

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)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2026

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Смагина Елена Владимировна**
доктор искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: **Малацай Людмила Викторовна**
доктор искусствоведения, профессор,
Орловский государственный институт
культуры, заведующий кафедрой
вокально-хорового и музыкально-
инструментального искусства

Красногорова Ольга Альбертовна
кандидат искусствоведения, профессор,
Академия хорового искусства
имени В. С. Попова,
первый проректор – проректор по учебно-
воспитательной работе и развитию

Ведущая организация: Государственный музыкально-
педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова,
кафедра музыковедения и композиции

Защита состоится «11» декабря 2026 года в 13 часов на заседании диссертационного совета 23.2.018.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский проспект, дом 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «_____» _____ 2026 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Елена Эдуардовна Лобзакова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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. Регера 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 «пробела-

ми». 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 зна-

чительные перспективы, реализованные в советский период и в постсоветское время Е. Голубевым, Н. Пейко, Б. Чайковским, С. Губайдулиной, 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. 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.

Отдельные аспекты истории жанра и характеристики некоторых наиболее значительных его образцов отражены в содержательном исследовании Л. Н. Раабена. В целом не утратившее актуальности за более чем полвека применения в отечественном музыкознании, оно до сих пор является единственным систематизированным трудом в области русской камерно-

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

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»³. 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»⁴, 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 op. 55, который характеризуется как зрелое сочинение и образец «объемно-пространственной ансамблевой партитуры»⁵, 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

² Развитию и достижениям данной сферы посвящены также и другие труды исследователя: Раабен, Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века [Текст] / Л. Н. Раабен. – Л.: Советский композитор, 1986. – 197 с.; Раабен, Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка [Текст] / Л. Н. Раабен. – Л.: Музгиз, 1963. – 340 с.; 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.

³ Раабен, Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке [Текст] / Л. Н. Раабен. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – С. 5.

⁴ Там же. С. 219.

⁵ Воскресенская, Т. В. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 [Текст] / Воскресенская Татьяна Владимировна. – СПб, 1992. – С. 20.

партнеров»⁶. В определенной мере квинтет затронут в работе Л. М. Царегородцевой, 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 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, равно как и содержательном монографическом очерке Л. З. Корабельниковой об А. Г. Рубинштейне, 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. Камерно-инструментальное творчество Н. А. Римского-Корсакова и в том числе его квинтет для духовых инструментов и фортепиано рассматриваются в работах Е. В. Степановой. Обоими авторами подчеркнуто наличие в вышеуказанных квинтетах национально-самобытных черт.

В очерке Л. З. Корабельниковой об инструментальных произведениях С. И. Танеева выделен фортепианный квинтет *g-moll* op. 30 как высшее достижение камерно-инструментальной музыки композитора. 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.

⁶ Там же. С. 12.

Формирование научной концепции диссертации осуществлялось в опоре на труды Б. В. Асафьева, А. Н. Сохора, И. И. Польской, О. В. Соколова, Л. Е. Гаккеля, 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), В. П. Бочарниковой (о квартетном творчестве Д. Д. Шостаковича, Н. Л. Биджаковой (о камерных жанрах для виолончели и фортепиано), Е. Г. Захаровой (о камерно-инструментальных жанрах с фортепиано в творчестве А. Г. Шнитке), О. А. Левко (о камерно-инструментальных сочинениях советских композиторов 1960–1970-х годов), Г. А. Моисеева (о камерных ансамблях П. И. Чайковского), М. Ю. Кустова (о фортепианных камерных ансамблях Д. Д. Шостаковича), Т. Е. Неровной (о вкладе П. Ф. Юона в развитие русского фортепианного трио), Н. К. Самойловой (о русском фортепианном квартете), Г. Ю. Савченко (о камерных ансамблях в творчестве Б. Чайковского), Н. Л. Сокольяк (о русском мемориальном квартете), О. Н. Гудожниковой и И. М. Храмовой (о сонате для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века), В. Н. Горбунова (о русском альтовом искусстве XVIII – начала XX века), а также монография В. П. Бобровского о камерно-инструментальных сочинениях Д. Д. Шостаковича и Т. А. Гайдамович о русском фортепианном трио. Отдельного упоминания заслуживают диссертации Т. Ю. Кадесниковой и С. Г. Чайкина, полезные для понимания роли фортепиано в ансамблевой музыке, а также наблюдения Л. В. Зимы (об осмыслении феномена квинтета в аспекте числовой символики).

В отечественном музыкознании обнаружены лишь единичные публикации, содержащие краткий анализ некоторых образцов русского фортепианного квинтета (отдельные его положения были учтены в настоящей диссертации).

ции): Н. Метнера – Е. Б. Долинской, С. Танеева – Л. З. Корабельниковой и Г. У. Аминовой.

Для понимания историко-культурного контекста периодов, в рамках которых происходило развитие русского камерно-инструментального искусства, автор обращался к трудам Л. М. Бутир, О. Е. Левашовой, Т. Н. Левой 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 и Л. А. Соловцова – об А. П. Бородине; А. А. Соловцов – о Н. А. Римском-Корсакове, Т. Е. Неровная – о П. Ф. Юоне, Е. Д. Кузина (Богомоллова), Е. В. Смагина – об Ю. И. Блейхмане; Е. М. Двоскина – о Г. Л. Катуаре, А. В. Иванов – о К. Ю. Давыдове; А. М. Горшкова, И. Е. Покровская – об А. С. Аренском; Г. С. Сычева, О. И. Кожурина – о М. Ф. Гнесине; Е. Б. Долинская, Е. О. Предвечнова, А. А. Штром – о Н. К. Метнере; Л. З. Корабельникова – о С. И. Танееве, С. М. Будкеев – 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 наследии 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 квинтетного жанра, концертной практикой (рецензии, эс-

се, 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 раз-

личных 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. Динамика ансамблевой партитуры направлена 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 ансамблевого взаимодействия в больших составах» (Новомосковск,

Музыкальный колледж имени М.И. Глинки; 2019, 2022), «Ансамблевое музицирование в воспитании пианиста: роль, формы, репертуар» (Москва, ДОП-СКИ: 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дано обоснование выбора и актуальности темы диссертации, охарактеризованы проблемы освоения и ее научная разработанность, выделены объект и предмет, поставлены цель и задачи исследования, отмечены его научная новизна, методологические основы, научно-теоретическая и практическая ценность, описана структура.

Первая глава «Фортепианный квинтет в русской музыкальной культуре XVIII – первой половины XIX века: от классицизма – к романтизму» посвящена рассмотрению музыкальной драматургии и стилевых особенностей его образцов, появившихся в творчестве Д. Бортнянского, Дж. Фильда и А. Алябьева.

В *параграфе 1.1. «Становление жанра: 1780–1840-е годы»* дана характеристика начального этапа его развития в инструментальной культуре русского музыкального классицизма и романтизма. Предваряя их освещение, в разделе представлен краткий экскурс в предысторию жанра, связанную с творчеством зарубежных композиторов эпохи барокко, упомянуты создатели ранних образцов собственно квинтетного жанра в эпоху классицизма (Т. Джордани, И. К. Бах, Дж. Самmartини, Г. Пуньяни, Я. Дуссек). Особо отмечены вклад в его развитие Л. Боккерини и историческая роль квинтетов В. А. Моцарта (1784) и Л. ван Бетховена (1796) как первых классических образцов.

В отечественной музыкальной культуре прослежено становление камерно-инструментальной музыки: от появления европейских инструментов и первых придворных иностранных музыкантов в России (в конце XVI–XVII веке) до формирования к концу XVIII столетия устойчивых традиций камерного музицирования. Важное значение для процесса имели такие факторы, как: возникновение домашних капелл у представителей русской знати; гастрольная, педагогическая и концертная деятельность иностранных и рос-

сийских музыкантов (скрипачей Л. Мадониса, Д. Далольо, Г. Пуньяни и Д. Виотти, К. Каноббио; И. А. Хандошкина, М. М. Соколовского; виолончелиста Ф. К. Блимь; клавесинистов: Г. Раупаха и Ф. Даль'Окка, фэготиста А. Булландта), появление первых камерно-инструментальных ансамблей (фортепианное трио в доме князей Трубецких, струнные квартеты под патронатом графа П. А. Зубова, князя И. М. Долгорукого, квартет Ф. Тица, камерное музицирование при «малом» императорском дворе). Подчеркнуто создание камерно-инструментальных сочинений И. Хандошкиным и Д. Бортнянским.

1800–1810-е годы – время активного развития камерно-инструментального исполнительства, тесно связанного с традициями русской дворянской культуры. Особое значение имело увлечение общества музыкальным искусством (феномен «страсти к музыке и театру») и широкое распространение объединений «по интересам»: светских салонов, кружков, собраний («четверги», «воскресенья» и другие), ставших «точками роста» русской общественной, политической и творческой мысли (салоны графов Виельгорских, Карамзиных, А. Н. Оленина, Г. Р. Державина). Примечательным явлением стала широкая популярность – от столицы до провинции – квартетного музицирования (А. Н. Титова, братьев Кукольников, салоны в домах Д. А. Улыбышева в Нижнем Новгороде, Н. Б. Голицына в Харькове, ссыльных декабристов в Сибири). В эти годы наблюдается активное развитие отечественного камерно-инструментального репертуара (квартеты И. Воробьева, Ф. Тица, Г. Муравьева, Мих. Ю. Виельгорского, А. Алябьева, И. Ф. Ласковского; струнный секстет и три виолончельные сонаты И. Геништы). В середине 1810-х годов появляются фортепианные квинтеты А. Алябьева и Дж. Фильда; в 1832 году – камерные сочинения М. И. Глинки («итальянские» Серенада и Дивертисмент, Фортепианный секстет и «Патетического трио»).

В параграфе 1.2. «Квинтет Д. С. Бортнянского как образец русского музыкального классицизма» предпринят анализ произведения, ставшего точкой отсчета в истории жанра. В противовес имеющимся в музыкознании

суждениям о «серенадности» и бесконфликтности камерных ансамблей композитора (А. Рабинович), а также об их «неорганичности» для него как рода искусства (Л. Раабен), изучение опуса дает основание отметить в его трактовке очевидное композиторское мастерство и разработанность музыкальной драматургии. Как показал анализ, ее основу составляет последовательное проведение в цикле драматической линии: появление антитезы образов героя – рока, лирико-драматической экспрессии и патетических кульминаций-«вспышек».

Отмечена близость произведения жанровым и стилевым нормам классицизма. Мир его музыки характеризует преобладание светлых, изящных, внутренне гармоничных образов жанровой сферы. Типичны выбор трехчастной структуры цикла, распределение образно-эмоциональных контрастов, опора на тематизм «галантного стиля», тональный план, выбор форм частей, широкое использование гомофонно-гармонического типа фактуры с альбертиевыми басами. Акцентируются черты новаторства: ненормативность ансамблевого состава (виола да гамба, арфа), усиление лирической выразительности, роль сквозных тематических элементов (хроматизированных мотивов, тональности *c-moll*, ариозно-романсовых интонаций); перепланировка сонатной формы первой части. В драматургии квинтета подчеркнуто театральное начало (яркая индивидуализация образов, «зримость» контрастов, принцип «вторжения» тем, роль вокальных и речевых интонаций). Сближающее композиторское мышление Бортнянского с В. А. Моцартом, оно отражает влияние оперы на инструментальную сферу творчества.

В параграфе 1.3. «*Квинтет в романтическом модусе: сочинения Дж. Фильда и А. А. Алябьева*» рассматривается новая модель жанра и совершенная им жанрово-стилевая «модуляция». Созданные в середине 1810-х годов опусы сближают одночастность, главенствование лирических образов, романсовые элементы (секстовость, элегичность), черты конфликтности (антитеза лирический герой – судьба, драматизация лирики), ансамблевый состав (фортепиано и струнный квартет).

Малоизвестный в литературе Квинтет *As-dur* Фильда является ярким отражением самобытного стиля композитора. Выделено тяготение к ноктюрновости: романсовый склад в мелодии с чертами секстовости; разложенная фактура в аккомпанементе с «глубокими» басами разложенных гармонических фигураций, создающими мерцающее обертоновое «облако». Образному строю квинтета присущи характерные для романтизма элегичность, черты исповедальности. Выявлено внесение в стилистику квинтета Фильдом «русского» колорита (народно-песенные интонации с чертами колыбельной в главной теме).

Особое место в истории жанра занимает Фортепианный квинтет Алябьева *Es-dur*, создание которого окутано облаком гипотез и предположений. Опус показателен своей классико-романтической основой, отражающей смену стилового вектора в развитии квинтетного жанра (типичные обороты «галантного» стиля, формулы *passus duriusculus*, мотив «стука судьбы» – романсово-ноктюрновые черты). В трактовке ансамблевой партитуры рассмотренных опусов подчеркнуты опорная роль фортепиано, ведущее значение принципа диалогичности (как нормативные черты); полифонизация ансамблевой ткани певучими «подголосками», усиление самостоятельности партий (как черты обновления).

В завершении главы отмечено, что сложившиеся в сочинениях Бортнянского – Фильда – Алябьева 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 в камерно-инструментальной музыке XIX века.

Вторая глава «Развитие жанра фортепианного квинтета в русской музыкальной культуре второй половины XIX века: в поисках национального своеобразия» обращена к этапу, в рамках которого стремление к «почвенности», самобытности стиля увенчалось созданием немногих, но яр-

ких, проникнутых глубоко «русским» началом произведений в творчестве Бородина и Римского-Корсакова.

Параграф 2.1. *«Фортепианный квинтет в музыкальной культуре второй половины XIX века: путь к зрелости»* посвящен этапу творческого роста жанра. В ходе изучения его динамики, наряду с активностью и достижением высоких художественных результатов, были выявлены дискретный характер, неравномерность и невысокая продуктивность. В разделе особо подчеркивается главный вектор в формировании жанрово-стилевой концепции квинтетного жанра – стремление к ее национальной самобытности, нашедшее яркое отражение в сочинениях А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, отчасти К. Давыдова и Ю. Блейхмана.

Процесс развития квинтета происходил в благоприятных историко-культурных условиях. Ему сопутствовали профессионализация музыкального образования (деятельность РМО – ИРМО: открытие первых консерваторий, музыкальных классов), крупные достижения русского музыкального искусства в оперной и симфонической сферах, рождение мощных композиторских сил (содружества «Могучей кучки», П. И. Чайковского, «восьмидесятников»). Успешно развивалось исполнительское искусство в лице российских и иностранных музыкантов, служивших в России: пианистов А. Рубинштейна, М. Шимановской; скрипачей А. Львова, А. Вьетана, Г. Венявского, Л. Ауэра, Ф. Лауба, И. Гржимали; виолончелистов К. Давыдова, А. Вержбиловича.

Динамику роста камерно-инструментального исполнительства и активизацию интереса к нему в обществе отразило появление в 1860–1870-е годы концертирующих камерных ансамблей: «Русский квартет», квартеты Петербургского и Московского отделений РМО (с 1869 – ИРМО). С 1860-х до середины 1910-х годов концерты камерной музыки («камерные собрания») являлись ведущей формой концертной жизни в Российской империи.

Важной вехой стало учреждение в 1872 году Санкт-Петербургского Общества камерной музыки, развернувшего масштабную концертно-

просветительскую деятельность (выступления созданных на его базе трио, квартета, квинтета, октета; конкурсы на создание камерно-инструментальных сочинений). Главная историческая заслуга общества – популяризация камерно-инструментальной музыки преимущественно отечественных композиторов: П. Чайковского, А. Рубинштейна, А. Бородина, Н. Афанасьева, А. Аренского, Ц. Кюи, А. Глазунова, Э. Направника.

В последние десятилетия XIX века в развитие камерно-инструментальной сферы включился М. П. Беляев, меценат, издатель, создатель кружка и струнного квартета, учредитель премии имени М. И. Глинки для поощрения русских композиторов; основатель ежегодных программ: «Русские симфонические и камерные концерты», «Русские квартетные вечера».

Квинтетное собрание периода открыл квинтет А. Рубинштейна op. 55 (1855), во многом подготовивший активизацию композиторского интереса к жанру. Наряду с Квинтетом А. П. Бородина (1862) в 1860-е годы появились два фортепианных квинтета Ю. Гербера; в 1876 – квинтетные опусы А. Рубинштейна (op. 99) и Н. Римского-Корсакова; в 1884 – К. Давыдова, в конце 1890-х годов – Ю. Блейхмана.

В параграфе 2.2. *«Квинтеты А. Г. Рубинштейна: осмысление европейских классико-романтических традиций»* освещается крупный вклад композитора в развитие жанра. Оба произведения стали яркими образцами характерной для русской музыкальной культуры лирико-драматической концепции с чертами эпичности, продолженной в дальнейшем во множестве квинтетных произведений в русской камерно-инструментальной музыке. Опираясь на западные классико-романтические традиции (Бетховен, Шуман), Рубинштейн утвердил в своих квинтетах модель масштабного четырехчастного цикла, претворив в его содержании тему драматических коллизий человеческой судьбы, страданий мятежной, сильной личности, ее столкновения с враждебными силами, борений и светлых надежд. Анализ сочинений позволил объективно оценить их художественную ценность, тогда как в имеющейся литера-

туре его камерное наследие включается в ряд «скромных опытов целого ряда композиторов “второго плана”»⁷. Особо подчеркнуты черты новаторства: богатство лирической образности, многотемность, выразительность песенно-романсового мелоса, насыщение им ансамблевой ткани, нестандартные – лирические образные «амплуа» духовых инструментов в квинтете ор. 55 (обилие их мелодически протяженных соло). В драматургии циклов выявлено применение принципов симфонизации, влияние оперного жанра, опорное значение крайних частей.

Сонатное *allegro* первой части строится на противопоставлении героико-патетического жизнеутверждающего и рокового начала (первая тема главной партии – мотив с трелью в разработке). Конфликтную антитезу дополняют вдохновенные лирические образы (второй ее элемент, вторая главная и побочная темы). Ее реализация в драматургии цикла убедительно доказывает значимость бетховенских традиций в творчестве А. Рубинштейна (яркий пафос и фанфарные интонации в главной теме, формульный тематизм роковых тем, драматизация образов и тем в зоне сдвига побочной партии и разработке, динамизация реприз).

В развитие лирической линии включены темы всех последующих частей: вторая – «эвсебиевская» тема крайних разделов скерцо и его средний эпизод (соло фагота, «дуэт» фортепиано и валторны), вторая главная (соло кларнета) и «ноктюрновая» вторая побочная тема финала. Вдохновенное соло валторны (главная тема третьей части – лирического центра квинтета) представляет просветленный лирический образ, исполненный благородства и глубины чувств. Смысловым итогом драматургического «сюжета» цикла становится преобразование трепетно-лирической второй побочной темы финала, приобретающей характер мощного жизнеутверждающего гимна в сопровождении колокольной фактуры в партии фортепиано.

⁷ Раабен, Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке [Текст] / Л. Н. Раабен. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – С. 216.

В концепции квинтета *op. 99, g-moll* (для фортепиано и струнных) подчеркнуто привнесение трагедийного начала, обострение конфликтности, укрупнение масштаба образов, композиции и стиля. Портрет героя вызывает ассоциации с «титаническими» персонажами симфоний Бетховена, поэм Листа (усилены патетика и эмоциональный накал). Влияние Шумана ощущается во второй части (сумрачно-причудливого марша из Фортепианного квинтета *op. 44*); в свободных вариациях третьей части (сюит с калейдоскопом «пестрых листков»). Специфику тематизма отражает «инонациональный» – ориентальный характер второй главной темы финала. Претворяя композиторский опыт Рубинштейна в воплощении восточных образов в операх и романсах, она заключает в себе чужеродность лирическим образам – угрожающий, жестко-императивный характер в динамизированной репризе финала. Акцентируется смещение драматургического центра цикла с первой части на вторую, где в коде появляется новая тема (*in C-dur*), предвосхищающая общий жизнеутверждающий итог.

В характеристике исполнительского стиля обоих квинтетов отмечены черты концертности (каденции, виртуозные пассажи фортепиано). В *op. 55* акцентированы гармоничная уравновешенность ансамбля, лирическое амплуа духовых инструментов; в *op. 99* – доминирование «большого концертного» стиля, черты оркестральности.

В параграфе 2.3. «Национально-самобытные черты в квинтетах А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, К. Ю. Давыдова, Ю. И. Блейхмана» рассматривается обновление концепции жанра в опоре на вектор «почвенности», созвучное стратегическому направлению в развитии русской композиторской школы 1860–1870-х годов. Наиболее убедительно оно состоялось в сочинениях Бородина и Римского-Корсакова, впервые в истории жанра обратившихся к величественным «русским» образам, новым типам музыкальной драматургии, фольклору. В лирико-эпическом Квинтете Бородина ее основу составила образная триада: личность – народ-богатырь – Родина, в

жанрово-эпическом опусе Римского-Корсакова сопоставлены Запад – богатырская Русь – Восток.

В квинтетном опусе Бородина (ор. 3, *c-moll*, для фортепиано и струнных, 1862) главенствуют светлые образы, раскрывающие самобытность национального характера, его противоположные грани: лирическую природу, но также и силу, богатырскую мощь, молодецкий задор, юмор. Драматургию трехчастного цикла отличают бесконфликтность, доминирование образов лирической, жанровой и эпической сфер, контрасты оттеняющего и дополняющего плана, а также необычное для классико-романтических традиций их распределение по частям цикла.

Медленное лаконичное сонатное *allegro* первой части (*Andante*), в котором главенствует лирико-повествовательное начало, воплощает идею кристаллизации могучего богатырского образа (кульминация разработки, побочная в репризе). Тематизму присущи «архаичные» трихордовые попевки (сквозной элемент в цикле), ходы на чистую квинту и октаву, характерные для лирических протяжных песен; диатоническая основа, ладовая переменность, применение подголосочности. В фактуре использован прием «хорового подхвата» (Г. Головинский) сольного «запева», присущий фольклорным песенным традициям. Вторая часть – *Scherzo* – воплощает мир народного быта, окрашенный эмоциями веселья, радости. В основе тематизма части лежат плясовые темы, близкие «Камаринской» М. И. Глинки (с ритмическими «перебивками», привносящими в плясовые темы оттенок удальства, озорства), оттеняемые напевной элегической темой трио. В сонатном *allegro* финала доминирует эпическое начало: вторая главная тема представляет исполинский образ народа-богатыря, звучит как гимн Родине, Руси, переключаясь с богатырскими темами из Второй симфонии, оперы «Князь Игорь». Тембровая палитра финала воспроизводит звучание ансамбля народных инструментов (*pizzicato* второй скрипки и альты, арпеджиато у фортепиано – «бряцанье» балалаек и «гусельные» переборы; переключки квартовых мотивов – наигрыши рожков).

Квинтет Римского-Корсакова (*B-dur*, для фортепиано и духовых, 1876) представляет собой оригинальный образец стиливого «многоязычия», преодоленного средствами эпической драматургии. Сонатное *allegro* первой части основано на контрасте жизнеутверждающего, действенно-динамичного образа «в бетховенском роде» (тема близка главной партии Сонаты № 21) и лирических образов (темы побочной партии и заключительной части народно-песенного склада, близкие хороводным и колыбельным напевам). Опираясь на принцип производного контраста (общность тем за счет трихордового мотива), композитор сближает главную и побочную темы в репризе, излагая их в характере богатырского жизнеутверждающего гимна, закрепляемый в «колокольной» коде.

Вторая часть (*Andante*) является средоточием лирики, сочетающей западные и русские традиции. В ее основе лежит контраст вдохновенной романсовой темы ноктюрнового характера (валторна соло), окутанной затененным «лесным» колоритом, и песенного плачeveго напева (отмечено его дальнейшее развитие в форме фугетты). Финал Квинтета – *Rondo Allegretto* – воплощает жанровую сферу, необычную своим ярким ориентальным колоритом. Рефрен написан в характере женского восточного танца. Примечательны прием нагнетания динамики танца (в духе коды сюиты из четвертого акта «Руслана и Людмилы» Глинки), каденции всех пяти инструментов, подчеркивающие роль концертного начала в данном сочинении.

Квинтет К. Ю. Давыдова (ор 40, *g-moll*, 1884) посвящен замечательному русскому пианисту В. И. Сафонову, в дуэте с которым композитор успешно концертировал. Опус интересен как образец трактовки жанра, созданной выдающимся исполнителем-виолончелистом, прошедшим лейпцигскую композиторскую школу в консерватории. С учетом посвящения опуса акцентированы некоторые черты его стиля: наряду с выразительными соло виолончели, фактурная насыщенность и разработанность партии фортепиано при отсутствии концертного «блеска».

Драматургия квинтета, продолжающая линию квинтетов Рубинштейна, соединяет лирико-драматическую концепцию на остроконфликтной основе с чертами эпичности, претворяя характерную для романтического искусства антитезу: лирический герой – судьба. Основной тон произведению задает главная партия первой части, воплощающая стихию страстных, мятущихся чувств. Музыка скерцо (*Allegretto, A-dur*) выдержана в мендельсоновско-шумановских традициях, приверженность которым характерна для композиторского почерка Давыдова. Ее отличают сплав скерцозности и причудливой фантастичности. Третья часть (*Andante con moto, D-dur*) воплощает мир светлой лирики (выразительны песенно-романсовые темы крайних частей сложной трехчастной формы). Примечателен несколько ориентальный ее оттенок как дань традициям русской композиторской школы и фугато в эпизоде, призванное уравновесить «разлив» лирических чувств. Финал строится на контрасте эпических тем, воссоздающих яркую картину русской богатырской сечи, и лирико-элегической побочной романсового склада. Квинтет венчает колокольная кода, подчеркивая «русскую» линию драматургии этого, несомненно, неординарного, незаслуженно забытого произведения.

Упомянем также фортепианный Квинтет Ю. Блейхмана (op. 16, *D-dur*, четыре части, 1890-е годы). В его основе лежит характерная для творчества композитора лирическая концепция, оттененная жанровыми гранями. Данный опус представляет собой несколько архаичный для конца XIX века образец трактовки жанра, опирающийся на классико-романтические традиции. Его стилистика отвечает нормам скорее раннего, нежели позднего романтизма. Опусу присущ «немецко-русский» музыкальный стиль с апелляциями к Мендельсону – Шуману, лишенный органичности. «Российские» по колориту элементы его стиля (плясовая тема с балалаечными *pizzicato* в трио второй части, песенно-плясовые элементы в эпизоде третьей части, колокольные темы в финале) трактованы вполне традиционно.

Третья глава «Фортепианный квинтет в русской музыкальной культуре первых десятилетий XX века: векторы исканий» обращена

к исследованию жанрово-стилевой специфики квинтетных сочинений, появившихся в 1900–1910-е годы и связанных со стилевым многообразием искусства Серебряного века.

Параграф 3.1. «Пути обновления квинтетного жанра в начале XX века» посвящен третьему этапу его развития. Несмотря на сложные коллизии социально-политической жизни России времени (революция 1905 года, поражение в Русско-японской войне, рост пролетарского стачечного движения), 1900–1910-е годы отмечены небывалым расцветом искусства, философской мысли, формированием особой духовной ауры. Она соединяла в себе трагические предчувствия грядущей «вселенской» катастрофы, стремление к познанию «всеединства» бытия и созданию «новой» реальности, творимой волей Художника; апологию Красоты как высшего, диалектически понимаемого идеала, способного противостоять мрачной «тени Люциферова крыла»⁸.

В разделе отмечается значительный подъем камерно-инструментального искусства в исполнительстве и композиторской сфере: творческая деятельность Петербургского общества камерной музыки, объединения «Вечера современной музыки» (1901; 1909), кружка М. С. и А. М. Керзиных (Москва, 1896–1912). Успехом пользуются организованные ИРМО концерты камерно-инструментальной музыки с участием выдающихся русских музыкантов: Л. Ауэра, А. Вержбиловича, А. Есиповой; выступления квартета герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого, Московского трио (Ф. Шора), скрипачей М. Пресса, А. Могилевского; виолончелиста А. Брандукова. Популярны масштабные концертные циклы: «Исторические камерные утра» Московского трио (создан по модели «Исторических концертов» А. Рубинштейна, 1892–1924); камерной музыки Бетховена (квартет герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого, 1916).

ИРМО организует в России гастрольные выступления известных европейских камерных ансамблей: Брюссельского квартета Ф. Шёрга, Пражского квартета, французского квартета Л. Капе, «Концертного общества старинных инстру-

⁸ Выражение А. Блока из поэмы «Возмездие» (1911).

ментов» А.-Г. Казадезюса. В провинции по-прежнему сохраняют популярность «камерные» и «экстренные собрания».

Репертуар камерно-инструментальной музыки периода, наряду с классикой, включает сочинения С. Танеева и 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. Квинтетный жанр представляют опусы А. Аренского и А. Гедике, М. Гнесина и Г. Катуара, Н. Метнера, С. Танеева и П. Юона, являющие собой значительный итог более чем столетней истории его развития.

В параграфе 3.2. «*Квинтет в русле позднего романтизма (на примере сочинений П. Ф. Юона и Г. Л. Катуара)*» дан анализ жанрово стилевого своеобразия двух опусов, объединяемых связями с традициями русского эпического симфонизма⁹. Квинтет Юона № 1 ор. 33, *d-moll* (1906), созданный в двух ансамблевых вариантах, анализировался в редакции с двумя альтами, уникальной для жанра. Его трактовку отличают тяготение к картинности, красочности, сюитности. Масштабный четырехчастный цикл объединяет образы русской старины первой части (сонатное *allegro*, черты былинной архаики, народно-песенные элементы, черты картинности, «фресковый» стиль, гимнический рост побочной темы, колокольная фактура в коде), лирику субъективного плана в духе романтических интимных высказываний и причудливую фантастичность второй (романсово-декламационные интонации, фугато на теме танцевального склада), лирико-жанровую зарисовку третьей части – вальсовую сюиту (*Quasi Valse*), сопоставленную с *Dance macabre* в эпизоде; лирико-эпическое полотно финала, утверждающее образ Руси, Родины (главная тема – народно-песенного склада, побочная – в характере лирического гимна венчает цикл).

⁹ За исключением квинтета Юона, все опусы, представленные в данном разделе, сочинены для фортепиано и струнного квартета.

Квintет Г. Л. Катуара op. 28, *g-moll* (1914), пианиста, математика, «пионера русского модернизма», претворяет одну из ведущих в русской камерно-инструментальной музыке концепций – лирико-драматическую с чертами эпичности. В основе драматургии трехчастного цикла – романтическая образная триада, осмысленная в символистском ключе: мятущийся герой – образ-символ «надмирной» красоты – рок, в воплощении которой композитор опирается на принципы конфликтной драматургии Чайковского. Первая часть (действительное сонатное *allegro*) воплощает остроконфликтную идею столкновения, борений героя и рока. Вторая часть (*Andante, H-dur*) переключает в мир трепетной лирики, сферу мечтаний и грез. В преодолении драматического начала и итоговом значении жизнеутверждающей гимнической темы (преобразованная побочная тема финала) видятся связи с эпическими традициями (линией Бородина). Своеобразие квартету придают психологическая сложность, напряженность, недосказанность его образов и музыкальный стиль, ориентированный на позднеромантическую гармонию с использованием полифонизированной фактуры, «нервной» ритмики (полиритмии). Единство циклу придает сквозное развитие, привносящее черты поэмности.

В параграфе 3.3. «Жанрово-стилевые варианты квартета в парадигме неоклассицизма: от А. С. Аренского – к М. Ф. Гнесину» рассматриваются квартетные опусы композиторов, объединяемые неоклассицистскими чертами.

Квintет Аренского op. 51, *D-dur* (1900) характеризует сплав классико-романтических традиций и неоклассицизма. Компактный четырехчастный цикл произведения отличается яркостью контрастных переключений, светлым жизнеутверждающим тоном при отсутствии конфликтного начала. Лирико-жанровая концепция опуса дополнена эпическими чертами и элементами драматизма; «расцвечена» русским колоритом и «инонациональными» красками. Необычен для композитора-лирика броский концертный стиль квартета, в котором большое значение имеют приемы крупной техники в «рубинштейновском духе». В первом сонатном *allegro* доминирует торже-

ственно-величавая, динамичная главная тема (на ней строится жизнеутверждающая кода части и всего цикла). Вторая часть (свободные вариации) примечательна жанровыми перевоплощениями песенной темы (виртуозный этюд, элегический вальс, восточный танец). Жизнерадостное стремительное скерцо ярко контрастирует финалу – двойной фуге «в античном духе». В контексте «пестрых картин жизни» квинтета она становится неким символом *ratio*, упорядочивающего спонтанность жизненного процесса.

Квинтет Н. К. Метнера (op. posth, *C-dur*, 1903–1949) является одной из вершин в развитии жанра и русской камерно-инструментальной музыки. Его анализ позволил выделить философскую проблематику (отражена идея жизненного пути человека, поисков идеала и смысла бытия), глубину лирической сферы, лирико-эпический тип драматургии с чертами конфликтности, сплав камерности (сжатость форм первых двух частей) и симфоничности, черты поэмности (сквозное развитие: лейттема «Блаженны», моноинтонационные связи, включение тем из первой части во вторую, синтезирование тематических элементов в финале). Национальное начало в квинтете отражают этическая полнота идеи, черты песенности, знаменного распева, колокольная фактура, гимническое преображение темы «Блаженны», «хоровое» *tutti* в фактуре. Отдельного упоминания заслуживают тончайшая детализация композитором исполнительских, артикуляционных и образных штрихов, динамики, темпов во всех ансамблевых партиях, а также высокая концентрация тематизма «на единицу формы» и полное отсутствие в ней концертно-виртуозного стиля.

Квинтет А. Ф. Гедике (op 21, *C-dur*, 1909), композитора, педагога, основоположника советской органной школы, представляет собой оригинальную трехчастную циклическую композицию, выполненную в неоклассическом духе на стыке традиций русской эпической школы и немецкого барокко. В его основе лежит философская идея о позитивном принятии человеком бесконечного потока жизни, объединяющего различные ипостаси бытия. Лирико-эпическая первая часть строится на противопоставлении сферы жизнеутвер-

ждения (главная тема) и элегической лирики (побочная) образу рока (кульминация разработки). Вторая переключает в сферу скорбной лирики, выраженной экспрессивным, аффектированным языком барочного искусства (кантилена в духе арии *lamento* и стилистике *bel canto*: мотив «слез», секвенции, изысканные фиоритуры). Финал представляет собой тройную фугу с чертами токкатности, завершаемую аркой к первой части: кода утверждает могучий эпический образ (на преобразованной в богатырском ключе первой теме фуги). Специфику ансамблевой партитуры квинтета составляет «органная» фактура.

Реквием-квинтет М. Ф. Гнесина (op. 11, a-moll, 1914), ставший первым образцом подобного жанра, представляет собой одночастную композицию с чертами поэмности (на основе моноинтонационности). В основе драматургии – оппозиция внутреннего мира человека, погруженного в состояние скорби, воспоминаний-созерцаний, рождающих душевное смятение, томление, всплески чувств (темы вступления, главной и побочной партий); и образа смерти как воплощение сферы безжизненного небытия (фугато в разработке на теме, близкой барочной формуле креста). Жанрово-стилевую специфику определяет сплав черт позднего романтизма, символизма и неоклассицизма; ансамблевую – камерность фактуры.

Квинтет С. И. Танеева (op. 30, g-moll, 1911, посвящен Г. Катуару) стал итогом развития жанра, вершиной его эволюции, являя собой камерную симфонию в квинтетном воплощении. В проведенном анализе опуса были отмечены духовно-философская наполненность содержания, близкого Четвертой симфонии композитора *c-moll*, синтезирование принципов драматического и эпического симфонизма (традиций Бетховена – Чайковского и Бородина). Особо подчеркнуто своеобразие первой русской пассакальи в *Largo* как предтеча философских откровений Д. Шостаковича, мощь «оркестрального» стиля при разнообразии типов ансамблевой фактуры.

В **Заключении** подводятся итоги работы. Достигнутые в нем результаты дают возможность осмыслить самобытность и высокую художественную

ценность квинтета как масштабного, но до сих пор малоизученного феномена русской камерно-инструментальной музыки. Полученные в ходе исследования новые данные несут в себе большие научные перспективы как основу дальнейшего изучения фортепианного квинтета на новых этапах его развития – в советский период и на современном этапе, поскольку судьба квинтетного жанра после 1917 года является практически неизвестной музыковедению, а представления о его достижениях формируются на основе изучения единичных образцов – выдающихся сочинений Д. Шостаковича и А. Шнитке.

Публикации автора по теме диссертации

В изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:

1. 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 [0, 5 п. л.].
2. 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 [0, 6 п. л.].
3. Бражникова, Н. И. Фортепианный квинтет в творчестве отечественных композиторов конца XVIII – первой трети XIX века [Текст] / Н. И. Бражникова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3. – С. 89–96 [0, 7 п. л.].
4. Бражникова, Н. И. Фортепианный квинтет ор. 55 А. Г. Рубинштейна и его место в отечественной истории жанра [Текст] / Н. И. Бражникова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2024. – № 1. – С. 116–128 [0, 9 п. л.].
5. 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 [0, 8 п. л.].

В других изданиях:

6. 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 [0, 4 п. л.].