатистую», менее яркую, чем у скрипки. Заметно отличаясь от большинства квинтетных сочинений, созданных в рамках рассматриваемого периода, Квинтет Юона носит отпечаток несомненных связей с традициями предшественников, как зарубежных, так и русских.

⁹⁰ На сегодняшний день, нам не удалось обнаружить примеры использования состава с двумя альтами в рассматриваемом жанре, хотя в некоторых струнных ансамблях Моцарта и Бетховена они есть.

Данный опус представляет собой масштабный четырехчастный цикл, воплощающий жанровую концепцию, примечательную, прежде всего, стилизованным контрапунктом, объединившим претворение нарочито архаичной и современной стилистики. В образном отношении контрасты распределены в таком плане, что каждая часть Квинтета воплощает самостоятельную картину, наделенную яркими образами и темами, в основе которых лежат различные жанровые прообразы, уходящие своими корнями как русский фольклор, так и сферу городского музыкального быта.

Первая часть (*Moderato quasi andante, d-moll*), написана в форме развернутого сонатного *allegro*, воплощает образы русской старины, характерные для эпических традиций отечественной музыкальной культуры, и строится на контрасте трех основных тем: эпической, жанровой, лирической. Главная, являющаяся ведущей цикле, соединяет в себе эпическое и лирическое начало, воплощая образ, исполненный сдержанности, скорбно-сосредоточенного чувства, затаенности, «взрываемой» в развитии темы открыто-экспрессивными эмоциональными «всплесками» (пример 47). Она соединяет в себе черты лирической протяжной песни и былинного повествования, указывающими на «почвенные» основания композиторского стиля Юона: диатоника, натуральный минор, опорное значение тонической квинты – «души русской музыки» (по мнению М. И. Глинки), являющей собой основные мелодические устойчивые темы; трихордовые элементы, скачки на широкие интервалы: квинту (также даны два квинтовых шага вверх), сексту, большую септиму. Повествовательный характер темы выражен необычным для сонатных *allegri* первых частей «сказовым» размером 3/2, спокойным темпом, сдержанным ритмом с главенствованием четвертных и половинных нот, частыми остановками на целых. Выразительны «говорящие» (посредством штриха *portamento*) интонации темы, изложенной двухоктавными унисонами в партии скрипки и виолончели на фоне долго выдерживаемого тонического органного пункта в басах фортепиано. Композитором применены особое – засурдиненное звучание струнных инструментов (скрипки, первого альты, создающего оstinato пульсирующий

секстолями фон, и виолончели). Подобные неярые краски и эффект «пространственности» в сочетании с фольклорной основой мелодики дают основания определить семантику темы как связанную с образом Родины – Руси, с ее суровыми пейзажами, бескрайними просторами, наделенным особой красотой и могучей духовной силой.

В связующей части появляется тема плясового характера, в которой подчеркнута столь характерное для мужского типа национального характера молодечество, удаль, энергия пляски. Показателен «пританцовывающий» короткий, остигато проводимый синкопированный мотив с размашистым скачком в окончании (на квинту, затем сексту, октаву), звучащий на фоне упруго пульсирующих аккордов на стаккато в партии фортепиано с «залихватским» перебивом пульса (синкопа на шестую долю такта) (пример 48); далее появляется остигата ритмическая формула с дроблением сильной доли такта восьмыми.

Побочная партия, необычная своим тональным – малосекундовым соотношением с главной: *d-moll – Es-dur*) представляет светлый лирический образ, исполненный воодушевления, устремленности. Основная тема раздела характеризуется песенно-романсовыми интонациями, в которых, наряду с трихордом, присутствуют вводнотонные хроматизмы, подчеркивающими роль романсового начала. Примечательна ее скрытая гимничность (начальный квартный ход вверх, общая линия восхождения), сдерживаемая остигато проводимым органным пунктом на тонической квинте в басах в партии фортепиано. Партия фортепиано привносит в образ особые – восточные краски: ритмическое остигато – черты танцевальности (томно-грациозного покачивания), а мотив с вводнотонным хроматизмом (II# – III) – ориентальное начало (пример 49). Тему при экспонировании интонирует виолончель соло (ремарка *cantabile*), затем имитационные вступления скрипки и первого альта.

Второй образ побочной партии, оттеняющий лирику основного, характеризует яркую в национальном отношении деталь русского быта – «тренька-

ные» колокольчиков. Его воплощают стаккатированные аккорды в партии фортепиано в контрапункте с «плясовым аккомпанементом» бас – аккорд (*pizzicato* второго альта и виолончели).

В развитии тем экспозиции, как и части в целом, отражены принципы эпической драматургии: темы укрупняются, приобретают монументальный облик, черты гимничности. В экспозиции зоны их роста отмечены красочностью тонального плана, «вспышки» колорита словно расцвечивают суровую палитру использованием одноименных, малотерцовых тональностей, что характеризует тонально-гармоническую логику романтизма: в главной партии: *d-moll – D-dur*, связующей: *c-moll – A-dur*, побочной: *Es-dur – Ges-dur*.

Оригинально построенная разработка представляет собой картину-фреску. В ее основе дано переизложение тем экспозиции, сгруппированное в три больших раздела по типу репризной структуры. В среднем разделе представлена «перекрашенная» в сумрачные тона побочная тема (*in h-moll, cis moll*); в крайних – дано мощное звучание главной темы, приобретшей «оркестровый» масштаб. Особый – архаично-суровый колорит ей придает аккордика нетерцового строения (трезвучия с секундовыми, квартовыми тонами, близкие в прошлом гармонии Бородина, в будущем – Прокофьева), лидийский лад (F в завершающем разделе).

Реприза завершает линию эпической драматургии первой части. Главная и побочная сближаются в своем гимническом монументализме. Тональный колорит высветляется: побочная и тема «бубенцов» первоначально излагаются в одноименном мажоре (*D-dur*). Затем побочная звучит в параллельном мажоре (*F-dur*), а в коде – в дорийском ладу (d).

Поразительна мощь колокольной фактуры, сопровождающей гимническую побочную тему в коде (в увеличении), утверждающую главный образ части – великой страны Руси – России. Юон использует характерные фактурные рисунки (приемы), сложившиеся в русской симфонической музыке, начиная с М. И. Глинки и унаследованные композиторами-кучкистами, создающие ор-

кестровые эффекты: фигурации раскачки, остигатный повтор формул, мощные аккордовые вертикали, звучная динамика, огромное звуковое поле, ансамблевое tutti.

Вторая часть (*Molto adagio, F-dur*) переключает в сферу лирики субъективного плана в духе романтических интимных высказываний. Своей выразительностью и скромными масштабами она вызывает ассоциации с жанром интермеццо, характерным для музыки Брамса, с которым нередко сравнивали Юона. В ее основе лежит тема романсово-декламационного склада, отчасти задумчивая, скорее созерцательная, интонируемая скрипкой, несколько импровизационного строения, основанная на сцеплении мотивов в объеме терции, кварты с мягкими опеваниями (пример 50). Страстную экспрессию ей придают скачок на большую нону, оттенок гармонического лада при необычной модуляции в тональность двойной доминанты (*G-dur*). Показательны «поющая» мелодизированная фактура темы за счет мелодизации голосов струнного ансамбля. В коде части отметим умиротворенно-интимный, затухающий характер главной темы, звучащей на пиано с засурдиненными струнными. Его внутренняя страстность и несколько восточный оттенок подчеркнуты краской мелодического мажора (*F-dur*) и тоническим органным пунктом, создающим «зыбкие пряные» гармонии.

Контрастирует лирическому образу жанровый, наделенный чертами причудливой фантастичности. Представленный в среднем разделе части (*Piu mosso*, раздел В), он представляет собой «пританцовывающую разухабистую» тему изломанного рисунка, наделенную хроматизмами, колючими размашистыми интонациями (скачками на малую и большую септиму, сексту, увеличенную квинту, октаву), уходящую из первой октавы в сумрачные низы большой. Несколько напоминая при экспонировании в партии фортепиано тему «подкутивших мужичков» из *Trio* скерцо Четвертой симфонии П. И. Чайковского (плясовым характером, звучанием на стаккато, ритмическими перебивами), тема Юона, вследствие имитационного развития (фугато) приобретает

пугающе угловатый, причудливый характер в духе Шумана, что также вполне традиционно для русской камерно-инструментальной музыки (пример 51).

Третья часть Квинтета – лирико-жанровая зарисовка, заменяющая скерцо: ее характер и жанр обозначены как *Quasi Valse* (*C-dur*, сложная трех-частная форма с эпизодом). Царящий в ней вальс примечателен различными ипостасями, чередование которых создает впечатление вальсовой сюиты. Главный контраст сосредоточен между тремя темами. В первом разделе сопоставлены элегического плана вальсовая тема, близкая бытовым образцам, и блестящий, страстный вальс, тяготеющий к жанру концертного. Первая тема необычна своей образно-смысловой многозначностью, ассоциируемой с образами искусства символизма. Ей присущи нарочитая простота начального мелодического зерна (простейший секундовый мотив), хрупкий фактурный облик (соло скрипки, затем ее дуэт с первым альтом на фоне вальсового аккомпанемента фортепиано и поющего голоса виолончели), печально-экспрессивные краски (вторая низкая ступень), столь же нарочитый, несколько цыганский «надрыв» (ход на увеличенную секунду) (пример 52). Вторую отличают блеск, бравурность, яркие тональные краски (*Es-dur – Ges-dur – A-dur*), фактурная и динамическая мощь, патетический характер (ремарка *appassionato*), черты декламационности (мотивы-возгласы – скачки на септиму, сексту, тритон), виртуозные пассажи, аккорды в партии фортепиано.

Контраст-антитезу вальсовым темам крайних частей составляет тема эпизода (*cis-moll*). Изложенная в далекой от главного тонального центра части – элегической тональности *a-moll*, она отличается переосмыслением вальсового начала. Ей присущи сумрачный колорит (фригийское, затем дорийское наклонение минорного лада), отсутствие вальсового кружения, скованность мелодического рисунка (за счет строения из мотивов в объеме терции, небольшого амбитуса), застылость «невальсового» аккомпанемента (применен оstinатный повтор синкопированного по ритму гармонического оборота с аккордами ненормативного строения: тоническое трезвучие без терцового тона –

септаккорд III ступени без квинты с пониженной септимой – II низкой ступенью) (пример 53). Подобное преобразование вальса призвано воплотить трагедийный образ, который можно определить как *Dance macabre*, напоминающий о лике смерти, неожиданно вторгшемся в стихию жизненного праздника. Данный аспект драматургии Квинтета отражает наличие в нем конфликтного стержня, несомненно, воплощающего «тревожные ритмы» времени, его трагедии и потрясения, эсхатологичность, о чем было сказано в Первой главе.

Примечательно, что именно эта тема как напоминание о *memento mori* включена в код части, завершаемой «обрывом» музыкальной мысли (напевно-вопросительного мотива сексты у скрипки) на диссонантной гармонии малого нонаккорда вне главной тональности (*in d-moll*), после которого следует многозначительная фермата.

Финал Квинтета (*Allegro non troppo*), начинающийся приемом аттасса, переключает его музыкальный «сюжет» в народно-жанровую сферу. Написанный в форме сонатного *allegro* с кодой, финал основан на контрасте двух основных тем. Главная, хороводно-плясового характера, обозначена в партитуре как «*Russisches Volkslied*» (Русская народная песня). Ее характеризуют диатоническая основа, простота мелодического рисунка с использованием опеваний, организация песенной строфы по типу ааба¹, равномерная ритмическая пульсация (пример 54). Тема в процессе развития подвергается разнообразным приемам варьирования (фактурного, фигурационного, тембрового, гармонического), характеризуя применение Юоном принципов сонатности и вариационности в духе традиционных для русской музыки композиторских решений, начиная с «Камаринской» М. И. Глинки. В камерно-инструментальной сфере они были затронуты в рассмотренных выше квинтетах Бородина и отчасти Римского-Корсакова.

Главное значение в финале Квинтета Юона имеет побочная тема – песенно-романсового склада, русская по колориту (трихорды, опевания), широкого мелодического дыхания, в характере лирического гимна (пример 55). В экспозиционном проведении ее вдохновенная, устремленная ввысь мелодия

изложена в партии солирующего первого альта, словно паря над бурными волнами фигурационного материала в партии фортепиано. Заметна ее близость мелодиям С. В. Рахманинова (в частности, гимническим темам его Второго и особенно Третьего фортепианных концертов). Именно эта гимническая тема, предстающая в репризе финала в одноименном мажоре (*D-dur*), венчает цикл Квинтета, утверждая торжество светлого, глубоко национального гуманистического образа Родины, многогранность которого была отражена в контрастах его цикла.

Проведенный анализ музыкальной драматургии квинтетного опуса П. Ф. Юона показал, что она органично включается в характерную для русской музыкальной культуры эпическую традицию (Глинка – Бородин – Глазунов – Рахманинов), получив в нем убедительную лирико-эпическую трактовку.

Трактовка Квинтета с точки зрения композиционно-драматургического его решения в данном случае свидетельствует о преломлении в цикле черт сюитности, что выделяет его в русском квинтетном наследии изучаемого периода.

Далее рассмотрим в качестве иного образца трактовки жанра в романтическом ключе Квинтет Георгия Львовича Катуара для фортепиано, двух скрипок, альта и виолончели *op. 28 g-moll*, учитывая его несомненные художественные достоинства, не вполне оцененные в настоящее время. Он был сочинен в 1914 году и посвящен Павлу Александровичу Ламму, пианисту, впоследствии музыковеду-исследователю, другу Н. Я. Мясковского и С. С. Прокофьева, первому редактору авторских рукописей М. П. Мусоргского.

Г. Л. Катуар (1861–1926) – еще одно сравнительно малоизвестное композиторское имя⁹¹. Творчество Катуара вызывает сегодня растущий интерес отечественного музыкознания, о чем свидетельствуют недавние публикации

⁹¹ Родился в Москве в состоятельной семье французских эмигрантов. При жизни его звали на русский лад – Егор Львович.

Е. М. Двоскиной [54] и О. С. Виноградовой [36]. Опираясь на осуществленные ими изыскания, кратко очертим контуры творческого наследия талантливого музыканта, выделив в нем камерно-инструментальную сферу.

Композитор, пианист, теоретик⁹² и педагог⁹³, ученик выдающегося немецкого пианиста К. Клиндворта, выпускник математического факультета Московского университета (1884), Г. Катуар с 1886 года сосредоточил свою творческую деятельность в области композиторства. Его наставниками – по рекомендации П. И. Чайковского стали (на очень короткое время) Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Лядов, но в большей степени А. С. Аренский. В наследии Катуара представлены разнообразные жанровые сферы (Симфония *c-moll*, симфоническая поэма «Мцыри», кантата «Русалка», Концерт для фортепиано с оркестром, около шестидесяти романсов), но главное значение в его творчестве, как и у каждого музыканта-пианиста, имеют фортепианные⁹⁴ и камерно-инструментальные жанры. Наряду с вышеупомянутым фортепианным квинтетом, композитор сочинил ряд опусов с участием фортепиано: трио, квартет, две скрипичных сонаты (№ 2 – «Поэма»). Представлены также струнный квартет, явившийся первым композиторским опусом Катуара, и струнный квинтет.

На формирование его композиторского стиля наибольшее влияние оказали П. И. Чайковский, С. И. Танеев и Р. Вагнер, что во многом отражают художественная концепция и музыкальная стилистика фортепианного Квинтета.

Рассматриваемый опус написан в форме трехчастного цикла, части которого соотносятся по принципу контраста, но объединяются приемами сквозного тематизма – за счет моноинтонационности. Его образный мир, в котором главенствует лирико-драматическое начало, порожден временем создания

⁹² Автор трудов «Теоретический курс гармонии» и «Музыкальная форма».

⁹³ Среди учеников его класса в Московской консерватории – многие блестящие имена композиторов, теоретиков: В. Шебалин, Д. Кабалевский, Л. Мазель, С. Евсеев.

⁹⁴ Среди фортепианных сочинений – шумано-шопеновские жанры: программные этюды (в том числе «Буря», «Фантастический») циклы миниатюр, включающие ноктюрн, прелюдии; вальс; опусы, отмеченные влиянием Брамса, Листа, Скрябина: интермеццо, концертный парафраз на Пассакалию *c-moll* И.С. Баха, поэмы. Композитором также сделаны четырехручные переложения для фортепиано некоторых оркестровых и фортепианных сочинений Листа, Чайковского, Римского-Корсакова, а также собственных симфонических и камерных произведений. Как пишет О. С. Виноградова, большая часть сочинений Катуара была исполнена А. Б. Гольденвейзером [36, с. 4].

Квинтета – дата его завершения приходится на 1914 год. Как уже отмечалось, острый социальный фон общественной жизни в России усугубили драматические события, связанные с Первой Мировой войной. Музыка Квинтета отображает огромное психологическое напряжение, характеризующее состояние человека, наделенного глубокими чувствами, тонкой «настройкой» души, мечущейся между мрачными, как уже отмечалось ранее, эсхатологическими предчувствиями и светлыми, нередко ощущаемыми как призрачные, надеждами, пытаясь обрести внутреннее равновесие и какие-либо духовные опоры. Квинтет был написан Г. Катуаром в пору его личностной и композиторской зрелости, в возрасте сорока двух лет, поэтому его музыку пронизывает ощущение «ускользающей под ногами почвы», отражающее трагические настроения времени.

Отсюда проистекает художественная концепция произведения, являющегося образцом характерной для романтических традиций лирико-драматической концепции. Его стиль отличает взволнованно-порывистая мелодика, в которой подчеркнуты романсово-элегические и декламационные интонации; изысканная, экспрессивная гармония позднеромантического плана, в которой исключительную роль играют хроматизмы и альтерации, культ диссонанса (доминируют сложные диссонантные вертикали: септаккорды с расщепленными тонами, заменой аккордовых звуков неаккордовыми; используются эллипсис, энгармонизм, сложные тональные переходы в далекие тональности); нервный, изобретательный ритм с использованием полиритмии; фактурно насыщенная, изобилующая приемами полифонизации фортепианная партия. Показателен выбор тональности *g-moll*, совпадающий с композиторским выбором для этого жанра А. Рубинштейна, С. Танеева, Д. Шостаковича, С. Прокофьева⁹⁵.

⁹⁵ Имеется ввиду шестичастный струнно-духовой квинтет, возникший на основе музыки балета «Трапедия» (1913). К данному ряду сочинений добавим также фортепианный квинтет Я. Сибелиуса.

Первая часть представляет собой сонатное *allegro*, в котором главенствует лирико-драматическое начало. Структура формы и логика композиционно-драматургического развития части ясно отражает характерный для Катуара сплав классицистских и романтических принципов, воплощающих конфликтную драматургию. Главная тема представляет ведущий сложно организованный образ, соединяющий в себе разные грани личности: лирическую взволнованность, порывистость, волевые импульсы, драматизм, внутренне напряжение, смятение и отчаяние (пример 56). Тема имеет дискретный характер структуры, она складывается из коротких фраз, имеющих формульные, декламационные и песенно-романсовые истоки: нисходящая секунда переходит в два восходящих квинтовых скачка, затем к мотиву добавляется более напевное продолжение (мотив поступенного движения с ходом на кварту с синкопами). Лирическую природу темы подчеркивает фактура с разделением на мелодию (повторы мотивов в партиях струнных) и аккомпанемент в виде разложенных гармонических фигураций в партии фортепиано в беспокойном триольном ритме с применением полиритмии. Драматизм теме придают минорный лад, диссонантные гармонии (уменьшенный вводный, неаполитанский аккорд) и особый фактурный прием – отсутствие сильной доли и гармонической основы для фигураций в басах у фортепиано как отражение эффекта отрыва от опоры. Трагический надлом образа передают резкие скачки на диссонирующие интервалы: уменьшенную кварту через октаву (ум. 11) в партии первой скрипки, большую септиму у второй скрипки.

Главную тему отличает показательная для стиля Катуара полифонизированная фактура с раскрепощением ролевых функций ансамблевых голосов: все они становятся автономными носителями ведущих тем. В этой связи показательны приемы контрастной полифонии, примененные для отражения конфликтной основы драматургии части. В партиях второй скрипки и виолончели как бы изнутри темы (в начале второго предложения) появляется самостоятельная линия формульной темы, дублированной в дециму и основанной на неуклонном хроматическом нисхождении в статичном, безжизненном ритме в

глубокие басы – словно в бездну. Учитывая ее связи с риторической фигурой *passus duriusculus*, семантика темы-формулы прочитывается как воплощение образа рока, смерти.

Побочная тема воплощает светлый, хрупкий, утонченно-лирический образ. Его прозрачная, кажущаяся бесплотной фактура, нежная напевность основного двухэлементного мотива (нисходящий квинтовый скачок и хроматизированное ниспадание в том же объеме), звучащего в переключках голосов скрипок и альты (ремарка *dolce*) на фоне арпеджированных пассажей в партии фортепиано, лишенных устойчивости, а также метрической и гармонической опоры на сильную долю, воплощают прекрасный идеальный образ (пример 57). С учетом стилевого контекста времени – в духе символистской поэтики он воспринимается как образ-символ Красоты, противостоящей Злу, Року, Смерти. Его «вневременной» и в то же время эфемерный характер подчеркнут ненормативной тональностью – *F-dur* (двойной мажорной субдоминанты к *g-moll*) и отсутствием тонально-гармонической определенности: тема, звучащая на фоне доминантового секундаккорда *F-dur* и далее диссонантной вертикали, образованной сцеплением чистой и увеличенной кварт, повисающей как «застывшее облако», далее постоянно модулирует, уходя в далекие тональности (тритонового, секундового, хроматического соотношения) от основного центра: *cis-moll*, *a-moll*, *Ges-dur*.

Представленные темы экспозиции формируют характерный для лирико-драматических конфликтных концепций треугольник сил: лирический герой (психологически неоднородный образ: первая тема главной партии) – идеал (призрачность, нематериальность: побочная тема) – Рок (отвлеченный характер: второй, формульный элемент главной партии). Данная драматургическая конфигурация, которая получит сквозное развитие в цикле Квинтета, начиная с разработки первого сонатного *allegro*, опираясь на принципы драматизации образов, обострения конфликтного начала, приводящего к деформации и рас-

паду тем, как известно, характерная для творчества П. И. Чайковского и примененная Г. Л. Катуаром, убедительно свидетельствует о продолжении им традиций и приверженности романтической поэтике.

Разработка первой части основана на усилении конфликта, драматизации лирических тем экспозиции путем деформации четкого интонационного контура первого элемента главной темы (скачки на уменьшенную септиму вместо чистых квинт); ритмического увеличения, выпрямления второго элемента, приводящего к трехкратному появлению мотива *Dies irae* (как символа смерти) (пример 58). В главной кульминации разработки происходит распад побочной темы, от которой остается лишь неоднократно повторяемый стонущий секундовый мотив (стр. 17 партитуры, раздел *Doppio mov.*) в секундовом варианте и в объеме уменьшенной терции. Отметим тематическую самостоятельность партий квинтета: *lamento* надрывно звучит в партиях скрипок, альт интонирует искаженный первый мотив главной партии (скачки на большую септиму и тритон вместо чистых квинт), а средний голос в партии фортепиано проводит формулу, близкую мотиву креста с его трагической семантикой.

Итогом событий разработки становится динамизированная реприза, которую открывает предельно драматизированная главная партия, звучащая в мощном оркестральном виде в аккордовой фактуре в партии фортепиано на фоне бушующих фигураций в партии струнных инструментов. Появление в теме басов придает ей устойчивость, опору и производит впечатление усиления в образе мужественно-волевого начала. Во втором ее – лирическом элементе появляется оттенок гимничности за счет мощной аккордовой фактуры и мажорного лада (*A-dur*).

Волна драматизации в зоне перелома в побочной партии (не согласована с главной тональностью – дана в параллельной: *B-dur*) продолжает развитие конфликта в репризе, что также воскрешает принципы продолженной разработки в сонатных формах не только Чайковского, но и Бетховена. Под воздействием хроматического рокового элемента усиливается напряжение: происходит нагнетание хроматики, диссонантности, что ведет ко второй

остродраматической кульминации части (цифра 18 в партитуре, с. 27). Она строится на мотиве рока, объединяющем четыре партии ансамбля (кроме второй скрипки). «Катастрофическая» волна, вливаясь в код, движется с вершины источника и ведет к высшей точке напряжения – остродиссонантному тоническому большому минорному септаккорду с квартой и расщепленной септимой, который воспринимается как резкий крик отчаяния (резкое сфорцандо во всех партиях). Кода части, основанная на тоническом органном пункте, строится на распаде «идеальной» темы побочной партии, знаменуя тем самым драматический исход в развитии конфликта.

Вторая часть – *Andante, H-dur* – переключает в сферу нежной, трепетной лирики, мир мечтаний и грез, овеянный интимностью, «хрупкой недосказанностью» (выражение Т. Н. Лево́й). Применяя характерный для романтизма прием большетерцового переключения из бемольной в многодиезную тональную сферу (*g-moll – H-dur*), Катуар, возможно, мыслил *H-dur* как лучезарную тональность, близкую по семантике *Fis-dur* – тональности звезды по А. Н. Скрябину.

Andante продолжает конфликтную линию драматургии первой части, реализуя ее в антитезе лирических и роковой тем. Репрезентант лирической образности – утонченно-мечтательная, томительно-зыбкая тема крайних разделов сложной трехчастной формы с эпизодом, воплощенная в стилистике характерной для романтизма сферы томления. Его создают неустойчивые красочные гармонии (нонаккорд II ступени с пониженными квинтой и но́ной, повышенной терцией, уменьшенный вводный септаккорд с повышенной квинтой и пониженной септимой, эллипсис), прозрачная фактура, разложенные гармонические фигуры в партии фортепиано с отсутствием басовой опоры на сильных долях, что придает теме «воздушность», подчеркивает ее «неземную», иномирную ипостась. Причудливо-напевную, несколько изломанную, но гибкую по рисунку, хроматизированную тему солирующего альты сопровождают красочные аккорды скрипок и виолончели, взятые штрихом *pizzicato* (пример 59).

Антиномию сфере мечты составляет формулообразная роковая тема эпизода, изложенного в сумрачной тональности *c-moll* с устоявшейся драматической семантикой (применено малосекундовое тональное соотношение). Она звучит у виолончели в контрапункте с проникновенной лирической темой первой скрипки, основанной на романсовых интонациях. Ей присуща формульная краткость, чеканность пунктирного ритма, устремленность в глубокие низы (пример 60). Другой ее вариант (с малыми мажорными септаккордами в эллиптическом обороте) дан в кульминации эпизода – в партии фортепиано, в котором за счет декламационности, усилено повелительное начало темы (пример 61). Результатом драматических коллизий эпизода становится «дематериализация» основной темы в репризе и ее затухание в коде (с использованием сурдин у струнных и трех пиано).

Финал Квинтета (*Allegro con spirito e capriccioso*, свободно организованная в структурном и тональном отношении рондо-соната, *Es-dur – G-dur*) выполняет традиционные для классико-романтической драматургии функции: продолженного развития, синтеза тематизма и подведения итогов. Суть ее довольно развернутого по форме драматургического процесса в кратком выражении заключается в преодолении драматического начала и провозглашении жизнеутверждающего итога. Фантастически-иллюзорные, полетные (главная тема рефрена, ремарка *fantastico*), роковые (зловеще-приглушенные соло виолончели в связующей части, хроматически нисходящий мотив «катастрофы» в разработке) образы отступают перед главенствованием начал жизни, света, любви (побочная тема) (пример 62). Лирическая тема романсового склада окрашена в светлые тона мажорных тональностей (*E-dur* в первом проведении, *Es-dur* во втором), отличается консонантными гармониями, яркой динамикой (форте), звучит у проникновенно-выразительного дуэта скрипок в ореоле фигурационных пассажей фортепиано, вбирая в себя импульсы гимничности из экспозиционного раздела финала.

Использование подобного приема, как было отмечено при анализе фортепианных квинтетов А. Г. Рубинштейна, характеризует эпическую линию

русской симфонической музыки, претворенную также А. П. Бородиным, А. К. Глазуновым, С. И. Танеевым как наследниками глинкинских «руслановских» традиций. Данный момент свидетельствует о приверженности ему также и Г. Л. Катуара, признанного его современниками «пионером русского модернизма». Думается, что модернистские черты проявились в области изысканно-красочного гармонического языка композитора, считавшего, что гармония – душа музыки, развивавшего вагнеровские идеи в области романтической гармонии с присущим ей культом альтераций и приблизившегося в своих произведениях, в том числе и Квинтете, к сложной организации и экспрессии скрябинской гармонии.

В сфере формообразования и музыкальной драматургии, а также отчасти в области тематизма наблюдается синтез классицистских (Бетховен, принцип производного контраста) и романтических черт зрелого и позднего этапа (в русской школе: Чайковский, Танеев, черты поэмности). Поэмное начало, претворенное Катуаром в рамках циклической формы, проявляется в сочетании контрастов и сквозного начал: ведущем значении лирических образов, сквозного тематизма, логике тонального плана, единстве, заметим, весьма сложных фактурных решений. В этой связи показательно мнение выдающегося русского пианиста А. Б. Гольденвейзера: «При всей ясности и определенности содержания и общего плана его сочинений, фактура их отличается необычайной сложностью, я бы даже сказал изысканностью. Это делает сочинения Катуара крайне трудными для исполнения, в особенности для ансамбля» [цит. по: 37, с. 4].

3.3. Жанрово-стилевые варианты квинтета

в парадигме неоклассицизма:

от А. С. Аренского – к М. Ф. Гнесину⁹⁶

Развитие русской камерно-инструментальной музыки в первые десятилетия XX века, как было отмечено ранее, осуществлялось по разным стилевым направлениям. Одно из них было связано с неоклассицизмом, нацеленным на идеал «прекрасной ясности», манифестированный лидером акмеизма в 1910 году в журнале «Аполлон». Выдвинутые в нем взгляды и художественные требования – логичности, чистоты стиля, соответствия внешнего и внутреннего – формы и содержания, а также сознательной экономии выразительных средств – во многом воскрешали эстетические нормативы искусства классицизма, противопоставленные символистскому методу с присущими ему культом субъективизма и интуиции, многозначности символов, усложненности формы и стиля. Названная Кузьминым «кларизмом», подобная концепция в музыке послужила основанием стиля неоклассицизма. Его ростки в русском музыкальном искусстве, как известно, появились в конце 1880-х годов в творчестве П. И. Чайковского – в Четвертой оркестровой сюите «Моцартиана» (1887) и опере «Пиковая дама» (Третья картина, интермедия «Искренность пастушки», 1890). 1900–1910-е годы стали временем упрочения позиций нового стилевого направления, развивавшегося в тесном переплетении с другими течениями (поздним романтизмом, символизмом, импрессионизмом), порождая уникальные художественные явления в искусстве, в том числе и музыкальном.

Преломление данного стиля составляет существенный компонент жанрово-стилевой концепции фортепианных квинтетов таких непохожих друг на друга, представляющих разные поколения русских композиторов как А. С. Аренский, Н. К. Метнер, А. Ф. Гедике, С. И. Танеев и М. Ф. Гнесин, рассмотрению которых посвящены нижеследующие материалы.

⁹⁶ Материалы данного параграфа впервые опубликованы в статье автора [24].

Квintет op. 51, *D-dur* Антона Степановича Аренского (1861–1906), вошедшего в историю русской музыки прежде всего как композитор-лирик, продолжатель традиций П. И. Чайковского, мастер малых изящных форм в фортепианной и вокальной музыке, занимает довольно скромное место в наследии жанра. Более часто исполняемый, нежели, к примеру, квintеты П. Юона и Г. Катуара, он столь же мало известен специалистам-музыковедам. Примечательно, что в диссертационных работах, посвященных творчеству композитора, он не рассматривается. В этой связи выделим, в частности, недавнее исследование А. М. Горшковой [51], в котором есть раздел, посвященный камерно-инструментальному творчеству композитора, но интересующий нас опус в нем не анализируется.

Он был сочинен для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели в 1900 году. Как свидетельствует его номер, опус был создан зрелым композитором, уже написавшим к тому моменту большую часть своих главных крупных сочинений: две симфонии, оперы «Рафаэль» и «Сон на Волге», три сюиты для двух фортепиано и оркестра, Фортепианный концерт, Фантазия на темы Рябинина. Также Аренским был опробован целый ряд камерно-инструментальных жанров: в его композиторском наследии имелось два струнных квартета (1888 и 1894), первое фортепианное трио (1894), цикл пьес для скрипки и фортепиано (1891–1893).

Большое количество произведений для фортепиано и с участием фортепиано и особые качества его фортепианной фактуры – органичность, отсутствие переусложненности, излишней виртуозности, отражает заинтересованное отношение музыканта, являвшегося, как известно, концертирующим пианистом, к инструменту и прекрасное знание его возможностей. В этой связи

вспомним, что А. Аренский был воспитанником класса фортепиано в Петербургской консерватории А. И. Виллуана⁹⁷, являвшегося в свое время учеником Дж. Фильда, а также учителем С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера.

Квинтет написан в форме четырехчастного цикла. Первая его часть – *Allegro moderato D-dur* – представляет собой традиционное для первой частей жанров сонатно-симфонического цикла в музыке классицизма и романтизма сонатное *allegro*. Главную тему характеризует торжественно величавый, но динамичный характер, выраженный двумя элементами: фанфарно-декламационным (его готовит вступительный элемент главной партии мощного аккордового склада у фортепиано) и динамичным мотивом в объеме квинты (скачок вниз и его заполнение с триолью) (пример 63). Во втором проведении тема фактурно укрупняется за счет изложения мощными аккордами со стремительными арпеджированными пассажами в партии фортепиано. Консонантные гармонические вертикали темы с преобладанием «чистых» красок аккордов основных функций расцвечивает колорит бемольных тональностей – *F-dur*, *Es-dur*, появляющихся при секвенцировании ее квинтового мотива. При экспонировании главной темы для сочинения 1900-х годов необычно вполне классичное разделение ансамблевой фактуры на два пласта: фортепиано – струнные, что станет характерным фактурным приемом в данном сочинении. Побочная партия, подготовленная изысканным гармоническим оборотом с элементами эллипсиса, представляет проникновенную лирическую тему с «говорящими» романсово-декламационными мотивами *in Fis-dur*. Отметим красочное большетерцовое соотношение с главной тональностью, восходящую романсовую сексту, широкие, устремленные ввысь скачки. Аккордовое сложение в партии фортепиано сменяется романсовой фактурой (мелодия у струнных, струящиеся фигурации аккомпанемента у фортепиано). В побоч-

⁹⁷ Александр Иванович Виллуан (1804? 1808?–1878) – русский музыкальный педагог, автор первой «Школы для фортепиано» (1863), воспитавший целый ряд выдающихся отечественных пианистов: А. и Н. Рубинштейнов, А. Есипову, В. Сафонова и других.

ной партии заложен также некий конфликтный элемент, представленный хроматизированными темами-формульного строения. Близкий барочной риторической фигуре *passus duriusculus* с остродраматической семантикой, связанной со сферой смерти, он дан в партиях струнного квартета, контрапунктирующих побочной теме у фортепиано (пример 64). Наличие этого элемента вызывает патетико-драматическую кульминацию в зоне перелома побочной партии уже в экспозиции, затем драматизацию главной темы в довольно лаконичной, классично построенной разработке. Динамизированная, необычайно четко выстроенная реприза открывается могучей по фактуре гимнически-жизнеутверждающей главной темой эпического плана, включенной также и в код.

Вторая часть – *Andante d-moll* переключает «музыкальный «сюжет» Квинтета от эпического итога предыдущей части в жанровую сферу, расцвеченную разнообразными красками. Она представляет собой вариационный цикл из шести вариаций романтического типа (свободные вариации) на песенную тему (пример 65). Известный российский пианист-ансамблист С. А. Урываев определил ее как старинную французскую песню [156].

Напевная, несколько печальная тема аккордового склада, в процессе свободного варьирования приобретает различный характер и жанровый облик, приближаясь вследствие ярких контрастных переключений миниатюрных «пьес» к жанру сюиты, включающей прелюдию (первая вариация) виртуозный этюд концертного плана (вторая), восточный танец (третья) (пример 66), ноктюрн (четвертая), элегический вальс с чертами салонности (пятая), экспромт во «флорестановском» духе. Сюитно-вариационный цикл завершается кодой, объединившей тему в первоначальном виде и ориентальный ее фрагмент, вероятно, подчеркивая точку максимального удаления от первоосновы в сопоставлении европейского – восточного. В процессе варьирования ярко раскрываются выразительные возможности инструментов ансамбля: виртуозный стиль фортепиано с использованием аккордово-октавной техники во второй вариации, певучее легато виолончели соло и дуэта скрипок в четвертой вариации, засурдиненное звучание струнных в коде на «восточной» теме.

Жизнерадостное стремительное скерцо (*Allegro vivace A-dur*, сложная трехчастная форма с трио и кодой) представлено в третьей части квинтетного цикла, ярко оттеняя как лирическую вторую, так и сурово-драматическую финальную часть. В его основе лежит динамично-моторная главная тема, основанная на «игре» фактурных рисунков: оstinатно пульсирующие аккордовые репетиции разрываются стремительными пассажами. Моторику главной партии оттеняют напевные темы середины крайних частей и трио.

Финал Квинтета – *Allegro moderato d-moll*, названный фугой в античном духе (*in modo antico*)⁹⁸, демонстрирует замечательное полифоническое мастерство А. Аренского. По содержанию он переводит драматургию их сферы жанровости в мир высоких – вечных идей. Фугированное письмо, отличающееся рационализмом, в контексте «пестрых картин жизни» Квинтета становится неким символом порядка, разумного начала, упорядочивающим спонтанность жизненного процесса. Заключительная часть цикла состоит из двух полифонических разделов, развивающих две темы, которые в ходе развития сближаются и в кульминации контрапунктически объединяются.

Фуга первого раздела отличается сурово-драматическим характером. Начальный скачок на октаву вверх с пунктирным ритмом – фигура *exclamatio*, подчеркивая интонацию возгласа или жеста воздевания рук при обращении к Богу, придает теме яркую патетичность. Ход на уменьшенную септиму вниз – формула *saltus duriusculus* («жесткий скачок») – подчеркивает ее драматический характер, напряженность экспрессии (пример 67). Экспонирование темы дано в партиях фортепиано и виолончели в низком регистре октавами, что усиливает ее сумрачный характер. Интонационно тема фуги связана с тематическим материалом предшествующих частей, выполняя функцию синтеза. Имитационные вступления голосов направлены снизу вверх (виолончель – альт – вторая – первая скрипка), подчеркивая устремленность музыкальной

⁹⁸ Интерес к античной тематике зародился у Аренского еще в 1890-е годы, отражением которого можно считать, к примеру, его фортепианный цикл «Опыты в забытых ритмах» ор. 28 (шесть пьес) в котором композитор на гипотетическом уровне отразил представления об античной мелике («Логаэды», «Сапфическая строфа», «Алкейская строфа»).

мысли ввысь. В дальнейшем ее развитии появляются стретта [цифра 2 партитуры] и новые тональные краски в развивающем разделе. Скорбно-патетическая кульминация завершает первый раздел финала (каденция с барочными задержанием и предъемом).

Второй раздел строится на фугированном развитии песенной темы второй части квинтета (с использованием противосложения из предшествующего раздела). Тема второй фуги, развиваясь имитационно, также с использованием приема стретты, в третьем проведении излагается в фактурном усилении – октавы в глухих низах фортепиано и виолончели, за счет чего приобретает грозный сумрачный характер. Кульминацией раздела является контрапункт обеих тем (цифра 5 партитуры), при этом первая тема выпрямляется по ритму и идет в увеличении (в партиях фортепиано и виолончели), вторая излагается в октавно-аккордовой фактуре в унисон с первой скрипкой (пример 68).

Финал Квинтета завершает кода, основанная на теме главной партии первой части, акцентирующая позитивный действенный, жизнеутверждающий, наполненный богатырской мощью образ произведения. Прием арки, широко применяемый в эпических концепциях, скрепляет его форму, изобилующую контрастами.

Анализируя жанрово-стилевую концепцию фортепианного Квинтета А. С. Аренского, отметим следующие моменты. Данный опус по своей стиливой ориентации находится на пересечении классико-романтических традиций и черт неоклассицизма. При этом черты романтического стиля характеризуют некую умеренность, прежде всего в проявлении его гармонической и фактурной специфики. Компактный четырехчастный цикл произведения отличается яркостью контрастных переключений, светлым жизнеутверждающим тоном при отсутствии конфликтного начала; жанровой концепцией, дополненной лирическими, эпическими чертами и элементами драматизма, расцвеченной русским колоритом и «инонациональными» красками. Необычен для композитора-лирика броский концертный стиль Квинтета, в котором большое значение имеют приемы крупной техники в духе А. Рубинштейна.

В трактовке квинтетного цикла, вследствие яркой жанровости большинства частей (песня с ее «сюитностью» – скерцо – фуга) и их законченности, с учетом преобладания в нем контрастов, отметим преломление черт сюитности, что сближает его ранее рассмотренным Квинтетом П. Ф. Юона.

Применение двойной фуги, приемов фугированного письма (имитаций, удержанного противосложения, стретт), музыкально-риторических фигур, свидетельствует о претворении Аренским черт неоклассицизма в опоре на стилистику барокко как проявление стремлений художников Серебряного века к упомянутой ранее «прекрасной ясности».

Аналогичная тенденция, но в совершенно ином ключе, обусловленном своеобразием мышления композитора, просматривается в фортепианном Квинтете Н. К. Метнера, наряду с С. В. Рахманиновым и А. Н. Скрябиным, – и представителем уникальной триады великих Художников Серебряного века. Занимающий особое место как в творчестве композитора, так и в квинтетном наследии отечественной музыки в целом, он является одним из наиболее часто исполняемых в мировой камерно-ансамблевой практике образцов жанра.

Квинтет *C-dur* для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели, открывший композиторский путь талантливого музыканта, без преувеличения, стал творческим проектом всей его жизни, над которым он работал около полувека: начатый в 1903 году в числе первых его камерно-инструментальных опусов, он был завершен в 1949 году⁹⁹.

Среди рассматриваемых в настоящей работе образцов квинтетного жанра, сочинение Метнера, в числе единичных произведений, выделяется своей относительной изученностью: ему посвящен краткий анализ видного российского музыковеда Е. Б. Долинской, включенный в ее монографический очерк [114]¹⁰⁰. Предпринятое в настоящем параграфе рассмотрение некоторых

⁹⁹ Среди них, в частности: первая из трех сонат для скрипки и фортепиано, Три ноктюрна ор. 16 для того же состава.

¹⁰⁰ Очерк о личности и творчестве композитора, появившийся в 1966 году, был существенно расширен и переиздан в виде монографии в 2013 году.

особенностей жанрово-стилевой концепции произведения учитывает авторитетное мнение исследователя, а также опирается на позиции, сформированные отечественным музыковедением по многоаспектному осмыслению феномена творческой личности музыканта и его композиторского метода, существенно углубленные в относительно недавнее время в связи с крупной юбилейной датой, отмеченной в 2021 году – 140-летием со дня рождения музыканта.

Квинтет, по нашему мнению, является одним из наиболее репрезентативных для творчества Метнера произведений, его *magnus opus*, «визитной картой». В нем необычайно глубоко отразились особенности его композиторской личности: философичность (в известном высказывании критик Л. Сабанеев отмечал, что из всей существующей русской музыки метнеровская «наиболее философски поставлена и углублена»), рационализм, интеллектуализм, нравственные интенции, тяготение в проблематике «вечных идей». Среди значительной части художников Серебряного века, по мнению Т. Н. Левой, его выделяет «антимодернизм» [93, с. 29]. Поясняя свою мысль, исследователь пишет: «Для Н. Метнера <...> классицизм не привносимое, но изначально присущее свойство художественного сознания. Для его композиторской практики определяющее значение имела система “диалектических единств”, <...> закон согласованности элементов целого» [там же].

Квинтет *C-dur*, op. posth., представляет собой трехчастный цикл. Основную тему его художественно-философского замысла Е. Б. Долинская определяет как тему «надежды, веры, жизнелюбия» [114, с. 75], связывая концепцию в целом с проблематикой идеи жизненного пути человека, его коллизиями, идеалами, поисками смысла бытия. В этой связи исследователь отмечает, что «“ключом” программности в квинтете становится подтекстовка, сделанная композитором к церковным напевам, введенным в сочинение». Она дана к главной в концепционном отношении теме, появляющейся в коде первой части «Блаженны алчущие ныне», являющейся лейттемой произведения [114, с. 77] и его интонационным зерном. Расшифровывая смысловую многозначность цитаты из Евангелия от Луки (6:21), она воплощает идею стремлений

человека к постижению духовного начала как высшего идеала, соединяющего в себе дарованные Богом гармонию, свет, любовь. Тему отличает возвышенно-лирическая трактовка: предельно простой (как истина) склад песенных интонаций (терцовая, квартовая, поступенное движение с ходом на увеличенную секунду); ясный, светлый колорит (тональность *C-dur*, гармонический лад придает ей особую эмоциональную наполненность и оттенок интимности), хоральный склад с мелодизацией голосов, певучее интонирование в партиях струнных инструментов (ремарка *cantabile*) на фоне мерно накатывающих и ниспадающих «волн» гармонических фигураций в партии фортепиано, придающих черты былинного повествования (пример 69). Примечательна протяженность волны ее устремленного ввысь развития в удивительно проникновенном дуэте фортепиано и струнного квартета, основанном на приеме «допевания» партий, продлевающих мелодическое дыхание темы, а также имитациях-переключках голосов. Необычайно выразителен гармонический язык темы, приобретающей экспрессивные оттенки за счет мерцания одноименных тоник (*C-dur – c-moll*), эллипсиса, гармоний с задержаниями, отклонений (*in B-dur, d-moll, g-moll, f-moll*).

Драматургия цикла основана на главенствовании многогранно представленных образов лирической сферы, в которой велика роль эпического начала, а также русского колорита, претворенного не цитированием, но воссозданием его духа и строя, что отмечается практически всеми исследователями творчества композитора.

Весьма необычная – «неклассичная», практически уникальная в квинтетном наследии композиционно-драматургическая организация цикла обусловлена смысловой – философской по сути идеей Квинтета. Направленность драматургии цикла, в котором первые две части лишены сонатности и отличаются скромными масштабами, к развернутому финалу, написанному в форме многотемного сонатного *allegro*, итоговому в образно-семантическом плане, синтезирующему тематизм цикла, отражает ход жизненного бытия человека

с его коллизиями, надеждами, подведением итогов в зрелости, возможно, на пороге вечной жизни.

Первая часть – *Molto placido* – написана в необычной для первых частей сонатно-симфонических циклов простой трехчастной форме с развернутой кодой. Как и все части Квинтета, ее отличает многотемность, но главное значение, помимо указанной темы коды, имеют основные темы двух разделов. Первый открывает спокойно-величавое течение лирико-эпической темы у солирующей виолончели в дуэте с первой скрипкой. Подчеркнем напевность ее песенно-романсовых интонаций с секстовыми скачками, «поющую» (хоровую или ансамблевую) фактуру; светлый, несколько архаичный колорит, создаваемый лидийским ладом, повествовательный характер, тембровую красочность: *pizzicato* струнных и *staccatissimo* аккордов фортепиано, вносящих оттенок былинности. Их деликатное «позванивание» дополняют разложенные фигуры в партии фортепиано, воспроизводящие звучание гусельных струн, а возможно, неспешное струение водных потоков великой русской реки или – шире, на философском уровне – потока самой жизни. Примечательно фактурное укрупнение темы в процессе развития уже в первом разделе, появление ярких красок тональности *E-dur*, что отражает гимнический потенциал темы.

Вторая тема появляется в середине части (*As-dur, poco piu risoluto*), внося контраст в ее лирический мир своим драматизмом, сумрачностью, тревожно-колкими звучаниями. Примечательна ее жанрово-интонационная основа, представляющая собой цитату из начального звена средневековой секвенции «*Dies irae*», несколько завуалированной смещением ритма (началом на слабую вторую долю четырехдольного размера) (пример 70). Показательно использование темы в характерной для романтизма остродраматической ипостаси, появление оттенка причудливо-пугающей маршевости. Ступение драматизма подчеркивают также короткие мотивы-возгласы: с острым пунктирным ритмом в партии фортепиано, сурово-повелительные декламационные реплики струнных (аккорды в дорийском ладу), диссонантные аккордовые вертикали

в кульминации (со сцеплением тритонов), хроматически нисходящие формулы. Тема секвенции и входящие в ее «семантический круг» мотивы становятся носителями конфликтного начала, обнаруживающего второй пласт музыкальной драматургии квинтетного цикла. Черты драматизации проникают и в репризу первой части, где появляются остродиссонантная аккордика (эллиптические последования с хроматизмами), мрачные тонально-ладовые краски (*as-moll*, *c-moll*) и мотив «зловещего стука судьбы» в разделе *Molto sostenuto* (буква G в партитуре): синкопированный ритм, скандированная декламация, октавные унисоны фортепиано в регистровых «низах» на гармонии малого нонаккорда с минорной квартой (пример 71). Конфликтное начало сохраняется также и в ясной, на первый взгляд, коде, основанной на гимническом звучании темы «Блаженны». Его отражают тема «*Dies irae*», сопровождающая гимн в качестве контрапункта (звучит *in C-dur* в аккордовом увеличении на фортиссимо), мотив повелительных возгласов и хроматизированные фигурации в базах.

Вторая часть (*Andantino con moto, a-moll*) переключает в сферу скорбной лирики. Необычная своими скромными размерами и миниатюризмом вариационного цикла (тема и две вариации), она обращена в мир воспоминаний, столь характерный для поэтики Метнера. С одной стороны, она является неким лирическим интермеццо между двумя более развернутыми картинами, в которых ярко представлено эпико-драматическое начало. С другой стороны, она продолжает линию драматического повествования, а также, будучи разомкнутой, непосредственно вводит в финал Квинтета.

Главный образ представлен в лирической теме, окрашенной в печальные, сдержанно скорбные тона, передающие печаль души (ремарка *dolente*). Ее характеризует подлинно русский характер, в котором соединены черты плача-причета, лирической протяжной песни, знаменного роспева. Тема соединяет никнущие плачевые мотивы, трихорды (в кварте, квинте), распевание терции. С точки зрения фольклора показательны «хоровая» фактура темы, ее

неквадратность (строение по пятитактам), ладовая переменность (параллельная), перегармонизация, фактурное варьирование, свидетельствующие о глубоко национальной природе стиля Метнера (пример 72). Во второй вариации усиливается лирико-драматическая экспрессия: в образе появляются романсово-элегические ноты (секстовость), в тематизме – хроматизированные «роковые» ходы и фигурации, беспокойная пульсация шестнадцатыми триолями. В тематическое развитие раздела вливаются главные темы предыдущей части в драматизированной ипостаси: «Блаженны» и «*Dies irae*». В кульминации появляется суровая, исполненная богатырской мощи аккордовая тема как поддержка эпической линии первой части.

Третья часть – *Allegro vivace, C-dur* – масштабное многотемное сонатное *allegro*, исполненное ярких контрастов. Выполняя функцию драматургического центра квинтетного цикла, финал отмечен активным развитием образов и тем, приводящим к главному итогу в коде. Основной контраст сосредоточен между динамичной жанрово-танцевальной главной партией с волевыми мужскими импульсами, дополненной напевным мотивом с триолью; нежно лирической связующей (*A-dur*, буква В в партитуре); собранно энергичной маршево-гимнической темой побочной партии (*D-dur*, в тексте указано *quasi Hymn*) и женственно-изящной (ремарки *giocoso, leggiere*) темой заключительной части в характере плясовой. Разработка идет под знаком драматизации, вовлекая в развитие темы предыдущих частей: второй части (*in gis-moll*), тему «Блаженны», хроматизированные элементы, мощные диссонантные аккорды в колокольной фактуре (тритонового соотношения). Реприза, также синтезирующая тематизм цикла (мотив «*Dies irae*», песенной из второй), устремлена к могучей колокольной гимнически-триумфальной коде, основанной на теме «Блаженны» и утверждающей эпические приоритеты в концепции Квинтета.

Проведенный анализ музыкальной драматургии фортепианного Квинтета Н. К. Метнера показал, что ее отличают особые параметры, выделяющие данный опус в наследии жанра. Во-первых, в связи с особой многоплановостью содержания ее характеризует синтез различных драматургических типов:

лирического, драматического и эпического, в котором выкристаллизовывается доминирование лирико-эпического начала, сближающего творческий метод Метнера с композиторскими подходами А. К. Глазунова и С. И. Танеева. При этом в ней заметно влияние немецких романтических традиций: преимущественно И. Брамса. Во-вторых, рассмотренные композиционно-драматургические особенности метнеровского квинтетного цикла свидетельствуют о превращении в нем как камерного начала, имманентно присущего жанру, так и симфоничности, характеризующей этап его зрелости. Камерная трактовка Квинтета сказалась в сокращении частей цикла, сжатости форм первых двух частей, применения приемов ансамблирования голосов как воплощение «собеседования» партнеров, ансамблей «согласия». Симфоничность реализована на циклическом уровне (трехчастный цикл, контрасты, черты конфликта) с чертами поэмности (сквозное развитие ведущей драматургической идеи и отражающего ее тематизма: лейттема «Блаженны», моноинтонационные связи тем, включение тем из первой части во вторую, синтезирование тематических элементов в финале; разомкнутость второй части).

Ансамблевую партитуру Квинтета отличает исключительная разработанность, многообразие функций партий, тяготение к их равноправию при ведущем значении фортепиано. Показательна в этой связи возросшая роль принципов полифонического письма: как контрастной полифонии, так и имитационно-контрапунктической. Отметим также сохранение значения диалогичности, но при этом новые ее приемы: к примеру, частое расслоение квартета струнных на два дуэтных состава (первая и вторая скрипки vs альт и виолончель; виолончель и первая скрипка vs вторая скрипка и альт).

Примечательны ансамблевые *tutti*, имеющие под собой как хоровые прототипы (первая тема), так и оркестровые, в главной кульминации цикла (коде финала) – с воссозданием колокольной фактуры и тембровости. Отдельного внимания заслуживает тончайшая детализация композитором исполнительских, артикуляционных и образных штрихов, динамики, темпов во всех ансамблевых партиях.

Принципиальные отличия фортепианной партии в Квинтете: высокая концентрация тематизма «на единицу формы», практически полное отсутствие в ней традиционного для романтизма концертно-виртуозного стиля (эффектных пассажей, фигурационного материала вне тематической наполненности).

Оригинальный образец трактовки жанра фортепианного квинтета с чертами «прекрасной ясности» неоклассицизма дан в квинтетном опусе А. Ф. Гедике. Как и большинство сочинений композитора, он является практически неизвестным опусом: в настоящее время не удалось обнаружить какой-либо посвященной ему публикации и ни одной (архивной либо современной) записи исполнения.

Александр Федорович Гедике (1877–1957) вошел в историю отечественной музыки прежде всего как выдающийся органист, основоположник советской органной школы и музыкальный педагог¹⁰¹. Заметим, что из его большого, разнообразного в жанровом отношении композиторского наследия более всего известны сочинения для детей, ставшие классикой педагогического репертуара («60 пьес для начинающих», этюды, пьесы)¹⁰².

Фортепианный Квинтет А. Гедике op 21 *C-dur* для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели был создан в 1909 году¹⁰³. Данный опус представляет собой оригинальную трехчастную циклическую композицию, выполненную в неоклассическом духе на стыке традиций русской эпической школы и немецкого барокко. Наиболее близкими «корреспондентами» Гедике представляются, с одной стороны, А. П. Бородин, А. К. Глазунов, С. И. Танеев;

¹⁰¹ Самые известные его ученики – музыканты с мировыми именами: пианист В. Мержанов, органисты С. Дижур и Г. Гродберг.

¹⁰² А между тем А. Гедике создал четыре оперы (в том числе «Макбет», 1944), три симфонии, четыре увертюры, симфоническую поэму, две кантаты (в том числе «Родина радости», 1937), пять концертов (в том числе для фортепиано, органа с оркестром), а также органные, вокальные и камерно-инструментальные опусы. Отдельную область его творчества составили органные транскрипции сочинений русской, в том числе оперной, и зарубежной классики.

¹⁰³ К этому моменту А. Гедике окончил Московскую консерваторию у именитых педагогов (1898, золотая медаль, класс фортепиано – П. А. Пабст и В. И. Сафонов, класс композиции – А. С. Аренский), активно выступал как пианист и ансамблист. Кроме того, в 1909 году он был приглашен на работу в Московскую консерваторию по классу фортепиано, где впоследствии возглавлял кафедру камерного ансамбля и работал на кафедре органа.

с другой – И. С. Бах, все органные сочинения которого были им исполнены в процессе творческой деятельности как органиста, а определенная часть переложена для фортепиано и симфонического оркестра.

Композиционно-драматургический замысел Квинтета может быть представлен как отражение философской идеи о позитивном принятии человеком бесконечного потока жизни, объединяющего различные его ипостаси. При этом его реализация объединяет русские и европейские традиции, преломленные в образах эпической сферы, лирике и остром драматизме, привносящем в его драматургию черты конфликтности. Сопоставленные на стилевом уровне (барокко – современность), они обнаруживают глубинную общность, что позволяет на обобщенно-смысловом уровне подчеркнуть вневременную актуальность «вечных» ценностей человеческого бытия, а на драматургическом – идею образного развития от контрастов – к единству.

Первая часть цикла – сонатное *Allegro, C-dur*. Репарка *solenne* – торжественно – в полной мере отнесена к главной теме части, изложенной в характере светлого, жизнеутверждающего гимна. Широта его мелодического дыхания, сочетание напевности, гимничности (фанфарный мотив), диатоническая ясность (в начальном шеститакте), трихордовый элемент характеризуют его как лирико-эпический образ, глубоко русский по своей природе. Примечательна фактура темы: соло фортепиано дополнено певучими подголосками струнных инструментов (пример 73). Эпическое начало в теме усилено в связующей (начинающейся как динамическая реприза главной темы): в ней появляется мощное гимническое начало (фактура ансамблевого tutti: октавное изложение, аккорды, фортиссимо, тесситурное расширение), предвосхищающее укрупнение темы в репризе и коде части. Побочная тема оттеняет главную лирикой более субъективного плана, наделенной элегичностью, взволнованностью, перерастающей в страстное высказывание. Тему характеризуют романсовый склад интонаций (с ниспадающими мотивами, секстами) и фактуры (мелодия – ноктюрновый аккомпанемент), протяженная мелодическая волна

в партии фортепиано соло с «подхватами» поющих голосов струнных, создающая эффект «бесконечной мелодии»; экспрессивная гармония с неаккордовыми звуками (задержаниями, проходящими), альтерациями (пример 74). Вспышка героической энергии (активные кварты, синкопы, имитации) и мощная «богатырская» аккордика (вертикали нетерцового строения) характеризуют заключительную часть.

Два раздела разработки строятся различным образом. В первом главенствует эпическое начало: тема главной партии развивается путем переизложения в различных тональностях, в том числе субдоминантовой группы с использованием одноименных: *e-moll – G-dur – g-moll – d-moll – E-dur*. Первая кульминация дана в эпическом духе (*C-dur*, «колокольная фактура»: басы – фигурационная «раскачка»). Появление хроматизированных фигураций, диссонантных аккордов (уменьшенного вводного септаккорда) и одноименного минора *c-moll* знаменует «слом» кульминационной волны. Второй раздел разработки идет под знаком драматизации образов и тем. Тема главной партии появляется в далекой – «призрачной» тональности *H-dur*, затем в искаженном виде *in b-moll* (с «изломами» – ходами на увеличенную секунду, тритон в октавных унисонах виолончели и альты). В главной кульминации появляется «страшный» лик Судьбы – грозно «стучащая» акцентированная октавно-аккордовая хроматизированная тема.

В динамизированной репризе и коде утверждается богатырская ипостась главной темы, преодолевающей черты драматизированного развития в связующей части, оттеняемой проникновенной лирикой побочной), что характерно для эпической драматургии. Коду отличает торжественный характер и мощное «колокольное» звучание ансамблевого *tutti*.

Вторая часть – *Andante molto sostenuto f-moll* выписана в духе неоклассицизма. Она переключает не только в другую образно-эмоциональную сферу, но в иную эпоху: из эпического мира русского богатырства – в сферу скорбной лирики, выраженной экспрессивным, аффектированным языком барочного ис-

кусства. Образный и стилистический контраст отличается необычайной яркостью: музыка *Andante*, опирающаяся на европейский ариозный склад, изобилующий выписанными фиоритурами в манере *bel canto*, полна невыразимой печали и красоты, изощренности в выражении глубоких чувств (мотив «слез», секвенции, мелодизация всех партий ансамбля, образующих камерно-ансамблевое сопровождение солирующего голоса; «изломанный» мелодический рисунок тем, имитации) (пример 75). Претекстом темы представляется ария *lamento*, характерная для барочной оперы либо вокально-инструментальных жанров эпохи барокко в западной музыке. В этой связи показательна трехчастная структура части, характерная для арий *da capo* в барочно-классицистской опере. Учитывая тяготение А. Ф. Гедике к музыке И. С. Баха, вполне возможно предположить в качестве прототипа *Andante* арию альта № 47 «*Erbarme mich*» из «Страстей по Матфею» И. С. Баха или тему медленной части его же «Итальянского концерта» для клавира.

Третья часть – *Fuga, Allegro, C-dur* – представляет другую – динамичную, рациональную, энергично-волевою ипостась барокко. Масштабная fuga финальной части Квинтета является по структуре тройной с удержанным противосложением к первой теме, имеющей ведущее значение. Тему, экспонированную альтом, характеризуют токкатность, моторный характер, четкая пульсация, фигурационный склад развертывания после краткого ядра (пример 76). Композитор также включает в тематизм токкатной фуги присущие жанру токкаты виртуозные пассажи. В интонационном рисунке темы просматриваются общие элементы с тематизмом предшествующих частей и последующих разделов фуги (в частности, формулы поступенного движения, терцовые мотивы), что дает основание видеть в ней некое синтетическое образование объединяющего плана. Завершение финала Квинтета кодой на теме в увеличении в сопровождении «колокольных» раскачивающихся фигураций и мощных «архаических» в своей первозданном фонизме аккордовых вертикалей нетерцового строения свидетельствует о сближении основных тем крайних частей цикла и подчеркивает главенствование в нем могучего богатырского образа

(пример 77). Также этот прием позволяет объединить итоговые разделы крайних частей приемом арки. Тем самым музыкальная драматургия квинтетного цикла, изобилующего яркими контрастами, приобрела законченность за счет обрамления, а его композиция получила дополнительную прочность. Данный фактор приобретает особое значение с учетом понимания общей композиции квинтетного цикла, в которой заметна роль сюитного начала: эпическая картина – лирическая ария – энергичная fuga. При этом, учитывая яркость образно-стилевых контрастов, представляется возможным рассмотреть данный цикл как двухчастный. Первому – русском богатырскому разделу в нем противопоставлен второй, представляющий собой цикл в цикле: арию (в значении импровизационной части малого барочного цикла) и fuga.

Характеризуя принципы организации ансамблевой партитуры Квинтета, отметим ведущую роль партии фортепиано, близкую по трактовке классицистским образцам: она определяется функцией экспонирования тем (преимущественно в первой части и драматургически важных зонах всего цикла), а также созданием образно-смысловой и эмоциональной ауры ведущих сфер (особо важна в «колокольных» в кодах крайних частей).

Особо подчеркнем ее темброво-стилевую дифференциацию, соединяющую такие типы фактуры как: вокально-хоровая (главная тема первой части), камерно-вокальная (романсовая побочная тема первой части – ариозные барочные темы второй части), оркестральная (в первой части и коде финала), органная (финальная fuga: широкая тесситура с захватом крайних регистров, плотная «органная» фактура, полифоническая насыщенность ткани).

В наследии Михаила Фабиановича Гнесина, талантливого композитора, педагога¹⁰⁴, музыкально-общественного деятеля, музыкального критика (1883–1957) камерные жанры – вокальные и инструментальные – являются центральными сферами творчества. Созданный в 1914 году Квинтет Гнесина ор. 11, *a-moll* замыкает, наряду с Квинтетом Г. Л. Катуара, историю жанра

¹⁰⁴ В числе его учеников – выдающиеся советские композиторы А. И. Хачатурян, Т. Н. Хренников.

в русской музыкальной культуре досоветского периода¹⁰⁵. Обозначенный как Реквием-квintет, данный опус стал первым образцом жанра инструментального реквиема, а М. Гнесин – его родоначальником [3, с. 57]. Он появился в ранний период творчества композитора, окончившего к этому моменту Петербургскую консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова, а после его кончины – А. К. Лядова. При этом к созданию Квintета Гнесин приступил, будучи достаточно известным композитором: автором Симфонического дидактического «Врубеля» на стихи В. Брюсова (1913, удостоен Глинкинской премии); ряда вокальных и инструментальных опусов (в том числе, новаторской по жанру Сонаты-баллады для виолончели и фортепиано op. 7, посвященной выдающемуся русскому пианисту А. Зилоти¹⁰⁶, 1909)¹⁰⁷.

В отличие от всех иных образцов в наследии жанра, созданном в рассматриваемый период, Квintет представляет собой одночастное сонатное *allegro* с эпизодом и кодой. Его траурная мемориальная концепция решена в особенном драматургическом и стилевом ключе. Основу драматургии составляет оппозиция двух начал: внутреннего мира человека, погруженного в состояние скорби, воспоминаний-созерцаний, рождающих душевное смятение, томление, всплески чувств; и образа смерти как воплощения сферы безжизненного небытия.

Сферу человеческой души, погруженной в сложный, текучий, зыбкий, постоянно меняющийся поток психологических состояний, воплощают темы

¹⁰⁵ Предысторию опуса освещает исследователь С. В. Аникиенко, документально установивший, что в 1912 году (а возможно и в 1908 году, когда композитор заинтересовался стихотворением Е. Боратынского «На смерть Гете») Гнесиным был задуман реквием для хора и оркестра in memoriam Н. А. Римского-Корсакова [3]. В 1911 году композитор потерял мать и горячо любимого племянника. Позднее хоровой замысел был перенесен им в камерно-инструментальную сферу, квintет получил название Реквиема, а также посвящение – «в память умерших близких» [3, с. 60] и эпитафия: перефразированные строки из стихотворения В. Жуковского: «С тоскою думаешь, - их нет, и с благодарностию – были» [там же]. Также исследователем отмечено внимание композитора к картине Б. Мусатова «Реквием» (1905) и рожденное под впечатлением от нее желание написать аналогичное музыкальное произведение [3, с. 61].

¹⁰⁶ Впервые была исполнена А. Зилоти и П. Казальсом.

¹⁰⁷ Позднее Гнесиным будут сочинены Секстет для струнных и духовых инструментов «Адыгея» (1933), фортепианное Трио «Памяти наших погибших детей» (1943), «Соната-фантазия» (фортепианный квартет с участием струнных, 1945), «Симфонический монумент» для симфонического оркестра и оркестра домр, детского хора, пионеров-барабанщиков (1925); музыка к спектаклю В. Мейерхольда «Ревизор» (1926), а также вариации, сюиты, сборники пьес для различных составов (к примеру, «Песня странствующего рыцаря» («В память миннезингера Зюскинда из Тримберга») для двух скрипок, альты, виолончели и арфы, Вариации на еврейскую тему для струнного квартета: оба опуса – 1917 и другие).

сонатного *allegro*, построенного на монотематической основе. Весь тематизм сочинения (главная, побочная темы, кода, связующие построения) за исключением эпизода в разработке, произведен от темы вступления: *Largamente, a-moll*, соло фортепиано (пример 78). Многозначная по семантике, утонченная по стилистике, она соединяет в себе черты позднеромантического стиля и символизма. От романтизма в ней – тональная неустойчивость, мерцания, зыбкая томительная красочность неустойчивых гармоний за счет альтераций, эллипсиса внутри самой темы, сопоставления аккордов далеких тоналностей. В ядре темы дана энгармоническая модуляция *a-moll – cis-moll*: трезвучие VI ступени – III с повышенной квинтой переходят в оборот – квинтсектаккорд двойной доминанты – доминантсептаккорд *cis-moll*. Далее тема секвентно переносится на малую терцию вниз – *in B-dur*. Появление трезвучия *Ces-dur* (как неаполитанской для B) готовит эллиптическую цепочку с использованием красочности малых мажорных септаккордов и нонаккорда *in Des, G, B, Es-dur* и возвращением *in a-moll*. Примечательна также призрачность звучания темы (пианиссимо), ее воздушность (отсутствие опоры на сильную долю).

Интонационный рисунок темы-формулы соединяет вопросительную интонацию (хроматическое восхождение – скачок на малую септиму вверх) и никнущее, «безвольное» окончание с синкопой на неустое. Недосказанность, многозначность темы дают возможность воспринимать ее как тему-символ мечты, видения, душевного томления, горести, что характеризует ее в аспекте поэтики символизма¹⁰⁸.

Все последующее развитие образов сонатной формы, основанных на теме вступления воплощает поток душевных состояний, передающих смену эмоций, мыслей, их силу и степень открытости (либо затенения), различающихся оттенками напряжения, колоритом (свет – просветление – затенение –

¹⁰⁸ В этой связи вспомним о глубокой погруженности Гнесина в уникальную среду духовную среду русского символизма. Известно, в частности, о его личном знакомстве и тесных творческих контактах композитора со многими выдающимися его представителями: Вяч. Ивановым (посещал его кружок «Башня»), А. Блоком, К. Бальмонтом, Ф. Сологубом.

сумрак), степени материализации. Отсюда возникает некий аналог «психографии» современника М. Гнесина – В. Ребикова, основанный на детальной фиксации смен психологических состояний человека.

Полную антиномичность ей составляет эпизод в разработке (*Tempo Andantino, lugubre, d-moll*), представляющий собой развитое четырехголосное фугато на теме, воспроизводящей усложненный вариант барочной темы-формулы креста (в перекрещивании интонационных линий, хроматизации). Ее «жесткая графика», «бестрепетная» ритмика подчеркивают семантику темы как эмблемы смерти (пример 79). Примечательно ее звучание при экспонировании в партиях струнных, начиная с виолончели, с использованием сурдин, придающее мрачно-зловещий характер ее звучанию. Кульминацией трагедийного начала представляется включение в фугато в разделе *Funebre* (похоронно) «осколков» главной темы сонаты. Скорбная кода (*Lento assai, mesto*) с «безжизненно» звучащей главной темой в сопровождении «ирреальных» остродиссонантных траурно-«колокольных» аккордов завершают этот уникальный квинтетный опус, соединивший в своей жанрово-стилевой концепции черты позднего романтизма, символизма и неоклассицизма. Использование фугато, темы-формулы, приемов имитационно-контрапунктического развития (стретт, темы в увеличении) и присущего ему рационализма свидетельствует о привнесении в стилевую концепцию квинтета черт барочного полифонического стиля.

Композиционно-драматургические особенности Квинтета Гнесина примечательны привнесением в его форму черт поэмности за счет монотематизма и сквозного проведения ведущего образа, что сближает его, к примеру, с фортепианными сонатами поэмного плана А. Скрябина. При этом выделение в разработке контрастов – мрачного фугато и раздела *Andante (B-dur)* с его светлой воодушевленностью – может быть трактовано как проявление циклической четырехчастности, вмонтированной в одночастную форму, что свойственно романтической поэмности.

Главными особенностями ансамблевой партитуры Квинтета следует считать ее принципиальную камерность, отсутствие виртуозно-концертного начала, большую роль принципов полифонического письма и весьма необычное для романтико-символистской ее организации разделение на два пласта – струнный квартет и партию фортепиано. Несмотря на значимость экспозиционной роли, основные функции фортепиано в данном ансамбле – создание неповторимо изменчивой, трепетно-пульсирующей, отсвечивающей множеством оттенков темброво-гармонической ауры и «застывающей» в коде.

Вершиной в развитии жанра в русской музыке рассматриваемого периода и в его истории в целом, включая наследие камерно-инструментальной отечественной музыки XX века и современного этапа, бесспорно, является Квинтет С. И. Танеева op. 30 *g-moll* для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели. Созданный в 1911 году¹⁰⁹, удостоенный Глинкинской премии (1912), он был посвящен Г. Л. Катуару, композитору и музыкальному теоретику, с которым Танеева связывали дружеские и коллегиальные отношения¹¹⁰.

Учитывая известность творческой личности и наследия Сергея Ивановича Танеева (1856–1915), выдающегося представителя русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков, одного из основоположников неоклассицизма, обратимся к его квинтетному опусу. Прежде всего отметим, что танеевский Квинтет – единственный образец рассматриваемого жанра, удостоенный внимания отечественного музыкознания: анализ его концепции дан в трудах Л. З. Корабельниковой и Г. У. Аминовой. В содержательном очерке Л. З. Корабельниковой об инструментальном творчестве Танеева четко сформулированы ключевые идеи в осмыслении данного произведения как одного

¹⁰⁹ Примечательно, что он стал третьим квинтетным опусом Танеева, создавшим ранее два струнных квинтета: в 1901 году – с двумя виолончелями, op. 14, G-dur; в 1904 – с двумя альтами, op. 16, C-dur. После фортепианного Квинтета было сочинено струнное Трио (заметим, необычного состава) – для скрипки, альты и теноровой виолы (1912) и, возможно, посмертные опусы: скрипичная соната и струнное трио.

¹¹⁰ В 1911 году Танеев осуществил гастрольную поездку по Германии совместно с европейски известным «Чешским квартетом» (К. Гофман – первая скрипка, Й. Сук – вторая скрипка, О. Недбал – альт, Г. Виган – виолончель), в рамках которой неоднократно исполнял (Берлин, Дюссельдорф, Франкфурт-на-Майне, Лейпциг) свой недавно сочиненный фортепианный Квинтет.

из центральных в наследии композитора. Особое внимание уделено прослеживанию единства его цикла посредством применения принципа монотематизма [81]¹¹¹. Оценивая квинтетный опус как «настоящую камерную симфонию» [81, с. 64], исследователь справедливо отмечает близость идейно-образной концепции Квинтета опере «Орестея», симфонии *c-moll*, кантате «По прочтении псалма» [там же]. Суть ее драматургической идеи определяется как некий аналог симфонии: «преображение, возвеличение лирической темы первой части» [81, с. 65]. Дополним сказанное, подчеркнув, что основу драматургии Квинтета, как и Симфонии, составил синтез принципов драматического и эпического симфонизма, объединивший традиции Бетховена – Чайковского и Бородина.

В диссертационном исследовании Г. У. Аминовой «национально самобытная версия жанра квинтета, по своей концептуальности не уступающая жанру симфонии» [2, с. 30] выводится из «близости принципа интонационного развертывания квинтета попевочному принципу роспева» [там же]¹¹². Характеризуя опус как «малую симфонию» [2, с. 33], автор отмечает, что «традиционная европейская форма четырехчастного инструментального цикла “оплодотворена” стихией русского роспевного мелоса» [2, с. 30]. Опираясь на мнения музыковедов и проведенный в настоящем параграфе анализ, далее кратко отметим композиционно-драматургические особенности произведения, обращая особое внимание на специфику его сложно организованной ансамблевой партитуры, отличающейся «монументализацией» камерного стиля [81, с. 78] и, дополним, формы и тематизма.

В масштабной конструкции четырехчастного цикла Квинтета первая часть выполняет функции экспонирования ведущих идей, образов и тем, а также первого этапа их развития. Интродукция к сонатному *Allegro – Adagio mesto* – представляет ряд тем, из которых ведущее значение имеет первая, соединяющая суровость, скорбное начало и философичность (октавные унисоны

¹¹¹ В параграфе «Камерные ансамбли» [81] Квинтет рассматривается на страницах 64–76.

¹¹² Анализ Квинтета дан в параграфе 2.2. «Национально-характерное в интонационном строе музыки квинтета g-moll op. 30» [2, с. 29–33].

в низком регистре, *es-moll*, мотив а). Все они, в том числе две напевные темы у первой скрипки (романсовый склад в обеих, мотив б; плачевый элемент и хроматические ходы во второй, *h-moll – H-dur*, мотив г) и синкопированный мотив с восходящим движением в объеме терции в партии альты (мотив в) являются истоками тематизма всего цикла (пример 80). Первая часть воплощает стихию борений, столкновений, преодолений. Действенно-драматическое, мужественно-волевое начало характеризует главная тема (соло фортепиано, *Allegro patetico*, фанфарный осто́в), в которой намечено внутренне противоречие – момент душевной рефлексии героя (хроматический ход и ламентозный мотив, подчеркнутый в переключках первой скрипки и виолончели) (пример 81). Светлый лирический образ представлен в побочной партии. Первая тема более сдержанна: соло фортепиано, *As-dur*, романсовый склад, черты скрытой вальсовости, выразительные гармонические краски: отклонение *in Des*, гармонический мажор (пример 82). Вторая – более нежна и задушевна (*H-dur*, романсовые сексты, вводнотонные хроматизмы, дуэт фортепиано и первой скрипки) (пример 83). Линия драматизации, начатая в зоне перелома в побочной партии (формульный тематизм, хроматизация октавных басов в партии фортепиано) продолжена в разработке. В первом разделе показательны контрапункт главной темы и хроматической формулы *in f-moll*, многочисленные хроматизированные мотивы. Во втором: антитеза фанфар рока в партии фортепиано и драматизированного варианта главной темы (динамизация, акценты, тремоло первой скрипки и альты, ломаные октавы фортепиано) (пример 84), кульминационное проведение главной темы *in As-dur* (II пониженной ступени).

Главные драматургические акценты в динамизированной репризе представлены в антитезе зон сгущенного драматизма и «света». Первая сосредоточена в главной партии и коде (оркестральное *tutti* ансамбля мощно утверждает предельно драматизированный вариант главной темы), а также в зоне перелома в побочной и развивающем разделе коды). Вторая – в побочной (первая тема), звучащей в характере светлого гимна (*As-dur*, струнные на фоне бурных волн фортепианного аккомпанемента).

Скерцо – *Presto, Es-dur*, сложная трехчастная форма с эпизодом – соотносится с обрамляющими его частями по принципу контрастного сопоставления, переключая драматургию в жанровую сферу. Его смысловая идея – чередование стремительно-динамичных светлых, ритмически активных образов, пронизанных жанрово-танцевальными – плясовыми импульсами в крайних разделах, и проникновенной лирики средней части. В тематизме крайних разделов отметим также «кружевные» фигурации второй темы – плясового наигрыша (*C-dur*), темброво-колористические приемы, усиливающие фольклорные «краски» тем: ранее упоминаемые ритмические «перебивы» (синкопы в партии фортепиано), *pizzicato* и *ricochet* как подражание звучанию балалаек, долгие трели у альты как создание эффекта «дребезжания» струны, «гудение» балалаечных басов в теме наигрыша. Лирическая тема эпизода – *Moderato teneramente, G-dur* воплощает возвышенно-просветленный, внутренне гармоничный образ, продолжая линию побочной первой побочной темы сонатного *allegro*. Показательна певучая мелодизированная фактура темы, песенно-романсовые интонации, имитационные переключки голосов струнных, сливающихся в проникновенный ансамбль, мягкая экспрессия гармонии с мерцанием красок за счет задержаний и хроматизмов (пример 85). Г. У. Аминова предлагает ее истолкование как передачу «необычайно светлого и гармоничного состояния души человека, достигшего определенной ступени “духовной лестницы”» [2, с. 31].

Третья часть – *Largo, C-dur* – представляет собой уникальный образец русской пассакальи, преломившей традиции западной полифонической музыки эпохи барокко. Неоднократно отмеченная в музыкознании как предтеча философских откровений Д. Д. Шостаковича, она, по мнению Л. З. Корабельниковой, является «одной из лучших медленных частей русской камерной музыки» [81, с. 73]. Музыку *Largo* отличает духовно-философская наполненность, возвышенный тонус, просветленный характер. В теме присутствуют «бесконечность» мелодического дыхания, «единовременный контраст» нисходящего оstinатного баса и парящей над ним устремленной ввысь мелодии

первой скрипки (пример 86). В развитии данного цикла вариаций *basso ostinato* композитором проявлено высокое мастерство полифонического письма (имитации, стретты, ритмические, регистровые варианты), дополненное разнообразием ладотональных красок (зона драматизации приходится на вариацию *in b-moll*, тональность двойной минорной субдоминанты, приносящей сумрачный колорит). Смысловое начало части Г. У. Аминова определяет как претворение идеи «духовного восхождения» [2, с. 32].

Финал цикла – *Allegro vivace, c-moll* – написан в духе действенных сонатных *allegro* симфоний классико-романтического типа (Бетховен, Брамс, Чайковский), продолжающих развитие драматического сюжета. Отсюда проистекают его арочность и образно-смысловая «рифма» главных партий первой части: напряженно-драматическая сумрачная главная – просветленная лирическая побочная, а также характерное для финалов обобщение содержания, выраженное в синтезировании тематизма. Отличия – в большей компактности формы и направленности драматургии к позитивному итогу в коде. Он ознаменован появлением гимнически величавой, жизнеутверждающей побочной темы первой части в ауре «колокольных звонов», что отражает, как и в Четвертой симфонии, преломление Танеевым принципов эпической драматургии и традиций симфонизма русской композиторской школы (А. Бородина). Дialectика коллективного – всеобщего (народного) и личного – индивидуального ярко подчеркнута в коде (*Es-dur* – *G-dur*) в сопоставлении величественной, в духе богатырских гимнов Бородина – Глазунова побочной темы из первой части Квинтета и трепетно-лирической темы *in G-dur* (ремарка *dolce*). Являясь собирательным образованием, объединяющим тематические элементы индивидуализированных лирических тематических элементов (романсовый склад: секстовость, опевания, секундовые окончания, вводнотонные хроматизмы, аккомпанемент), она может быть осмыслена как воплощение души, освобожденной от гнета душевных коллизий и обретшей гармонию.

Характеризуя ансамблевую партитуру танеевского фортепианного Квинтета, отметим исключительную ее разработанность, многообразие принципов ансамблевого письма, выразительность тембровой палитры. Композитор, будучи талантливым пианистом, выступавшим с выдающими исполнителями своего времени в камерных ансамблях (с Л. Ауэром, Г. Венявским, К. Давыдовым, А. Вержбиловичем, «Чешским квинтетом»), свободно владел всеми ресурсами жанра. Отсюда проистекает мощь оркестрального стиля Квинтета с большой ролью массивной фактуры (аккордики, октавы) широкого тесситурного охвата и яркой динамикой. Широко представлены также камерная прозрачность и певучесть его лирических эпизодов. Примечательна детализация фактуры и штрихов в жанрово-игровой сфере, сложная многослойность полифонического письма с использованием принципов имитационно-контрапунктической техники и контрастной полифонии. Сохраняя значение принципов диалогичности и разделения ансамблевого состава на два пласта – фортепиано – струнные, что характерно для классицистских традиций, Танеев органично применяет монолитную тембровость, разделение голосов на гибко меняющиеся «дуэты», выделяя для экспонирования солирующие партии всех инструментов – при доминировании фортепиано.

Подводя итоги проведенному анализу и обобщая представленный материал, в качестве итогов предлагаем нижеследующие выводы.

Достижения квинтета в рамках третьего этапа – первых десятилетий XX века (до 1917 года) стали вершиной более чем столетней истории развития жанра, обозначив истинную зрелость и мастерскую свободу во владении русскими композиторами его художественными ресурсами. Важное значение для расцвета жанра имели такие факторы, как активная, несмотря на сложные социально-политические условия времени, вовлеченность композиторского и исполнительского сообществ в сферу камерно-инструментального искусства, блестящие успехи русского инструментального исполнительства.

В эти десятилетия жанр развивался в особых историко-культурных условиях. С одной стороны, ему сопутствовали расцвет искусства в период Серебряного века и его стилевое многообразие, выдающиеся достижения камерно-инструментального исполнительства в России, сохраняющийся интерес публики и композиторского сообщества к камерно-инструментальной музыке, что привело к созданию наибольшего числа квинтетных опусов, в том числе и выдающихся, за весь рассматриваемый период истории жанра. С другой стороны, драматические обстоятельства социума сформировали особую духовную ауру времени, проникнутую предощущением надвигающейся катастрофы, что обусловило концепционное усложнение фортепианного квинтета, изменения его жанрово-стилевых параметров и привело к эволюции.

Особо следует отметить, что присущие лучшим ее образцам – Квинтетам Н. К. Метнера (1904), С. И. Танеева и Г. Л. Катуара (оба – 1914) глубокая содержательность, многообразие жанрово-стилевых воплощений, совершенство формы и выразительность музыкального стиля стали одним из самобытных и многоликих воплощений Красоты. Пронизанная тревожными ритмами времени именно она явила собой высший идеал искусства Серебряного века. Своеобразие его претворений в данной жанровой сфере обусловлено специфическими особенностями, имманентно присущими камерно-инструментальной музыке: ее интеллектуализмом, глубиной погружения во внутренний мир человека, а также известной уравновешенностью экспрессии при воплощении самых драматичных и субъективных образов и состояний.

Трактовка жанра в этот период характеризуется уникальными авторскими решениями, позволившими воплотить небывалое разнообразие актуального времени содержания, в ряде случаев обусловившего расширение рамок камерного жанра, которым является квинтет.

Проведенный анализ музыкальной драматургии семи квинтетных опусов убедительно доказал сохраняющуюся для жанра актуальность классико-романтических традиций, сложившихся в зарубежной и русской музыке XIX

века. В ряде случаев классико-романтический синтез дополняют черты характерных для искусства рубежа XIX–XX веков художественно-стилевых направлений – неоклассицизма (квintеты А. Аренского, Н. Метнера, А. Гедике, С. Танеева). Синтез черт позднего романтизма и символизма стал стилиевой платформой квintета М. Гнесина.

Основу композиционных решений подавляющего большинства квintетов (в шести произведениях из семи) составляет сонатно-симфонический цикл – трех- или четырехчастный, основанный на контрастах и опирающийся на принципы сонатности (в отдельных случаях реализующий сонатное *allegro* в крайних частях).

В ходе анализа было установлено, что драматургия большей части квintетных циклов содержит конфликтное начало, претворение которого опирается на принципы зрелого бетховенского драматического развития, усвоенные и адаптированные в русской музыке П. И. Чайковским. Среди них: использование принципа образных и тематических антитез, зон перелома в побочных партиях, драматизация образов в процессе развития, продолженное развитие в связующих частях и кодах, укрупнение разработочных разделов, широкое внедрение динамизированных реприз, применение аллюзий на тему стука Судьбы (С. Танеев). Черты конфликтной драматургии подобного типа претворены также в квintетах А. Аренского, Г. Катуара, А. Гедике, Н. Метнера.

Еще более последовательно в квintетном наследии проведена линия лирико-эпической драматургии, характерная для русской композиторской школы (традиции А. Бородина), в ряде случаев органично сочетающаяся с конфликтными принципами. Среди образцов подобных решений – квintеты П. Юона, А. Аренского, Г. Катуара, Н. Метнера, С. Танеева, А. Гедике.

Композиционно-драматургический профиль жанра, обусловленный образно-эмоциональным содержанием опусов, отличается большим разнообразием решений. Отдельные его образцы отличаются ориентацией цикла на жанр сюиты (квintеты Юона, Аренского, Гедике). Другие – на симфонию (квintет Танеева), третьи – на симфонический цикл с чертами поэмности

(квintет Катуара). Особые варианты: одночастная композиция камерного поэмного типа (квintет Гнесина), камерный цикл с чертами симфонической поэмности (квintет Метнера).

Фактурно-тембровая специфика произведений тяготеет к различным типам организации ансамблевой партитуры, выходящим за рамки нормативного для жанра стиля камерно-инструментального исполнительства и релевантных ему фактурных решений: «хоровой», «оркестральной», «органной», «камерно-вокальной» в различных ипостасях: «сольной» либо «дуэтной». Чаще всего применяется смешанный тип, объединяющий в разных соотношениях вышеперечисленные.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование является первым обращением к наследию русского фортепианного квинтета, представляющему собой практически неизученное в музыкознании явление. Достигнутые в нем теоретические результаты и полученные в ходе анализа новые научные данные дают возможность осмыслить самобытность и высокую художественную ценность этого масштабного, но до сих пор неизученного феномена, составляющего значительный пробел в истории отечественной камерно-инструментальной музыки. Кроме того, они позволили ввести в научный оборот музыкознания целый ряд практически неизвестных квинтетных опусов, включая произведения крупных музыкантов, талантливых композиторов, достойных исследовательского внимания. Это дает возможность более объективно охарактеризовать особенности сложных динамических процессов, характеризующих развитие русского камерно-инструментального искусства в целом.

Проведенное исследование, обращенное к крупному временному отрезку – с конца XVIII века до 1917 года, позволило установить, что данный жанр в процессе развития сформировал в отечественной камерно-инструментальной музыке самостоятельную жанровую линию и занял в ней одно из значимых мест. Корпус произведений, появившихся в этот период, характеризует разная степень художественного совершенства, органичности и убедительности в проявлении авторского стиля. Но при этом все они отмечены несомненной индивидуализацией и яркостью творческого подхода, созвучием своему времени, его духовным стремлениям и стилевым исканиям, а также оригинальностью жанрово-стилевых решений.

В композиторский круг, объединенный интересом к квинкету, оказались вовлеченными музыканты разного масштаба и исторической значимости. Среди них – классики русской музыки XVIII – XIX – начала XX века, заложившие основы жанра и приведшие его на небывалую высоту: Д. Бортнянский, А. Рубинштейн, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев; талантливые

композиторы «околоклассического круга», обозначившие новые жанрово-стилевые направления в его развитии: А. Алябьев, А. Аренский, Н. Метнер, а также представители «второго композиторского ряда», создавшие весьма интересные образцы жанра, отмеченные печатью своеобразия: «российский ирландец» Дж. Фильд, К. Давыдов, П. Юон, Ю. Блейхман, М. Гнесин, А. Гедике.

Изучение процесса становления и развития жанра, показало, что его отличают сложный рельеф, наличие проблем (известная неравномерность, дискретность, отсутствие поступательности), влияние различных контекстных факторов, а также неразрывные связи с основными этапами историко-культурного пути русского музыкального искусства указанного времени и присущими ему стилевыми тенденциями. В результате наблюдений за динамикой указанного явления было установлено, что история квинтетного жанра охватывает три этапа.

Первый из них – с конца XVIII века до середины 1810-х годов – стал этапом зарождения жанра, освоения им жанрово-стилевых нормативов музыкального классицизма (квинтет Д. Бортнянского) и осуществления стилевого поворота к романтизму (квинтетные опусы Дж. Фильда и А. Алябьева). Наблюдения показали, что важное значение для развития квинтета имели традиции любительского/салонного камерного музицирования, характеризующие русскую дворянскую культуру данного периода (квартетное исполнительство, квартет А. Львова), а также концертная деятельность Филармонического общества. В рамках второго этапа, наступившего после сорокалетнего перерыва – с середины 1850-х годов до конца XIX века, происходит освоение жанром масштабной циклической формы на базе классико-романтических традиций, начатое в сочинениях А. Рубинштейна. При этом главным вектором становится стремление к национально-самобытной характерности жанра, отраженное в квинтетных опусах как композиторов-кучкистов А. Бородина и Н. Римского-Корсакова, так и лириков К. Давыдова и Ю. Блейхмана. В анализе историко-культурного контекста времени как факторы благоприятствования особо отмечены деятельность Русского Музыкального общества

(ИРМО), растущий уровень профессионализации русской музыкальной культуры (музыкальные классы при отделениях ИРМО, первые консерватории), учреждение обществ камерной музыки (Петербургского общества камерной музыки, 1872) и постоянно действующих камерных ансамблей («Русский квартет», квартеты Петербургского и Московского отделений ИРМО, «Беляевский квартет»). Третий этап – 1900–1917 – был ознаменован зрелостью жанра, свободой владения его возможностями, созданием вершинных достижений в квинтетах Н. Метнера и С. Танеева и вместе с тем – интенсивными исканиями. Отличительными чертами периода стали углубление и возросшая концептуальность содержания как реакция на драматические события времени, созвучие стиливым парадигмам искусства Серебряного века. В многообразии жанрово-стилевых воплощений квинтета выделились три основные линии трактовки: позднеромантическая – опусы П. Юона и Г. Катуара; неоклассическая – А. Аренского, Н. Метнера, А. Гедике, С. Танеева; символистская – М. Гнесина. Установлено, что, несмотря на растущую социальную и внешнеполитическую напряженность эпохи, позитивное значение для динамичного развития квинтетного жанра и его расцвета имели блестящие успехи русского камерно-инструментального исполнительства (трио и дуэт с участием Л. Ауэра – А. Есиповой, струнный квартет герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого, Московское трио Ф. Шора).

Русский фортепианный квинтет уже в первых своих образцах обнаружил тяготение к содержательности и глубине образов, богатству и разработанности тематизма, стройности формы и сбалансированности ансамблевой партитуры. Сложившиеся в квинтетах Д. Бортнянского, А. Алябьева и Дж. Фильда жанровые нормативы, принципы цикличности и одночастности (Фильд) преломили опыт зарубежных предшественников, став платформой квинтетного жанра и основой для его дальнейшего развития. Анализ музыкальной драматургии трех первых опусов дает основания отметить усложнение жанровой концепции цикла чертами конфликтности (Бортнянский) и кристаллизацию нового – лирического модуса драматургии (Алябьев, Фильд),

в который также привносится конфликтное начало (антитеза Человек – Рок). Музыкальная стилистика опусов формируется в соответствии с их стилевой основой: Бортнянский – классицистской (типовые обороты «галантного» стиля, формула *passus duriusculus* для воплощение рокового начала), Алябьев – классико-романтической («галантный стиль», «стук Судьбы» в бетховенском духе – черты романсовости, элегичности), Фильд – романтической (ноктурновость, черты русской песенности, полифонизация ансамблевой ткани за счет мелодизации голосов).

Важной вехой на историческом пути жанра стал квинтет А. Рубинштейна op. 55 *F-dur* как первый в русской камерно-инструментальной музыке образец освоения лирико-драматической концепции с чертами эпичности, продолженной в дальнейшем во множестве квинтетных произведений. Опираясь на западные классико-романтические традиции (Бетховен, Шуман), Рубинштейн создал в своих квинтетах (op. 99 – монументализированный аналог op. 55) модель масштабного четырехчастного цикла, наделенного яркими контрастами. Проведенный анализ рубинштейновских сочинений позволил выделить в них черты новаторства: богатство лирической образности, многотемность, выразительность песенно-романсового мелоса, насыщение им ансамблевой ткани, нестандартные – лирические образные «амплуа» духовых инструментов в квинтете op. 55 (обилие их мелодически протяженных соло). В драматургии цикла выявлено применение принципов симфонизации, влияние оперного начала.

Как показало изучение квинтетного наследия, развитие жанра во второй половине XIX века определялось исканиями им своего национально-самобытного облика. Наиболее яркие и убедительные результаты в этом направлении были достигнуты А. Бородиным и Н. Римским-Корсаковым, значительно укрупнивших масштаб образности. Лирико-эпическая трактовка квинтета Бородина основана на величественной образной триаде: личность – народ-богатырь – Родина; жанрово-эпическая в квинтете Римского-Корсакова – на сопоставлении Руси с Востоком и Западом. Анализ квинтетов позволил выявить

в них – впервые в камерно-инструментальной сфере – претворение черт «почвенного стиля» (русской архаики): элементов былинного фольклора с характерными для него трихордами (Бородин), крестьянской песенности – черты плача-причета, протяжных песен (Римский-Корсаков).

Лирическую линию в развитии квинтета продолжили К. Давыдов в драматическом плане и Ю. Блейхман в жанровом аспекте, дополнив ее эпическими чертами. Особая деталь жанрово-стилевой концепции квинтета этого периода – характерные для русской музыкальной культуры XIX века «ориентализмы»: в квинтете Рубинштейна оп. 99 – в значении драматического образа, Римского-Корсакова – в жанрово-танцевальном ключе, Давыдова – в лирическом плане.

Новым явлением для жанрово-стилевой концепции квинтета стала яркость темброво-колористической палитры, подчеркнувшей в ней национально-самобытные начала. Ее отражением стали «колокольные» разделы квинтетных опусов Бородина, Римского-Корсакова, Давыдова, Блейхмана с характерными фактурными приемами (формула раскачки, аккордика с глубокими басами), приемы звукоподражательности народному – русскому и восточному инструментарию (гусельные переборы, наигрыши рожка, дудочек), жанровые темы плясового склада с ритмическими «перебивками» (сбоями ритма синкопами, акцентами).

Наблюдения показали, что фактура квинтетных опусов Рубинштейна, Римского-Корсакова, отмечена большой ролью концертно-виртуозного начала (в отличие от виртуозности в квинтетных опусах предшествующего периода, связанной преимущественно с мелкой техникой «жемчужной игры») с преобладанием крупной – октавно-аккордовой техники. Примечательно сохранение каденций в ансамблях Рубинштейна (в партии фортепиано) и Римского-Корсакова (каденции всех пяти инструментов в финале). Вместе с тем, в связи с усилением роли лирической образности, в ансамблевой фактуре увеличивается значение приемов полифонизации ткани за счет певучих подголосков либо переключек песенно-романсовых тем.

Одним из главных итогов рассмотрения достижений квинтета на данном этапе представляется доказанный факт освоения в нем принципов симфонизированной драматургии (приемы сквозного развития тематизма, логика тональных планов, аročность крайних частей в квинтетах Рубинштейна, Бородина, Римского-Корсакова, Давыдова). Данный аспект дает основания утверждать о значительно возросших возможностях жанра, оказавшегося способным отразить на своем уровне стратегические процессы развития национальной музыкальной культуры, реализуемые в крупных жанрах – опере и симфонии. Особо подчеркнем, что именно квинтет становится для некоторых композиторов творческой лабораторией для формирования образно-стилевых черт их наиболее значимых произведений, которые возникнут в недалеком будущем. Так, эпический стиль квинтета Бородина видится предтечей его Второй «Богатырской» симфонии, новаторских романсов («Песни темного леса»); восточный стиль финала квинтета Римского-Корсакова – эскизом танцевальных тем симфонической сюиты «Шехерезада».

Время, начиная с 1900-х и до 1917 года, стало периодом активного развития и наивысших достижений жанра, претворивших уникальные композиторские замыслы. В ходе анализа было установлено, что квинтет проявил большую гибкость в восприятии новых для него художественных импульсов, наполнивших искусство Серебряного века. Основными стилевыми векторами в его развитии стали поздний романтизм в различных его ипостасях, неоклассицизм и символизм. При этом для его жанрово-стилевой концепции по-прежнему актуальными были традиции, сложившиеся в зарубежной и русской музыке XIX века: особенно линии драматического симфонизма Бетховена и русского богатырского эпоса Бородина.

Романтическое направление в жанрово-стилевых исканиях квинтета объединяет жанрово-эпический опус Юона (суровая архаика русского богатырства – лирическое интермеццо с оттеняющим его причудливым жанровым образом – вальсовая сцена с неожиданным появлением *Dance macabre* – жан-

ровый финал на русской песенной теме с побочной в характере жизнеутверждающего гимна) и лирико-драматический цикл Катуара (драматическое *allegro* с антитезой образов лирического героя – рока – мир мечтаний в столкновении с фатальным началом – преодоление призрачных, драматических образов и торжество светлой гимнической темы).

Одним из важных направлений в работе стало изучение роли неоклассического вектора в развитии жанра фортепианного квинтета, ранее не выдвигавшегося. Включение А. Гедике, П. Юоном, А. Аренским, М. Гнесиным в свои квинтетные опусы фуг и фугато (в квинтете Гедике – «малый цикл»: барочная ария *lamento* – фуга), высокая насыщенность ансамблевой ткани приемами полифонического письма в квинтетах Танеева и Метнера (имитации, контрапункты, контрастная полифония) отразили последовательный интерес плеяды композиторов к барочной полифонии в связи с тенденцией интеллектуализации жанра. Углубление проблематики, внесение тем вневременного порядка привело к рождению концепций лирико-философского (Метнер: поиски смысла бытия, тема «Блаженны алчущие ныне») и философско-драматического плана (Танеев: идеи борьбы и преодоления судьбы, духовного восхождения).

Проведенные исследования дали основания установить, что принципы эпической драматургии, выработанные национальной композиторской школой XIX века, стали скрепляющим элементом процесса развития фортепианного квинтета в начале XX века. Объединив столь различные по своей концепции сочинения Юона, Катуара, Аренского, Метнера, Танеева, Гедике, они проявили свой высокий художественный потенциал и жизнеспособность в новом историко-стилевом контексте. В ряде случаев их дополнили принципы конфликтной драматургии, развивающие традиции зрелого бетховенского драматического симфонизма, усвоенные и адаптированные в русской музыке П. И. Чайковским. Среди них: использование принципа образных и тематических антитез, зон драматизации (в связующих, побочных партиях и кодах, укрупнение разработочных разделов, широкое внедрение динамизированных

реприз). Черты конфликтной драматургии подобного типа претворены в квинтетах А. Аренского, Г. Катуара, А. Гедике, Н. Метнера, С. Танеева.

Исследование выявило, что композиционную основу большинства квинтетов (в шести произведениях из семи) составила циклическая форма – трех- или четырехчастный сонатно-симфонический цикл с индивидуализированной трактовкой в каждом произведении. При этом в его трактовке заметны тяготения к жанровому синтезу. В квинтетах Юона, Аренского, Гедике выявлены черты сюитности; Катуара – поэмности; Танеева – камерной симфонии, что стало высшей точкой эволюции жанра фортепианного квинтета.

Композиционно-драматургический профиль жанра, обусловленный образно-эмоциональным содержанием опусов, отличается большим разнообразием решений. Отдельные его образцы отличаются ориентацией цикла на жанр сюиты (квинтеты Юона, Аренского, Гедике). Другие – на симфонию (квинтет Танеева), третьи – на симфонический цикл с чертами поэмности (квинтет Катуара). Особые композиционные решения представлены в одночастном квинтете поэмого типа Гнесина, основанный на синтез черт позднего романтизма и символизма; в камерном трехчастном цикле с чертами симфонической поэмности Метнера.

В ходе аналитических наблюдений удалось установить значительное обновление фактурно-тембровой основы квинтетного жанра, выходящее за рамки нормативного стиля камерно-инструментального исполнительства. В этой связи выявлено формирование различных типов ансамблевой фактуры: «хоровой», «оркестральной», «органной», «камерно-вокальной» в различных ипостасях (чаще «сольной» либо «дуэтной»); дальнейшее обновление образных амплуа инструментов, расширение палитры исполнительских штрихов.

Наиболее общими в квинтетной партитуре для всех этапов развития жанра остаются принцип диалогичности, унаследованный композиторами XIX – начала XX века от классицизма, и опорное значение в ансамбле фортепиано как «первого среди равных» инструментов, что характеризует его жанрообразующую роль.

Предпринятое исследование, осветив историю жанра фортепианного квинтета, позволило затронуть отдельные аспекты крупного явления музыкальной культуры – русской камерно-инструментальной музыки, а также ряд контекстных ей факторов: связи с камерным исполнительством, релевантную ей социокультурную среду разных исторических периодов и шире – историко-культурный процесс, характеризующий развитие национального музыкального искусства. При этом рамки рассмотрения были ограничены 1917 годом как рубежом, проводящим рубеж между этапами отечественной музыки – до-революционным и советским. В этой связи заметим, что судьба квинтетного жанра в советское время и вплоть до наших дней является практически неизвестной музыковедению, напоминая тем самым его историю в предшествующий период. В наследии квинтета, сложившемся за девять десятков лет с момента создания в 1938 году опуса Е. Голубевым, известны лишь единичные произведения – Д. Д. Шостаковича (1940) и А. Г. Шнитке (1976).

Поэтому достигнутые в работе результаты и сложившиеся исследовательские подходы несут в себе большие научные перспективы как основа дальнейшего изучения фортепианного квинтета на новых этапах его развития. Среди образцов жанра, представляющих собой сплошные «белые пятна» в исследовательском поле музыковедения, выделим ранее отмеченные квинтеты известных отечественных композиторов, включая самые крупные композиторские имена, Н. Пейко (1961), Б. Чайковского (1962), С. Губайдуллиной (1957), Б. Тищенко (1985), С. Слонимского (2008).

При рассмотрении дальнейших этапов развития жанра несложно обнаружить постоянный интерес к нему композиторов самых разных поколений, о чем свидетельствует нижеследующий (весьма неполный) перечень его образцов. Среди них неизвестные науке сочинения целого ряда советских композиторов и современных авторов: Н. Чемберджи (1927, для клавесина и духовых инструментов), М. Зива (1947), М. Вайнберга (1944), А. Волконского (1955), И. Иордана и Г. Киркора (на таджикские темы, 1956), В. Сильвестрова (1961),

Ю. Буцко (Трио-квинтет, 1970), А. Чугаева (1970), Г. Фрида (1981), Э. Денисова (1987), Н. Каретникова (1990), А. Чайковского (1991), Д. Смирнова (1992), В. Мартынова («Неоконченный квинтет Шуберта», 2009), Е. Фирсовой (2011), А. Хевелева (в том числе квинтет «От заката до рассвета», 2002), Дм. Онищенко (2016). Особое явление в квинтетной жанровой сфере составляет опус А. Кнайфела «“В эфире чистом и незримом”, строфы с Тютчевым для фортепиано и струнного квартета» (1994).

В связи с «открытостью» данного перечня подчеркнем, что предварительное знакомство с рядом представленных в нем квинтетных опусов обнаруживает новые возможности в познании данного жанрового феномена, проявившего, как было показано в диссертации, уникальный, поистине безграничный художественный потенциал. Кроме того, опираясь на методы исследования в настоящей диссертационной работе, отметим, что изучение квинтета позволит более глубоко раскрыть потенциал и достижения отечественной композиторской школы XX – начала XXI века, а также осветить многие из неизвестных страниц в летописи камерно-инструментальной музыки как уникального пласта национального музыкального искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аджемов, К. Х. Педагогические принципы А. Ф. Гедике. (Камерный ансамбль): автореф. теоретической части исполнительской дис. ... канд. искусствoved. [Текст] / Аджемов Константин Христофорович. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1955. – 16 с.
2. Аминова, Г. У. Идеи и интонационный строй музыки С. И. Танеева: автореф. дис. ... д-ра искусствoved: 17.00.02 [Текст] / Аминова Галима Ура-ловна. – М., 2013. – 57 с.
3. Аникиенко, С. В. Инструментальный реквиem М. Ф. Гнесина: рождение нового музыкального жанра [Текст] / С. В. Аникиенко // Aspectus. – 2014. – № 2. – С. 56–64.
4. Асафьев, Б. В. А. Ф. Гедике [Текст] / Б. В. Асафьев // А. Ф. Гедике: сб. статей / сост. К. Аджемов. – М.: Советский композитор, 1960. – 219 с.
5. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов); ред., вступ. Статья и коммент. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
6. Асафьев, Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского [Текст] / Избранные труды: в 5 т. Т. 4. Избранные труды о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / ред. И. Грабарь и др. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1955. – С. 35–38.
7. Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке: пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов [Текст] / Б. В. Асафьев; предисл. А. Н. Дмитриева, примеч. Т. П. Дмитриевой-Мей. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с.
8. Асафьев, Б. В. Русская музыка XIX и начало XX века [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1979. – 340 с.
9. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды [Текст] / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1970. – 264 с.

10. Бажанов, Н. С. Динамическое интонирование в искусстве пианиста. Исследование [Текст] / Н. С. Бажанов. – Новосибирск, 1994. – 299 с.
11. Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки [Текст]: учебник / Г. И. Банщиков. – Санкт-Петербург: Композитор, 1997. – 240 с.
12. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 1: 1827–1867 [Текст] / Л. А. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1957. – 455 с.
13. Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. Т. 2: 1867–1894 [Текст] / Л. А. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1962. – 492 с.
14. Биджакова, Н. Л. Камерно-инструментальные жанры в музыке для виолончели и фортепиано первой половины XX века: дис. ... канд. искусствовед: 17.00.02 [Текст] / Биджакова Наталия Леонтьевна. – Ростов н/Д., 2010. – 206 с.
15. Благодарская, Е. А. Инструментальный септет: традиции и новые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Благодарская Елена Александровна. – Саратов, СГК им. Л. В. Собинова, 2016. – 23 с.
16. Благой, Д. Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования [Текст] / Д. Д. Благой // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: сборник статей / Ред.-сост. К. Х. Аджемов. Вып. 2. – М.: Музыка, 1996. – С. 10–26.
17. Благой, Д. Д. Современные тенденции в развитии советского камерно-ансамблевого исполнительства [Текст] / Д. Д. Благой // Музыкальное исполнительство. Вып. 10. – М.: Музыка, 1979. – С. 57–76.
18. Бобровский, В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича [Текст] / В. П. Бобровский. – М.: Советский композитор, 1961. – 258 с.
19. Богомолова, Е. Д. Музыкальный Петербург эпохи Глазунова. Творчество Ю. И. Блейхмана [Текст] / Е. Д. Богомолова // Музыкальный журнал Европейского Севера. – 2022. – № 4 (32). – С. 140–153.

20. Бондурянский, А. З. Музыкальные традиции России и реформаторство [Текст] / А. З. Бондурянский // Современная Европа. – 2005. – № 4 (24). – С. 121–131.

21. Бондурянский, А. З. Фортепианные трио Иоганнеса Брамса: проблемы интерпретации [Текст] / А. З. Бондурянский. – М.: Музыка, 1986. – 78 с.

22. Бочарникова, В. С. Квартетное творчество Д. Д. Шостаковича. К проблеме эволюции жанра: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Бочарникова Валентина Сергеевна. – СПб., 2010. – 23 с.

23. Бражникова, Н. И. Некоторые особенности сонат для духовых инструментов Пауля Хиндемита на примере сонат для флейты, фагота и альт-саксофона [Текст] / Н. И. Бражникова // Музыка и время. – 2016. – № 12. – с. 12–21.

24. Бражникова, Н. И. Русский фортепианный квинтет XIX века: малоизвестные страницы истории жанра [Текст] / Н. И. Бражникова // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. №3. С. 45–57.

25. Бражникова, Н. И. Русский фортепианный квинтет: этапы становления жанра [Текст] / Н. И. Бражникова // Музыкальная летопись: Вып. 16: сборник научных статей по материалам XVI Международной научной конференции / ред.-сост. С. И. Хватова. – Краснодар: Изд-во КГИК, 2026. – С. 61–67.

26. Бражникова, Н. И. Триада камерных посвящений Сергея Слонимского: Альба, *Lamento furioso*. Трио. Камерно-инструментальные опусы Сергея Слонимского на рубеже XX и XXI веков [Текст] / Н. И. Бражникова // Музыка и время. – 2017. – № 2. – С. 26–35.

27. Бражникова, Н. И. Фортепианный квинтет в творчестве отечественных композиторов конца XVIII – первой трети XIX века [Текст] // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3. – С. 89–96.

28. Бражникова, Н. И. Фортепианный квинтет ор. 55 А. Г. Рубинштейна и его место в отечественной истории жанра [Текст] // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2024. – № 1. – С. 116–128.

29. Браудо, И. А. Об органной и клавирной музыке [Текст] / И. А. Браудо. – Л.: Музыка, 1976. – 152 с.
30. Будников, В. В. Тембральность фортепианной фактуры в исполнительском тексте: на примере произведений Н. К. Метнера: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / В. В. Будников. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2020. – 26 с.
31. Будкеев, С. М. Взаимосвязь органной, оркестровой и камерно-инструментальной сфер в творчестве А. Ф. Гедике [Текст] / С. М. Будкеев // Мир науки, культуры, образования. – 2008. – № 3. С. 44–47.
32. Будкеев, С. М. Деятельность А. Ф. Гедике и развитие российской органной культуры [Текст] / С. М. Будкеев // Вестник ТГПУ. – 2007. – Выпуск 11 (74). – Серия: Гуманитарные науки (Философия). – С. 96–98.
33. Бутир, Л. М. Камерная инструментальная музыка [Текст] / Л. М. Бутир // История русской музыки: в 10 т. Т. 4. 1800–1825. – М.: Музыка, 1986. – С. 236–250.
34. Бялый И. Е. Из истории фортепианного трио: генезис и становление жанра [Текст] / И. Е. Бялый. – М.: Музыка, 1989. – 91 с.
35. Бялый И. Е. Использование инструментов в трио-составах с клавиром в доклассическую эпоху / И. Е. Бялый // Вопросы оркестровки: сб. трудов. Вып. 47 / Отв. ред. Г.П. Дмитриев. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. – С. 41–54.
36. Виноградова, О. С. Фортепианное творчество Г. Л. Катуара. Часть первая [Текст] / О. С. Виноградова // Музыкальное образование и наука. – 2019. – № 1 (10). – С. 32–40.
37. Воскресенская, Т. В. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Воскресенская Татьяна Владимировна. – СПб, 1992. – 24 с.
38. Выгузова, Е. В. Музыка в салонах Москвы и Петербурга первой половины XIX века [Текст] / Е. В. Выгузова // Актуальные проблемы культурологии: материалы научно-практической конференции, посвященной памяти

В. И. Колосницына. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2000. – С. 84–87.

39. Гайдамович, Т. А. Инструментальные ансамбли [Текст] / Т. А. Гайдамович. 2-е изд. – М.: Музгиз, 1963. – 54 с.

40. Гайдамович, Т. А. Русское фортепианное трио. История жанра. Вопросы интерпретации [Текст] / Т. А. Гайдамович. – М.: Музыка, 1993. – 261 с.

41. Гаккель, Л. Е. Камерная музыка: явление и проблема. Декабрьские лекции [Текст] / Л. Е. Гаккель. – М.: Союзрекламкультура, 1991. – 76 с.

42. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века [Текст] Очерки / Л. Е. Гаккель. – Л. – М.: Советский композитор, Ленингр. отделение, 1976. – 296 с.

43. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники [Текст] / А. Д. Готлиб. М.: Музыка, 1971. – 94 с.

44. Готлиб, А. Д. Фактура и тембр в ансамблевом произведении / А. Д. Готлиб // Музыкальное исполнительство. Вып. 9 / ред. Николаев А. А. – М.: Музыка, 1976. – С. 106–139.

45. Давидян, Р. Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики. Учебное пособие для музыкальных вузов [Текст]. – М.: Музыка, 1984. – 269 с.

46. Гладких, А. В., Гладких, О. В. Ансамбль как форма художественной деятельности [Текст] / А. В. Гладких, О. В. Гладких // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – №. 1 (9). – С. 5–12.

47. Гинзбург, Л. С. История виолончельного искусства [Текст]. Виолончельная классика [Текст]. В 4 т. – Л. – М.: Музгиз. 1950–1978. – Кн. 1. – 512 с.

48. Головинский, Г. Л. Камерные ансамбли Бородина [Текст] / Г. Л. Головинский. – М.: Музыка, 1972. – 312 с.

49. Головинский, Г. Л. Камерное инструментальное творчество А. П. Бородина: к проблеме стиля композитора: автореф. дис. ... канд. искусствовед. [Текст] / Головинский Григорий Львович. – М., 1968. – 22 с.

50. Голубицкая, Ж. Всеволожский любил красоту, размах и чужую жену [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/community/6628214/post447164743/> (дата обращения: 01.08.2026)/

51. Горшкова, А. М. А. С. Аренский: Личность, творчество, стиль: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Горшкова Анна Михайловна. – М., 2022. – 176 с.

52. Горбунов, В. Н. Русское альтовое искусство XVIII – начала XX века: инструмент, сфера применения, композиторское творчество: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Горбунов Валерий Николаевич. – Ростов н/Д., 2004. – 22 с.

53. Гудожникова, О. Н. Соната для виолончели и фортепиано в отечественной музыке XIX – XX веков: эволюция и особенности стиля [Текст]: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Гудожникова Ольга Николаевна. – Магнитогорск, 2017. – 23 с.

54. Двоскина, Е. М. «Подлинный служитель искусства». Г. Л. Катуар и традиция московской музыкально-теоретической школы [Текст] / Е. М. Двоскина // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 4 (27). – С. 8–33.

55. Демченко, О. А. Распространение клавесина в России XVI–XVIII столетий [Текст] / О. А. Демченко // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). С. 173–176.

56. Доброхотов, Б. В. Александр Алябьев. Творческий путь. [Текст] / Б. В. Доброхотов. – М.: Музыка, 1966. – 319 с.

57. Должанский, А. Н. Камерно-инструментальные произведения Д. Шостаковича [Текст] / А. Н. Должанский // А. Должанский. Избранные статьи. – Л.: Музыка, 1973. – С. 120–151.

58. Евсеев, С. В. Георгий Львович Катуар. Опыт характеристики [Текст] / С. В. Евсеев // Советская музыка. – 1941. – № 5 (90). – С. 51–62.

59. Елисеева, Е. Ю. Струнные квартеты Себастьяна Жоржа: к истории камерно-инструментального жанра в России [Текст] / Е. Ю. Елисеева // Ученые записки музыкальной академии имени Гнесиных. – 2021. – № 2 (37). – С. 50–57.

60. Захарова, Е. Г. Инструментальные ансамбли с фортепиано Альфреда Шнитке: к проблеме диалога: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Захарова Елена Геннадьевна. – М., 2008. – 27 с.

61. Зенкин, К. В. Николай Метнер в музыкальном мире своего времени [Текст] / К. В. Зенкин // Николай Метнер. Незабываемые мотивы. К 140-летию композитора». – М: МГК им. П. И. Чайковского, 2021. – С. 140–157 с.

62. Зима, Л. В. Фортепианный квинтет. Феномен жанра сквозь призму числа [Текст] / Л. В. Зима // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сборник статей по материалам XXI международного науч.-практ. конф. – Новосибирск: СибАК, 2013. – С. 82–89.

63. Зорина, А. П. Неизданный квинтет [Текст] / А. П. Зорина // Советская музыка. – 1958. – № 11. – С. 58–59.

64. Зорина, А. П. Струнный квинтет фа минор А. П. Бородина [Текст] / А. П. Зорина // Ученые записки. Т. II. Сектор музыки / Ред. колл.: Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор (отв. ред.), М. О. Янковский. – Л.: ГНИИТМиК, 1958. – С. 439–457.

65. Зубарева, Н. Б. Фактура как форма реализации пространственно-временных представлений. Проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Зубарева Наталья Борисовна. – Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1990. – 22 с.

66. Иванов, А. В. Виолончельные концерты К. Ю. Давыдова в контексте развития жанра: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 [Текст] / Иванов Андрей Витальевич. – СПб., 2011. – 19 с.

67. Иванов, А. В. Первый концерт для виолончели с оркестром К. Ю. Давыдова [Текст] / А. В. Иванов // *Opera musicologica*. – 2012. – № 2 (12). – С. 34–38.

68. Иглицкий, М. М. Александр Чугаев в музыкальном искусстве и науке: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 [Текст] / Иглицкий Михаил Михайлович. – М., 2021. – 210 с.

69. Кадесникова, Т. Ю. Роль фортепиано в камерноинструментальной ансамблевой музыке уральских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Кадесникова Татьяна Юрьевна. – Екатеринбург, 2021. – 22 с.

70. Касаткина, Т. С.; Светлова, О. А. Первая русская концертная симфония Д. С. Бортнянского: трактовка жанра [Текст] / Т. С. Касаткина, О. А. Светлова // *НОЭМА (Архитектура. Урбанистика. Искусство)*. – 2019. – № 1 (1). – С. 89–94.

71. Келдыш, Ю. В. Д. С. Бортнянский [Текст] / Ю. В. Келдыш // *История русской музыки: в 10 т. Т. 3. XVIII век. Ч. 2* / авт. тома Б. В. Доброхотов [и др.]. – М.: Музыка, 1985. – С. 161–193.

72. Келдыш, Ю. В. Композиторы петербургской и московской школ [Текст] / Ю. В. Келдыш // *История русской музыки: В 10-ти т. Т. 9: Конец XIX – начало XX века* – М.: Музыка, 1994. С. 338–387.

73. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. В. Кириллина. – М.: МГК им. П. И. Чайковского. – 192 с.

74. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции [Текст] / Л. В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007. – 224 с.

75. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков. Ч. III: Поэтика и стилистика [Текст] / Л. В. Кириллина. – М.: Композитор, 2007. – 376 с.

76. Клопов, В. А. Акустические закономерности сочетаний тембров в оркестровке классической традиции: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Клопов Владимир Алексеевич. – Л., 1988. – 23 с.

77. Коган, Г. М. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения [Текст] / Г. М. Коган. – М.: Советский композитор, 1961. – 193 с.

78. Кожурина, О. И. О некоторых особенностях камерно-инструментального творчества М. Ф. Гнесина [Текст] / О. И. Кожурина // Евразийский научный журнал. – 2021. – № 2. – С. 29–38.

79. Кондратьева, О. И. О некоторых чертах камерно-инструментального творчества А. Рубинштейна [Текст] / О. И. Кондратьева // О мастерстве ансамблиста / Отв. ред. Т. А. Воронина. Научный ред. И. М. Тайманов. – Л.: ЛОЛГК – Ленупрполиграфиздат, 1986. – С. 117–133

80. Корабельникова, Л. З. А. Г. Рубинштейн [Текст] / Л. З. Корабельникова // История русской музыки: в 10 т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века. Часть первая / авт. тома Ю.В. Келдыш [и др.]. – М.: Музыка, 1994. – С. 77–126.

81. Корабельникова, Л. З. Инструментальное творчество С. И. Танеева: Опыт историко-стилистического анализа [Текст] / Л. З. Корабельникова. – М.: Музыка, 1981. – 86 с.

82. Корчинская, Л. М. Камерные сонаты для различных инструментов с фортепиано П. Хиндемита: идея гармонии мира и музыкальная композиция: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Корчинская Людмила Михайловна. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2022. – 25 с..

83. Крейн, Ю. Г. Камерно-инструментальные ансамбли Дебюсси и Равеля [Текст] / Ю. Г. Крейн. – М.: Музыка, 1966. – 111 с.

84. Кузина, Е. Д. «Принцесса Грёза» Ю. И. Блейхмана: забытый пример русского вагнеризма [Текст] / Е. Д. Кузина // Исследования молодых музыковедов. – 2018. – № 4. – С. 58–71.

85. Куртбединова, Л. Т. Камерно-инструментальное творчество крымскотатарских композиторов конца XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд.

искусствовед.: 5.10.3 [Текст] / Куртбединова Лейля Тахировна. – Ростов н/Д., 2024. – 33 с.

86. Кустов, М. Ю. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича (концептуальный аспект и проблемы интерпретации): автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Кустов Михаил Юрьевич. – Ростов н/Д., 1996. – 26 с.

87. Кустов, М. Ю. Жанр виолончельной ансамблевой сонаты в отечественной музыке XX века [Текст] / М. Ю. Кустов // Музыка российских композиторов XX века в контексте культуры: Тезисы Всероссийской науч. конференции. – Астрахань: АГК, 1999. – С. 37–38.

88. Кустов, М. Ю. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича [Текст] / М. Ю. Кустов. – Саратов: Слово, 1996. – 68 с.

89. Лавелина Ж. А. Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов И. Брамса: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Лавелина Жанна Алиевна. – Новосибирск, 2005. – 20 с.

90. Левашев, Е. М. А. А. Алябьев [Текст] / Е. М. Левашев // История русской музыки: в 10 т. Т. 5: 1826–1850. М.: Музыка, 1988. С. 29–96.

91. Левашева, О. Е. Камерная инструментальная музыка [Текст] / О. Е. Левашева // История русской музыки: в 10 т. Т. 3. XVIII век. Часть вторая. – М.: Музыка, 1985. – С. 194–225.

92. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [Текст] / Т. Левая. – М.: Музыка, 1991. – 164 с.

93. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: автореф. дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Левая Тамара Николаевна. – М., 1992. – 48 с.

94. Левко, О. А. Камерно-инструментальное творчество Р. С. Леденева [Текст] / О. А. Левко // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. Вып. 7 / сост.: В. И. Зак, Е. И. Чигарева. – М.: Советский композитор, 1972, 1989. – С. 103–119.

95. Левко, О. А. Пути обновления жанра камерно-инструментального ансамбля в творчестве русских советских композиторов 60-70-х годов: автореф. канд. ... искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Левко Оксана Александровна. – М., 1987. – 204 с.

96. Леонов, В. А.; Палкина, И. Д. От камерных ансамблей до квартетных собраний (Ростов-на-Дону XIX – начала XX в.) [Текст] / В. А. Леонов, И. Д. Палкина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2023. – № 3. – С. 5–12.

97. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность [Текст] / М. Н. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 220 с.

98. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Советский композитор, 1978. – 352 с.

99. Мазель, Л. А. О природе и средствах музыки [Текст] / Л. А. Мазель. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.

100. Мазель, Л. А. Стрoение музыкальных произведений [Текст] / Л. А. Мазель. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.

101. Малинковская, А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI–XX вв.: Очерки [Текст] / А. В. Малинковская. – М.: Музыка, 1990. – 192 с.

102. Матвеева, Н. А. Вопросы ритма в камерно-ансамблевом исполнительстве [Текст] / Н. А. Матвеева // Камерный ансамбль: сб. трудов преподавателей консерватории / сост.: Алексеев В. В., Цендровский В. М. – Н. Новгород: НГК им. М. И. Глинки, 2002. – С. 95–114.

103. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки [Текст] / В. В. Медушевский. – СПб.: Композитор, 1993. – 265 с.

104. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки [Текст] / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 256 с.

105. Музалевский, В. И. Русская фортепианная музыка [Текст]: Очерки и материалы по истории русской фортепианной культуры (XVIII – первой половины XIX ст.) / В. И. Музалевский. – Л., М.: Музгиз, 1949. – 360 с.
106. Матюшонок, И. А. Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века: автореферат дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Матюшонок Ирина Александровна. – Н. Новгород, 2011. – 19 с.
107. Можаяева, А. Б. Салоны первой половины XIX века в русском изобразительном искусстве [Текст] / А. Б. Можаяева // Гуманитарный акцент. – 2020. – №. 4. – С. 57–62.
108. Моисеев, Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского [Текст] / Г. А. Моисеев. – М.: Музыка, 2009. – 296 с.
109. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
110. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке [Текст] / Е. В. Назайкинский. – М.: Владос, 2003. – 248 с.
111. Неровная, Т. Е. Инструментальные сочинения П. Ф. Юона 1930-х годов: феномен позднего стили композитора [Текст] / Т. Е. Неровная // Грамота. – 2020. – Том 13. – Выпуск 9. – С. 173–178.
112. Неровная, Т. Е. П. Ф. Юон и судьбы русского фортепианного трио первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Неровная Татьяна Евгеньевна. – Н. Новгород, 2013. – 26 с.
113. Нестеров, С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Нестеров Сергей Игоревич. – Ростов н/Д., 2009. – 22 с.
114. Николай Метнер. Незабытые мотивы: к 140-летию композитора: сборник статей и материалов [Текст] / Е. В. Долинская (отв. ред.). – М: МГК им. П. И. Чайковского, 2021. – 341 с.

115. Оленев, М. Г. Из истории западноевропейского фортепианного квинтета конца XVIII–XIX века [Текст] / М. Г. Оленев // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство. Сборник науч. трудов. Вып. 15. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1996. – С. 134–152.
116. О мастерстве ансамблиста. Сборник науч. трудов [Текст] / Отв. ред. Т. А. Воронина. – Л.: ЛОЛГК, 1986. – 143 с.
117. Палий, Е. Н. Салон как феномен культуры XIX века: традиции и современность: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 [Текст] / Палий Елена Николаевна. – М., 2008. – 39 с.
118. Петрова, А. А. Русская органная музыка [Текст] / А. А. Петрова // Вестник культурологии. – 2001. – № 2. – С. 141–152.
119. Петрова, А. А. Традиционные жанры и формы в русской органной музыке XX века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Петрова Анна Алексеевна. – М., 2001. – 18 с.
120. Петухова, С. А. Александр Алябьев как создатель инструментальных ансамблей: тексты и контексты [Текст] / С. А. Петухова // Искусство музыки: теория и история. – 2022. – № 27. – С. 40–67.
121. Пикалова, Н. Б. Камерная инструментальная сюита в русской советской музыке 60-х – первой половины 80-х годов: теоретические аспекты жанра: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Пикалова Нина Борисовна. – Л., 1988. – 25 с.
122. Покровская, И. Е. Фортепианное творчество А. С. Аренского: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Покровская Ирина Евгеньевна. – СПб., 2006. – 22 с.
123. Польская, И. И. М. И. Глинка и ансамблевая культура России первой половины XIX века [Текст] / И. И. Польская // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения. Материалы научных конференций: в 2 т. / Ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина и др. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2006. – Т. 2. – С. 283–292.

124. Польская, И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] / И. И. Польская. – Харьков: ХГАК, 2001. – 395 с.
125. Предвечнова, Е. О. Фортепианные сонаты Н. К. Метнера: особенности стиля и семантики: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Предвечнова Екатерина Олеговна. – Новосибирск, 2018. – 24 с.
126. Раабен, Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке [Текст] / Л. Н. Раабен. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 476 с.
127. Раабен, Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века [Текст] / Л. Н. Раабен. – Л.: Советский композитор, 1986. – 197 с.
128. Раабен, Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка [Текст] / Л. Н. Раабен. – Л.: Музгиз, 1963. – 340 с.
129. Раабен, Л. Н. Стилиевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890–1917 годов [Текст] / Л. Н. Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. – Л.: Музыка, 1973. – С. 3–60.
130. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни [Текст] / Н. А. Римский-Корсаков. – М.: Музыка, 1980. – 453 с.
131. Русская камерно-ансамблевая музыка в вузе: сборник статей [Текст] / Отв. ред. В. П. Самолетов, В. Р. Доценко. Ч. 2. – М.: ГМПИ, 1990. – 88 с.
132. Русская музыка в Новом зале. Проект Московского международного Дома музыки. Анонс [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://mmdm.ru/en/news/cikl-koncentrov-russkaya-muzyka-v...> (дата обращения 15.08.2023).
133. Ромащук, И. М. Гавриил Попов: симфонические идеи камерного жанра [Текст] / И. М. Ромащук // Музыкальная академия. – 1998. – №3–4 (664). – С. 64–69.
134. Рубцова, Д. А. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен [Текст] / Д. А. Рубцова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 1. – С. 11–13.

135. Савченко, Г. Ю. Камерно-инструментальные ансамбли в творчестве Бориса Чайковского: жанровые решения и стилевые константы: дисс. ... канд. искусствовед.: 5.10.3 [Текст] / Савченко Глеб Юрьевич. – Н. Новгород, 2025. – 269 с.
136. Самойлова, Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Самойлова Наиля Камилевна. – Ростов н/Д., 2011. – 23 с.
137. Санько, А. К. Е. К. Голубев: композитор, педагог, музыкальный деятель: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Санько Анатолий Константинович. – М., 2000. – 25 с.
138. Серова, Г. А. Камерное творчество Бориса Чайковского: некоторые аспекты исполнительского анализа: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Серова Генриетта Алексеевна. – СПб., 1994. – 180 с.
139. Симонова, Н. В. Фортепианный квинтет: вопросы становления жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Симонова Наталия Владимировна. – Киев, 1990. – 241 с.
140. Смагина, Е. В. Русская опера первой половины XIX века в контексте художественных увлечений времени [Текст] / Е. В. Смагина // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. № 1 (42). – с. 5–10.
141. Смагина, Е. В. Юлий Блейхман: штрихи к портрету композитора Серебряного века [Текст] // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3 (52). С. 114–122.
142. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры [Текст] / О. В. Соколов. – Н. Новгород: издательство Нижегородского университета, 1994. – 218 с.
143. Соколова, А. М. Концертная жизнь [Текст] / А. М. Соколова // История русской музыки: в 10 т. Т. 4: 1800–1825 / авт. тома Л.М. Бутир [и др.]. – М.: Музыка, 1986. – С. 251–280.
144. Соловцов, А. А. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова [Текст] / А. А. Соловцов. – М.: Музыка, 1969. – 670 с.

145. Сокольяк, Н. Л. Мемориальный квартет в русской музыке: история, эволюция, стиль: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Н. Л. Сокольяк. – Магнитогорск, 2014. – 23 с.
146. Соловцова, Л. А. Камерно-инструментальная музыка А. П. Бородин [Текст] / Л. А. Соловцова. – Москва: Музгиз, 1952. – 76 с.
147. Сохор, А. Н. Александр Порфирьевич Бородин: жизнь, деятельность, муз. творчество [Текст] / [Текст]. – М. – Л.: Музыка. [Ленингр. отд.], 1965. – 822 с.
148. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Н. Сохор – М.: Музыка, 1968. – 103 с.
149. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы [Текст] / А. Н. Сохор // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. – М.: Музыка, 1971. – С. 292–309.
150. Степанова, Е. В. Камерно-инструментальные сочинения Н. А. Римского-Корсакова в контексте национальной музыкальной традиции: дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Степанова Елена Викторовна. – СПб., 2016. – 249 с.
151. Степанова, Е. В. Квintет для фортепиано и духовых инструментов Н. А. Римского-Корсакова [Текст] / Е. В. Степанова // Opera musicologica. – 2016. – № 1 (27). – С. 89–104.
152. Степанова, Е. В. Н. А. Римский-Корсаков и камерно-инструментальное музицирование последней четверти XIX века / Е. В. Степанова [Текст] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Грамота. – 2016. – № 4 (66): в 2-х ч. – Ч. 2. – С. 153–156.
153. Сударева, М. А. Камерно-инструментальное творчество Антонина Дворжака: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Сударева Мария Александровна. – М., 2012. – 25 с.
154. Сычева, Г. С. Просветительство в композиторской, общественной, научно-педагогической и публицистической деятельности Михаила Гнесина:

автореф. дис. ... канд. искусствовед: 17.00.02 [Текст] / Сычева Галина Сергеевна. – Ростов н/Д., 2013. – 28 с.

155. Сяо, Цяосун. Большой камерно-инструментальный ансамбль в китайской музыке: дис. ... канд. искусствовед: 5.10.3 [Текст] / Сяо Цяосун. – Н. Новгород, 2024. – 209 с.

156. Токарева, О. Ф. Квintет Бориса Чайковского [Текст] / О. Ф. Токарева // Теоретические проблемы музыкальной формы : сб. трудов. – Вып. 61. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1982. – С. 105–120.

157. Урываев, С. А. Камерные и фортепианные ансамбли. Аннотация к записям фортепианных квинтетов А. Аренского и Н. Метнера. Исполнители: Е. Светланов, А. Ньюманн, струнные квартеты им. Бородина и «Ying Quartet». Записи 1968 и 2011. Пост от 25.08. 2017 [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://vk.com/wall17524427_9832 (дата обращения: 04.01.2025).

158. Храмова, И. М. Из истории камерно-инструментального ансамбля [Текст] / И. М. Храмова. – Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2005. – 225 с.

159. Царегородцева, Л. М. Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Царегородцева Любава Михайловна. – Ростов н/Д., 2005. – 23 с.

160. Цуккерман, В. А. Тембр и фактура [Текст] / В. А. Цуккерман // Советская музыка. – 1969. – № 3. – С 45–52.

161. Чайкин, С. Г. Специфика выразительных средств в ансамблевой музыке: автореф. дисс. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Чайкин Сергей Германович. – Новосибирск, 2008. – 23 с.

162. Шаповалова, Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости: автореф. дис. ... канд. искусствовед. [Текст] / Л. В. Шаповалова. – Киев, 1984. – 23 с.

163. Шевченко, О. В. Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. [Текст] / Шевченко Ольга Викторовна. – Астрахань, 2003. – 32 с.

164. Шевляков, Е. Г. Творческие принципы музыкального неоклассицизма [Текст] / Е. Г. Шевляков. – Ростов н/Д., 2008. – 67 с.

165. Шитикова, Р. Г. Синтез лирики, драмы и эпоса в сонатах Н. К. Метнера [Текст] / Р. Г. Шитикова // Фундаментальные исследования. – 2015. – № 2–18. – С. 4038–4043.

166. Штром, А. А. Роль фортепианной партии в камерно-вокальном творчестве Н. К. Метнера: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 [Текст] / Штром Анна Александровна. – Н. Новгород, 2009. – 26 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотные примеры

Пример № 1. Д. С. Бортнянский. Квинтет. 1 часть, тема коды

The musical score is for a quintet in 4/4 time, featuring five instruments: Violino, Viola, Violoncello, Arpa, and Pianoforte. The score is divided into two systems, each containing four measures. The first system begins with a *fp* (fortissimo piano) dynamic. The Violino part features a melodic line with trills (*tr*) and a crescendo. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with similar melodic lines. The Arpa part is mostly silent, with a few chords. The Pianoforte part features a melodic line with a crescendo. The second system begins with a *f* (fortissimo) dynamic. The Violino part features a melodic line with trills (*tr*) and a crescendo. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with similar melodic lines. The Arpa part is mostly silent, with a few chords. The Pianoforte part features a melodic line with a crescendo. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), triplets (*3*), and dynamics (*f*, *p*, *fp*, *cresc.*).

Пример № 2. Д. С. Бортнянский. Квintет. 2 часть,
побочная тема, соло виолончели

Violino

Viola

Violoncello

Arpa

Pianoforte

Violino

Viola

Violoncello

Arpa

Pianoforte

mf

mf [solo]

mf [espress.]

f

f

f

f

f

p

p

p

Пример № 3. Д. Фильд. Фортепианный квинтет. Рефрен

Andante con espressione

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Pianoforte

14

27

p

f

dim. - - -

Пример № 4. Д. Фильд. Фортепианный квинтет. Тема первого эпизода

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Pianoforte

Пример № 5. Д. Фильд. Фортепианный квинтет. Тема 2-го эпизода

The image displays a musical score for the piece 'D' by Franz Schubert, measures 1 through 6. The score is written for a string quartet (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello) and a Piano/fortepiano (Pianoforte). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) features a dynamic of *ff* (fortissimo) and includes triplets in the piano part. The second system (measures 5-6) features a dynamic of *p* (piano). The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation, including staves, clefs, key signatures, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Пример № 6. А. А. Алябьев. Квintет. Побочная тема

[illegible]

Пример № 7. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 55), 1 часть.
2-я главная тема, экспозиция

meno mosso.

mf con espressione

meno mosso.

p

Пример № 8. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 55). 1 часть,
побочная тема, экспозиция

The image displays a musical score for the first part of the Quintet (Op. 55) by Alexander Rubinstein. The score is written for five staves, with the first four staves representing the vocal parts and the fifth staff representing the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the main theme, which is a melody in the first vocal part, accompanied by the piano. The second system shows a secondary theme, which is a melody in the second vocal part, also accompanied by the piano. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The word "dolce" is written above the piano part in the second system, indicating a soft and sweet playing style. The score is written in a clear, legible font, with notes and rests clearly visible on the staves.

Пример № 9. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 55). 2 часть, тема эпизода

U'istesso tempo.

con espress.

U'istesso tempo.

p

p

The musical score is written for a quintet, consisting of five staves. The first system shows a vocal line (soprano, alto, and tenor parts) and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase marked 'con espress.' (con espressione). The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a more active bass line. The second system continues the piano accompaniment, with a melodic phrase in the right hand marked 'p' (piano). The tempo is marked 'U'istesso tempo.' (U'istesso tempo).

Пример № 10. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 55). 3 часть,
главная тема первого раздела

Andante con moto.

en si b

con espressione

mp

Andante con moto.

p

cresc.

f

cresc.

mf

Пример № 11. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 55). 4 часть,
главная тема, экспозиция

Allegro appassionato.

ritard. *a tempo*

ritard. *a tempo* *dimin.*

Пример № 12. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 55). 4 часть,
тема рока в коде

Tempo I.

Tempo I.

p

Пример № 13. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 1 часть,
тема вступления

Ant. Rubinstein, Op. 99.

Molto lento.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Piano.

Пример № 14. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 1 часть,
2-й элемент главной темы

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Piano.

Пример № 15. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 1 часть,
вторая главная тема

[illegible]

Пример № 16. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 2 часть,
тема крайних разделов

Violino I. *Moderato.*

Violino II. *pp*

Viola. *pp*

Violoncello. *pp*

Piano. *Moderato.*

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves. The top three staves are for the vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The piano accompaniment provides a steady rhythm with chords and moving lines in the left hand.

Пример № 17. А. Рубинштейн. Квintет (op. 99). 2 часть,
тема коды

Пример № 18. А. Рубинштейн. Квintет (op. 99). 3 часть, тема вариаций

Пример № 19. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 3 часть,
тема 6 вариации

Andante. ♩

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Piano.

Пример № 20. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 4 часть,
1 главная тема

Moderato. ♩

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Piano.

Пример № 21. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 4 часть,
2 главная тема

The musical score is written for a quintet, specifically the 4th movement, 2nd main theme by Alexander Rubinstein (Op. 99). It is in B-flat major and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, followed by a grand staff for Piano. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, followed by a grand staff for Piano. The score features various musical notations including dynamics (arco, pizz., p, mp, cresc.), articulation (ritard., a tempo), and phrasing slurs.

Пример № 22. А. Рубинштейн. Квинтет (ор. 99). 4 часть,
тема побочной партии

The musical score is presented in five systems, each containing four staves for the string instruments and one staff for the piano. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as 'arco' (arco), 'pizz.' (pizzicato), 'ritard.' (ritardando), 'a tempo', 'p' (piano), 'mp' (mezzo-piano), and 'cresc.' (crescendo). The first system shows the initial entry of the theme with 'arco' and 'pizz.' markings. The second system features a 'ritard.' marking followed by 'a tempo'. The third system includes a 'p' marking and a 'cresc.' marking. The fourth system continues the theme with various musical notations.

Пример № 23. А. Бородин. Квintет (ор. 3). 1 часть,
главная тема

Andante

Violine I
Violine II
Viola
Violoncell

Klavier

p

5

Пример № 24. А. Бородин. Квintет (ор. 3). 1 часть,
побочная тема

The musical score is for a quintet in B-flat major, 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) shows the piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) introduces the main theme, marked *cantabile e legato*, with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 9-12) continues the main theme with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano).

Пример № 25. А. Бородин. Квintет (ор. 3). 2 часть,
главная тема

Allegro non troppo

The musical score is written for a quintet, featuring five staves. The first system includes four staves for the upper instruments and one for the piano. The tempo is marked "Allegro non troppo". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score begins with a series of rests, followed by a melodic line in the first staff marked *ff* (fortissimo) and a piano line marked *p* (piano). The second system continues the melodic development, featuring various musical notations such as slurs, accents, and a repeat sign. The piano part provides harmonic support with chords and moving lines.

Пример № 26. А. Бородин. Квintет (ор. 3). 2 часть,
побочная тема

20

26

Пример № 27. А. Бородин. Квintет (ор. 3). 2 часть, трио, главная тема

100

Trio

Trio

Пример № 28. А. Бородин. Квintет (op. 3). 2 часть,
трио, минорный вариант темы

172

183

cresc.

dim.

Пример № 29. А. Бородин. Квintет (ор. 3). 3 часть,
вторая главная тема

14

A

17

20

A

25

Пример № 30. А. Бородин. Квintет (ор. 3). 3 часть, заключительная часть, экспозиция.

[illegible]

Пример № 31. Н. А. Римский-Корсаков.
Квинтет для фортепиано и духовых инструментов.
1 часть, главная тема

Allegro con brio.

Flauto.

Clarinetto in B.

Corno in F.

Fagotto.

Piano.

sf pp

Пример № 32. Н. А. Римский-Корсаков.
Квинтет для фортепиано и духовых инструментов.
1 часть, побочная тема

4

Пример № 33. Н. А. Римский-Корсаков.
Квинтет для фортепиано и духовых инструментов.
1 часть, заключительный раздел

The musical score is for a quintet in B-flat major, 3/4 time. It consists of five staves. The top four staves are for woodwinds: flute, oboe, clarinet, and bassoon. The bottom staff is for piano. The piano part begins with a 'cresc.' marking and reaches a 'ff' (fortissimo) dynamic. The woodwinds enter with a 'p' (piano) dynamic. A box with the number '6' is positioned above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример № 34. Н. А. Римский-Корсаков.
Квintет для фортепиано и духовых инструментов.
2 часть, главная тема

Andante.

Flauto.

Clarinetto in B.

Corno in F.

Fagotto.

Piano.

p

p dolce

m. s.

m. s.

p

Пример № 35. Н. А. Римский-Корсаков.
Квintет для фортепиано и духовых инструментов.
2 часть, тема фугетты

24 Fughetta.

Poco più mosso.

p

p

p

Poco più mosso.

Пример № 36. Н. А. Римский-Корсаков.
Квинтет для фортепиано и духовых инструментов.
3 часть, тема рефрена

Rondo. Allegretto.

Flauto.

Clarinetto in B.

Corno in F.

Fagotto.

Piano.

pp

grazioso

pp

simile

cresc.

mf

f

cresc.

mf

cresc.

mf

Пример № 37. Н. А. Римский-Корсаков.
Квинтет для фортепиано и духовых инструментов.
3 часть, тема второго эпизода

42

p

Пример № 38. Н. А. Римский-Корсаков.
Квинтет для фортепиано и духовых инструментов.
3 часть, каденция фортепиано

The image displays a musical score for a piano cadenza, Example No. 38 by Nikolai Rimsky-Korsakov. The score is written for a piano and is organized into three systems. The first system consists of four staves, likely for woodwinds, which are mostly empty, indicating they are silent during this section. The second system is a grand staff (treble and bass clef) for the piano, featuring a melodic line in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated accompaniment in the left hand. The third system continues the piano part, with the right hand playing a series of ascending and descending sixteenth-note patterns. The score includes the instruction *Cadenza brillante.* and a dynamic marking *f* (forte) at the end of the piece.

Пример № 39. К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет (ор. 40).
1 часть, тема главной партии

Allegro

The musical score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked **Allegro**. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 12. The Piano part features prominent triplet figures in both hands, often marked with accents. The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello) provide harmonic support with sustained notes and moving lines. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *fz* (forzando). The score ends with a repeat sign and a final measure in the second system.

1 часть, тема главной партии в коде

221

3 часть, тема середины крайних частей.

The image displays a page from a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system begins with a box labeled 'A' above the Violino I staff. The music features a variety of dynamics, including *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo). The Violino I part has a melodic line with many slurs and ties. The Violino II part provides harmonic support with a similar melodic contour. The Viola and Violoncello parts are more rhythmic and harmonic. The Piano part features a complex, arpeggiated texture in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score is written in a clear, professional notation style with standard musical symbols and dynamics.

3 часть, кульминация эпизода

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Piano

molto sentimento

f

Пример № 43. К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет (ор. 40).
4 часть, главная тема

Allegro molto con brio

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Piano

mf *f* *mf* *f* *mf* *mf risoluto* *f* *mf*

Пример № 44. К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет (ор. 40).
4 часть, тема связующей части

[E]

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Piano

ff *simile* *sfz* *ff* *simile* *sfz* *ff* *simile* *sfz* *ff* *marcantissimo* *sfz*

Пример № 45. К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет (ор. 40).
4 часть, тема заключительной части,
третий колокольный элемент

The musical score is written for a piano quintet, featuring four staves for the upper voices (soprano, alto, tenor, and bass) and a grand staff for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-12) features a melodic line in the upper voices with a *simile* marking and a piano accompaniment marked *marcatissimo*. The second system (measures 13-24) continues the melodic development with a *ff* marking and a piano accompaniment marked *ff*. The third system (measures 25-36) concludes the theme with a *f* marking and a piano accompaniment marked *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример № 46. Ю. И. Блейхман. Фортепианный квинтет (ор. 16).
1 часть, тема побочной партии

Violino I: *a tempo*, *cant.*, *pp*

Violino II: *a tempo*, *cant.*, *pp*

Viola: *a tempo*, *cant.*, *pp*

Violoncello: *a tempo*, *cant.*, *pp*

Piano: *a tempo*, *cantabile*, *mf*

Пример № 47. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).
1 часть, главная тема

Violine: *a tempo*, *mf*

Bratsche I: *a tempo*, *mf*

Bratsche II: *a tempo*, *mf*

Violoncello: *a tempo*, *mf*

Pianoforte: *a tempo*, *mf*

Пример № 48. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).
1 часть, тема связующей части в развитии

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

Пример № 49. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).
1 часть, побочная тема

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

Пример № 50. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).
2 часть, тема крайних разделов

Molto adagio

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

Пример № 51. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).
2 часть, тема фугато

Molto adagio

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

cresc.

p

mf

p

pizz.

p

cresc.

cresc.

Пример № 52. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).
3 часть, тема крайних разделов

Quasi Valse. rit. - - -

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

p *f* *mf* *pizz.*

a tempo rit. - - -

9

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

p

Пример № 53. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).

3 часть, тема эпизода – «Данс макабр»

a tempo piu mosso sul G

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

Пример № 54. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).

4 часть, главная тема

(Russisches Volkslied). главная Тема С. 53, 8 тактов

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

Пример № 55. П. Ф. Юон. Квинтет (ор. 33).
4 часть, побочная тема

Violine

Bratsche I

Bratsche II

Violoncello

Pianoforte

Пример № 56. Г. Л. Катуар. Квинтет (ор. 28).
1 часть, главная тема

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Piano

Пример № 57. Г. Л. Катуар. Квинтет (ор. 28).
1 часть, побочная тема

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Piano

mp dolce

p

p dolce

pizz.

arco

p

pp languito

sul D

pizz.

p

pp

languito

Пример № 58. Г. Л. Катуар. Квинтет (ор. 28).
1 часть, разработка, мотив *Dies irae*

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Piano

mp

mf

mp

mp

mp

mf

p

Пример № 59. Г. Л. Катуар. Квintет (ор. 28).
2 часть, главная тема крайних частей

Violine I
Violine II
Viola
Cello
Piano

p
pizz.
p cantando
pizz.
p
poco cresc.
poco cresc.
3

Пример № 60. Г. Л. Катуар. Квintет (ор. 28).
2 часть, тема рока в эпизоде

Violine I
Violine II
Viola
Cello
Piano

mp
mf
mp
mp
3
Red.

Пример № 61. Г. Л. Катуар. Квинтет (ор. 28).
2 часть, вариант темы в эпизоде

23

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Piano

f

p

Red.

Пример № 62. Г. Л. Катуар. Квинтет (ор. 28).
3 часть, побочная тема

52

Violine I

Violine II

Viola

Cello

Piano

f

Con moto.

marcato volante

Red.

Пример № 63. А. С. Аренский. Квинтет (ор. 51).
1 часть, главная тема

Allegro moderato. (♩ = 100.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

PIANO.

ff

p

f

Пример № 64. А. С. Аренский. Квинтет (ор. 51).
1 часть, побочная тема

3

pp

pp

pp mp

pizz.

pp

mf

arco

3

mp

8

Poco più mosso.

p

pizz.

mf

arco

Poco più mosso.

p

Пример № 65. А. С. Аренский. Квинтет (ор. 51).
2 часть, тема вариаций

Andante. (♩ = 100)

Violino I. *mp con sord.*

Violino II. *p con sord.*

Viola. *p con sord.*

Violoncello. *p con sord.*

PIANO.

1

ritenuto *a tempo* *senza sord.* *pp*

ritenuto *a tempo* *senza sord.* *pp*

ritenuto *a tempo* *senza sord.* *pp*

ritenuto *a tempo pizz.* *senza sord.* *p*

1

mp *a tempo*

ritenuto *p*

Пример № 66. А. С. Аренский. Квинтет (ор. 51).
2 часть, третья «восточная» вариация

The musical score is for the third 'Oriental' variation of the Quintet (Op. 51) by Alexander Scriabin, 2nd part. It is written for a quintet, with staves for five instruments. The score is divided into two systems. The first system begins with a tempo marking 'Più mosso. (♩ = 52)' and a measure number '3'. The second system begins with a tempo marking 'Meno mosso. (♩ = 54)' and a measure number '4'. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' and 'p'. Performance instructions like 'ritard.' and 'espressivo' are also present. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

Пример № 67. А. С. Аренский. Квинтет (ор. 51).
4 часть, тема первой фуги

Allegro moderato. (♩ = 108.)

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

PIANO.

f marcato

f marcato

f marcato

Пример № 68. А. С. Аренский. Квинтет (ор. 51).
4 часть, контрапункт двух тем

The musical score is presented in four systems. The first system (measures 1-4) is marked with a box containing the number 5 and the tempo marking 'a tempo'. It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the piano introduction with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 9-12) is marked with a box containing the number 6 and the tempo marking 'a tempo'. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system (measures 13-16) continues the melodic line in the right hand and the bass line in the left hand.

Пример № 69. Н. К. Метнер. Квинтет (op. posth).
1 часть, кода, лейттема «Блаженные»

The musical score is arranged in five systems, each containing a different instrument's part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written above or below the staves.

System 1: The first staff (Violin I) begins with a *dim.* marking. The second staff (Violin II) has a *dim.* marking. The third staff (Viola) has a *dim.* marking. The fourth staff (Cello) has a *dim.* marking. The fifth staff (Bass) has a *dim.* marking. The system concludes with the instruction *sul D cantabile*.

System 2: The first staff has a *dim.* marking. The second staff has a *dim.* marking. The third staff has a *dim.* marking. The fourth staff has a *dim.* marking. The fifth staff has a *dim.* marking. The system concludes with the instruction *cantabile*.

System 3: The first staff has a *dim.* marking. The second staff has a *dim.* marking. The third staff has a *dim.* marking. The fourth staff has a *dim.* marking. The fifth staff has a *dim.* marking. The system concludes with the instruction *cantabile, sereno*.

System 4: The first staff has a *dim.* marking. The second staff has a *dim.* marking. The third staff has a *dim.* marking. The fourth staff has a *dim.* marking. The fifth staff has a *dim.* marking. The system concludes with the instruction *sempre con Ped.*

System 5: The first staff has a *dim.* marking. The second staff has a *dim.* marking. The third staff has a *dim.* marking. The fourth staff has a *dim.* marking. The fifth staff has a *dim.* marking. The system concludes with the instruction *poco cresc.*

Пример № 70. Н. К. Метнер. Квинтет (op. posth).
1 часть, середина, тема *Dies irae*

Example 70 shows a musical score for a string quintet. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features five staves: four for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and one for the Double Bass. The music is marked "poco più risoluto ma a tempo" and "cantabile". Dynamics include "p" (piano) and "cresc." (crescendo). The bottom staff has a "dim." (diminuendo) marking and a "pp" (pianissimo) marking.

Пример № 71. Н. К. Метнер. Квинтет (op. posth).
1 часть, кульминация середины, мотив стука Судьбы

Example 71 shows a musical score for a string quintet. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features five staves: four for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) and one for the Double Bass. The music is marked "Molto sostenuto". Dynamics include "pp" (pianissimo), "pizz." (pizzicato), "arco" (arco), "dim." (diminuendo), and "poco" (poco). The bottom staff has a "dim." (diminuendo) marking and a "pp" (pianissimo) marking.

Пример № 72. Н. К. Метнер. Квинтет (op. posth).
2 часть, тема, второе проведение

The image displays a musical score for a quintet. The top system consists of five staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a melodic line marked *pp* (pianissimo). The second and third staves also begin with a melodic line marked *pp*. The fourth and fifth staves are empty. The bottom system consists of two staves, each with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a melodic line marked *f* (forte). The second staff begins with a melodic line marked *sf* (sforzando). The music is marked *dolente* (dolent) and *dim.* (diminuendo). The score is written in a style typical of late 19th or early 20th-century Russian music.

Пример № 73. А. Ф. Гедике. Квинтет (ор. 21).
1 часть, главная тема

Allegro solenne.

Violine I.

Violine II.

Viola.

Violoncello.

Piano.

mf

cresc.

The musical score is written for a quintet consisting of Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Allegro solenne.' and the key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the initial entry of the theme, with the Piano playing a rhythmic accompaniment. The second system shows the continuation of the theme, with the Piano playing a more complex accompaniment. Dynamics include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). A 'cresc.' (crescendo) marking is present in the Piano part of the second system.

Пример № 74. А. Ф. Гедике. Квинтет (ор. 21).
1 часть, побочная тема

6

The musical score is written for a quintet, consisting of five staves. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system shows the main theme starting with a piano (p) dynamic and a tempo marking of "a tempo". The third system continues the theme with various musical notations including triplets and slurs. The fourth system shows the continuation of the theme with a piano (p) dynamic and a tempo marking of "a tempo".

Пример № 75. А. Ф. Гедике. Квинтет (ор. 21).
2 часть, основная тема

1 Pochissimo più mosso.
senza sordino

senza sordino
pp ben tenuto
pp ben tenuto

p cresc.
cresc.
p senza sordino cresc.
pp ben tenuto cresc.
pp cresc.

mf Solo.
mf cresc.
mf cresc.
mf cresc.
tr.
cresc.
m.d.

R. M. V. 100

Пример № 76. А. Ф. Гедике. Квинтет (ор. 21).
3 часть, первое проведение первой темы фуги и ее ответ

Allegro.

Violine I. 

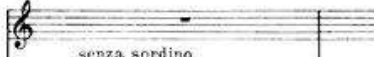
Violine II. 

Viola. *senza sordino* 

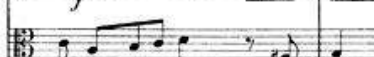
Violoncello. 

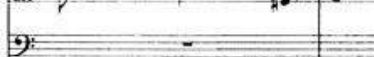
Allegro.

Piano. 

senza sordino 









Пример № 77. А. Ф. Гедике. Квинтет (ор. 21).

3 часть, кода, первая тема в увеличении

The image displays a musical score for a quintet, specifically the third part, coda, and first theme in augmentation. The score is written for five staves, with the first four staves representing the string quartet and the fifth staff representing the piano. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score begins with a measure marked with a box containing the number 20. The first four staves feature a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a forte (ff) dynamic marking. The piano part (fifth staff) features a more melodic line, with a forte (ff) dynamic marking and a tempo marking of *sempre marcatissimo*. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 20 and the second system continuing from measure 21. The piano part includes a section marked with a bracket and the number 8, indicating a repeat or a specific rhythmic pattern. The score concludes with a final measure marked with a 7, indicating a repeat or a specific rhythmic pattern. The publisher's information, R. M. V. 100, is printed at the bottom of the page.

20

ff

ff

ff

ff

ff

sempre marcatissimo

8

7

R. M. V. 100

Пример № 78. М. Ф. Гнесин. Квintет (ор. 11).
Тема вступления.

Largamente.

VIOLINO I.
VIOLINO II.
VIOLA.
VIOLONCELLO.

Piano.

pp

sf *p cresc.*

Пример № 79. М. Ф. Гнесин. Квintет (ор. 11).
Тема эпизода в разработке

Tempo Andantino.

Lugubre con sord.
p

Tempo Andantino.

pp

Lugubre con sord.
p

Интродукция, основные мотивы

[illegible]

1 часть, главная тема

11

Пример № 82. С. И. Танеев. Квинтет (ор. 30).
1 часть, первая побочная тема

19 *a tempo*

pp *a tempo* *p espr.* *tr*

Пример № 83. С. И. Танеев. Квинтет (ор. 30).
1 часть, вторая побочная тема

12

25

p espr. *cresc.*

pp *pp* *p* *pp*

pp *espr.* *cresc.*

26

mf *mf* *mf* *mf* *p* *p*

mf *mf* *p* *dim.* *dolce p*

Пример № 84. С. И. Танеев. Квинтет (ор. 30).
1 часть, разработка, второй раздел

61 *energico, ben accentuato*

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

energico, ben accentuato

cresc.

sul G.

2 часть, тема эпизода

126

Пример № 86. С. И. Танеев. Квинтет (ор. 30).
3 часть, тема пассакалии в развитии

161

poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
mf dim. p

68 162

cresc. *dim.* *p dolce*
cresc. *dim.* *p*
cresc. *dim.* *p*
dim. *cresc.* *dim.* *p*