

Н. И. БРАЖНИКОВА*Российская академия музыки им. Гнесиных***РУССКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ XIX ВЕКА:
МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ ЖАНРА**

Статья посвящена некоторым страницам истории русского фортепианного квинтета, до сих пор ожидающим углубленного изучения отечественной музыкально-исторической наукой. Автором впервые рассмотрены квинтеты А. Г. Рубинштейна, К. Ю. Давыдова и Ю. И. Блейхмана, появившиеся во второй половине XIX века. Намечена периодизация исторической динамики жанра, обозреваются контекстные явления, значимые для отечественного камерно-инструментального искусства в целом. Применительно к русской музыкальной культуре, начиная с 1830–1840-х годов, подчеркнуто интенсивное развитие камерно-инструментального исполнительства, широко востребованного в обществе. Отмечены роль салонного квартетного музицирования, его выход на концертную эстраду в 1860–1870-х годах, формирование постоянно действующих камерно-инструментальных ансамблей с участием выдающихся музыкантов: Г. Венявского, Л. Ауэра, К. Давыдова, А. Верзбиловича. Далее представлен краткий анализ художественных концепций малоизвестных квинтетных опусов; при этом особое внимание уделено Фортепианному квинтету ор. 99 А. Г. Рубинштейна. В композиторской трактовке жанра отмечены индивидуальный подход к претворению классико-романтических традиций, самобытность воплощения лирико-драматических образов, яркость мелодики, многотемность, приоритетная функция романсовости. Масштабная музыкальная драматургия Квинтета характеризуется яркими контрастами образно-эмоциональных сфер, развертыванием сквозного конфликта в сопряжении с эпичностью кульминаций. На уровне стилистики выявлено сочетание принципов камерного стиля, «оркестральности» и концертности. В квинтетах К. Давыдова и Ю. Блейхмана подчеркнуты ведущая роль лирического модуса (драматургия и жанровый аспект), приверженность традициям, лаконичность звуковой формы, опора на классико-романтическую модель сонатного цикла. Отмечены высокая художественная ценность данного пласта русской музыкальной культуры, необходимость его актуализации в концертной практике и обстоятельного научного осмысления.

Ключевые слова: фортепианный квинтет в русской музыке второй половины XIX века, А. Г. Рубинштейн, К. Ю. Давыдов, Ю. И. Блейхман, Санкт-Петербургское Общество камерной музыки, камерно-инструментальное исполнительство, национальная характерность.

Для цитирования: Бражникова Н. И. Русский фортепианный квинтет XIX века: малоизвестные страницы истории жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 45–57.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_45

N. BRAZHNIKOVA*Gnesins Russian Academy of Music***RUSSIAN PIANO QUINTET IN THE 19th CENTURY:
THE LITTLE KNOWN PAGES OF THE GENRE HISTORY**

This article explores several pages in the history of the Russian piano quintet that remain unresolved within Russian music history. This article examines for the first time the quintets of A. Rubinstein, K. Davydov, and Yu. Bleichman, which appeared in the second half of the 19th century. It charts the genre's historical development and surveys contextual phenomena significant for Russian chamber music as a whole. With regard to Russian musical culture, beginning in the 1830s and 1840s, it highlights the intensive development of chamber music, which enjoyed widespread public demand. The role of salon quartet music-making, its emergence on the concert stage of the 1860s and 1870s, and the formation of permanent chamber instrumental ensembles featuring outstanding musicians such as G. Wieniawski, L. Auer, K. Davydov, and A. Verzhbilovich are highlighted. A brief analysis of the artistic concepts behind little-known quintet works is presented below, with particular attention given to A. Rubinstein's

Piano Quintet, Op. 99. The composer's interpretation of the genre is distinguished by an individual approach to the embodiment of classical-romantic traditions, a distinctive presentation of lyrical and dramatic images, a striking melody, multi-themed music material, and the dominant function of romance tendencies. The Quintet's large-scale musical dramaturgy is characterized by vivid contrasts between figurative and emotional spheres, the unfolding of a pervasive conflict, and epic climaxes. At the stylistic level, a combination of chamber, "orchestral", and concerto principles is revealed. The quintets by K. Davydov and Y. Bleikhman emphasize the leading role of the lyrical mode (dramaturgy and genre aspects), adherence to tradition, laconic sound form, and reliance on the classical-romantic model of the sonata cycle. The high artistic value of this layer in Russian musical culture is noted, as is the need for its actualization in concert practice and thorough scholarly analysis.

Keywords: piano quintet genre in Russian music of the second half in the 19th century, A. Rubinstein, K. Davydov, Yu. Bleikhman, St. Petersburg Chamber Music Society, chamber instrumental performing art, national character.

For citation: Brazhnikova N. Russian piano quintet in the 19th century: the little known pages of the genre history. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 3. Pp. 45–57.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_45



Жанру фортепианного квинтета принадлежит особое место в русской музыкальной культуре. Заметно уступая в плане «всеохватности», например, струнному квартету или трио, указанный жанр довольно широко представлен в отечественном композиторском наследии. При этом некоторые образцы – в частности, квинтеты С. И. Танеева, Д. Д. Шостаковича и А. Г. Шнитке, заслуженно признаваемые крупнейшими достижениями русской музыки XX века и относимые к ее «золотому фонду», – неизменно фигурируют в камерно-ансамблевом репертуаре как России, так и зарубежных стран.

Однако в целом история фортепианного квинтета, значимого явления отечественной инструментальной музыки и одного из ведущих репрезентантов ее камерно-ансамблевой сферы, прошедшего особый путь становления и развития в музыкальном искусстве, до сих пор мало изучена, в ней обнаруживается немало «пробелов» и «общих мест». Не является исключением и фундаментальный труд Л. Н. Раабена, посвященный инструментально-ансамблевой сфере отечественной музыки. Между тем данное исследование, опубликованное в начале 1960-х годов, и сегодня остается единственной работой обобщающего плана по истории камерно-инструментального искусства России XVIII – начала XX века [1]. Вот почему слушательские представления о данном пласте музыкальной культуры вплоть до настоящего времени формируются благодаря знакомству с немногими широко известными сочинениями. Помимо названных выше, следует упомянуть фортепианные квинтеты Д. С. Бортнянского (родоначальника соответствующего жанра в русской музыке), А. П. Бородина (впервые представившего национально-самобытную художественную кон-

цепцию жанра [2]) и Н. А. Римского-Корсакова (позиционировавшего иную версию «русского стиля» применительно к ансамблевому составу с участием духовых инструментов [3; 4])¹.

Исходя из этого, публикуемая статья призвана способствовать актуализации определенного ряда квинтетных опусов, созданных во второй половине XIX века отечественными композиторами различного масштаба дарования и уровня популярности, для современной музыкальной науки. Настоящий опыт характеристики жанрово-стилевого своеобразия упомянутых произведений должен содействовать их углубленному изучению. Последнее, в свою очередь, должно благоприятствовать не только дальнейшему целенаправленному осмыслению эволюции данного жанра, но и переоценке соответствующего творческого наследия – весьма значимого в художественном отношении пласта национальной музыкальной культуры. В целом же фортепианный квинтет как художественный феномен заслуживает более масштабной и многогранной репрезентации для российской слушательской аудитории и более активного внедрения в процесс вузовской подготовки отечественных музыкантов-профессионалов.

Начальный этап, связанный с утверждением жанра фортепианного квинтета в русской музыкальной культуре, датируется концом XVIII – первой третью XIX века. При этом творчество Д. С. Бортнянского до настоящего времени остается фактически единственным примером освоения данного жанра в русской музыке эпохи классицизма (1787). Позднее, в 1810–1820-х годах, создавались квинтеты А. А. Алябьева и Дж. Фильда, связанные с художественным обновлением камерно-инструментального творчества в новом

историко-стилевым контексте и отмеченные влияниями раннеромантических тенденций².

Показательным для истории инструментально-ансамблевой музыки в России представляется тот факт, что в русском обществе 1830–1840-х годов развитие камерного музицирования протекало необычайно активно, свидетельством чему является, прежде всего, широкое распространение квартетного исполнительства. К началу 1830-х годов только в Москве существовало порядка 15 частных музыкальных салонов, в которых регулярно проводились «квартетные собрания»; широкой известностью пользовались, в частности, подобные концерты в домах братьев Виельгорских и А. Ф. Львова [1, с. 42–43]. Позднее, в 1835 году, замечательный скрипач-виртуоз А. Ф. Львов основал и на протяжении двух десятков лет руководил струнным квартетом, исполняя в этом коллективе партию первой скрипки. Квартетное исполнительство присутствовало на музыкальных вечерах в салоне композитора А. Н. Титова, у братьев Кукольников (с участием М. И. Глинки), в нижегородском доме Д. А. Улыбышева. Как свидетельствуют документальные и мемуарные источники, струнные квартеты выступали в Оренбурге (с участием В. Н. Верстовского, брата композитора), Одессе, Харькове (организатором подобных «собраний» был виолончелист Н. Б. Голицын, «адресат» трех последних квартетов Бетховена). Показателен факт создания аналогичного квартета в Сибири с участием ссыльных декабристов, руководимого скрипачом Ф. Ф. Вадковским. Немаловажным стимулом к развитию данной тенденции явились чрезвычайно успешные петербургские гастроли известного зарубежного коллектива – квартета братьев Мюллеров (1845). Эти выступления послужили «преамбулой» к организации регулярных общедоступных камерных концертов (существовавших до тех пор исключительно в пространстве домашнего – салонного музицирования) и возникновению целого ряда постоянно действовавших струнных квартетов и других ансамблей.

Видимым следствием указанной тенденции явилось обращение целого ряда отечественных композиторов первой половины XIX века к разнообразным камерно-инструментальным жанрам, предполагавшим использование малых и больших составов. Достаточно упомянуть творчество А. А. Алябьева (два струнных квартета, два фортепианных трио, скрипичная соната), М. И. Глинки (неоконченные струнные квартет и септет, соната для альты или скрипки с фортепиано, квартет F-dur, «Патетическое трио» и «Большой секстет» для струнных и фортепиано), а также их современников – И. Лизогуба, И. Геништы,

М. Шулепникова, И. Ласковского, Ф. К. Гебеля³. В 1850-х годах были созданы шесть ранних струнных квартетов А. Г. Рубинштейна (ор. 17 и 47), камерно-инструментальные сочинения А. П. Бородина (два струнных и фортепианное трио, квинтет и секстет для струнных инструментов). Кроме того, исторической эволюции жанра, начиная с первых десятилетий XIX века, в России сопутствовало знакомство с многочисленными камерно-инструментальными сочинениями зарубежных композиторов (в том числе квинтетами). Например, увлеченность музыкой Гайдна и Боккерини в 1820-е годы сменилась культом Моцарта и Бетховена. В дальнейшем приобрели известность ансамблевые произведения Гуммеля, Шуберта, Мендельсона, Онслоу, Шумана, Брамса и других мастеров эпохи романтизма, воспринимаемые русскими композиторами как художественные образцы, а порой – некие «стимулирующие факторы» для творческой «poleмики».

Вслед за исполнительским освоением произведений Дж. Фильда и А. Алябьева в истории русского фортепианного квинтета наступил четвертьвековой перерыв. Исходя из этого, появление Квинтета для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота (F-dur, ор. 55), созданного молодым А. Г. Рубинштейном (1855), несомненно, должно рассматриваться как значимое событие. Упомянутый цикл ознаменовал наступление творческой зрелости русской камерно-инструментальной музыки (соответствующий этап охватывает вторую половину XIX столетия)⁴. К сожалению, в тени широко известных фортепианных квинтетов, принадлежащих крупнейшим мастерам отечественной композиторской школы XIX века – А. П. Бородиным (1862) и Н. А. Римским-Корсаковым (1876), – до сих пор оставались последующие опусы К. Ю. Давыдова (1884) и Ю. И. Блейхмана (1890-е годы). Некоторые источники содержат упоминания о двух фортепианных квинтетах Ю. Г. Гербера (скорее всего, не сохранившихся)⁵.

В отличие от 1820-х годов, развитию жанра квинтета, как и русского камерно-инструментального искусства в целом, на протяжении второй половины XIX века благоприятствовали иные социокультурные факторы. При этом, наряду с демократизацией творческих сил (подразумевается ведущая роль музыкантов-разночинцев), необходимо учитывать продуктивную роль отечественной системы профессионального музыкального образования. Речь идет о первых российских консерваториях, открывшихся в Санкт-Петербурге и Москве (1862, 1866), а также последующем развитии сети образовательных учреждений под эгидой Русского музыкального

общества (учрежденного в 1859 году, с 1869 – патронируемого Императорским двором).

Отражением позитивной динамики инструментально-ансамблевого исполнительства и возросшего общественного интереса к данной сфере в 1860–1870-х годах явилось создание целого ряда постоянно концертировавших камерных ансамблей и позднее учреждение Санкт-Петербургского Общества камерной музыки. Среди подобных коллективов необходимо выделить «Русский квартет»⁶, а также квартеты Петербургского и Московского отделений ИРМО⁷. В течение полувека, начиная с 1860-х до середины 1910-х годов, концерты камерной музыки (или «камерные собрания», как было принято их называть) являлись одной из ведущих форм концертной жизни в России. Они проводились не только названными коллективами или Обществом камерной музыки, но и всеми отделениями ИРМО – столичными, губернскими и уездными. Тем же ИРМО с 1872 по 1895 годы организовывались конкурсы на сочинение камерной музыки. С 1881 года его членом стал М. П. Беляев, ценитель и знаток камерно-инструментального искусства, организатор музыкального кружка (1880-е – начало 1900-х годов) и собственного («Беляевского») струнного квартета, видный российский меценат, с именем которого связаны многие замечательные достижения в упомянутой сфере отечественной музыкальной культуры⁸.

Историко-культурный контекст, благоприятствовавший плодотворному развитию камерно-инструментального исполнительства, явился подобающим «фоном» для освоения вновь создаваемого репертуара. При этом заслуживает внимания тот факт, что в количественном отношении фортепианный квинтет значительно уступал большинству ансамблевых жанров. В частности, на протяжении второй половины XIX века русскими композиторами было сочинено только шесть подобных опусов: два квинтета А. Г. Рубинштейна, по одному – А. П. Бородин, Н. А. Римского-Корсакова, К. Ю. Давыдова и Ю. И. Блейхмана.

Оставляя за рамками данной публикации упомянутые ранее квинтеты Рубинштейна (ор. 55), Бородин и Римского-Корсакова, рассмотрим произведения обозначенного периода, не фигурирующие в современных музыковедческих изысканиях. Более подробно следует охарактеризовать жанрово-стилевое своеобразие рубинштейновского Фортепианного квинтета g-moll, ор. 99, учитывая его замечательные художественные достоинства.

Данный цикл во многом продолжает линию развития камерно-ансамблевой сферы, намеченную автором ранее – в ор. 55. Сочиненный в 1876

году, Квинтет ор. 99 был адресован фортепиано и классическому струнному квартету. К созданию этого опуса А. Г. Рубинштейн приступил, будучи сложившимся художником, признанным мастером не только инструментально-ансамблевого, но также симфонического и оперного жанров. В частности, 1860-ми и первой половиной 1870-х годов датируются лучшие сочинения, демонстрирующие зрелость и масштабы его композиторского таланта: четыре симфонии (в том числе – Вторая «Океан», ор. 42, 2-я ред. – 1863; Четвертая «Драматическая», ор. 95, 1874), пять фортепианных концертов (включая Четвертый, ор. 70, 1864), восемь опер (среди них – «Демон», 1871), а также более двух десятков камерно-инструментальных произведений с участием фортепиано и без него (сонаты, трио, квартеты, квинтет, секстет, октет).

Квинтет ор. 99 написан в форме четырехчастного цикла; его художественная концепция является образцом индивидуального сопряжения классических и романтических воздействий. Образно-эмоциональный строй произведения отличается многогранностью, чередованием различных эмоциональных состояний, при общем доминировании сфер конфликтного драматизма и патетики, а также проникновенных лирических высказываний. Музыкальная драматургия характеризуется обилием ярких контрастов, сочетанием целеустремленно-действенного типа развития (присущего бетховенским произведениям героико-драматического плана) и созерцательной статики, характерной для концептуальных авторских замыслов романтической эпохи (в частности, симфонизма, запечатлевающего динамику лирических состояний художника). Примечательными особенностями Квинтета являются многоплановость и рельефность тематизма, отражающие специфику разнообразного содержания, событийность и целенаправленность драматургического процесса, масштабность цикла и стройность формы, чему способствует блестящее владение композиционной логикой сонатного цикла.

Аналогично Квинтету ор. 55, крайние части ор. 99 являются главными составляющими авторского художественного замысла, что свидетельствует о приверженности А. Г. Рубинштейна классическим традициям. I часть – активно-действенное сонатное *allegro* с медленным вступлением (*Molto lento. Con moto moderato, g-moll*) – строится путем контрастного соотнесения образов лирической сферы и противостоящего им грозного драматического начала. Лирические образы характеризуются гибким преломлением выразительных интонаций романсового склада, нередко сочетаемых с декламационными

оборотах. Следует заметить, что подобный жанрово-интонационный синтез присущ композиторскому стилю А. Г. Рубинштейна в целом. Скорбно-лирическое начало доминирует на протяжении вступительного раздела *Molto lento*. Его музыкальный материал является основой тематического развития цикла: показательны, в частности, роль секстовых и секундовых мотивов («вздохов», «вопрошаний»), хроматизация, изломанные мелодические контуры фраз, диалоги-переключки партий струнных и фортепиано. В многотемной главной партии доминирует лирико-драматический тонус, обусловленный контрастом трех тем: первой – скорбно-элегического плана (диалоги фортепиано и струнных), взволнованно-страстной второй (она изложена октавами на фоне бурных триольных фигураций у фортепиано) и четвертой. Последняя, исполненная драматического пафоса (авторская ремарка – *pathetico*), насыщена волевыми импульсами и отличается большим внутренним напряжением (полиритмия, изломанный рисунок мелодической линии солирующего фортепиано; см. Пример 1). Именно эта тема завершает I часть цикла, главенствуя в коде, где она представлена в динамизированном варианте, фактически достигающем предела драматизации (октавное изложение при выдержанном *f* в сопровождении «бушующих» триольных гармонических фигураций, охватывающих огромный диапазон). Примечательно и появление в данном разделе набатно звучащих аккордовых вертикалей, подчеркивающих «оркестральный» («туттийный») характер фактуры, усиливающих драматический размах. Антитезой обозначенным темам, а также просветленной лирике связующей и побочной выступает третий – аккордовый элемент главной партии, лишенный мелодического содержания. Данная тема основывается на «формульных» оборотах (хроматическое восхождение, движение по звукам аккорда – черты фанфарности), аккордовых репетициях с применением заостренного (двойного пунктирного) ритма и мощных вертикалей в сочетании с напряженной звучностью альтерированной субдоминанты (малый мажорный септаккорд и «неаполитанская» гармония). Именно этот тематический элемент заключает в себе ярко выраженное конфликтное начало. Подобное противопоставление, экспонируемое в I части цикла, позволяет выявить суть авторского замысла характеризуемого Квинтета: подразумевается характерное для романтической эпохи и творчества А. Г. Рубинштейна столкновение лирического героя с враждебными роковыми силами.

II и III части привносят яркие контрасты в драматургическое развитие цикла, сохраняя при

этом – на уровне отдельных образно-смысловых аспектов – ощутимую сопряженность с магистральной конфликтной линией цикла. Обе названные части характеризуются общей для всего Квинтета многотемностью.

II часть (*Moderato*, *c-moll* – *C-dur*, сложная трехчастная форма с эпизодом и кодой) запечатлевает мир причудливо-фантастических образов, оттеняемых вдохновенной лирикой. Эти образы, порожденные романтическим мировосприятием композитора, пребывают в постоянном движении, контрастируя друг другу и вызывая ассоциации с музыкой II части шумановского фортепианного Квинтета *Es-dur*, op. 44 – одного из наиболее значительных достижений соответствующего жанра в зарубежной музыке XIX века.

Ведущая роль в указанной части Квинтета принадлежит главной теме, репрезентирующей некий фантастический образ «ночного» или «сумеречного» характера. Подобное впечатление обуславливается приглушенно-настороженным, даже несколько призрачным звучанием темы маршевого характера (затаенное *pp* квартета струнных, лаконичные октавные унисоны, излагаемые шестнадцатыми нотами и чередуемые с паузами, способствуют возникновению эффекта едва слышных «шорохов»). Тема строится на диалогической основе: начальный «маршевый» элемент, исполняемый струнными, чередуется со «зловещими» хроматическими трелеобразными мотивами фортепианной партии. В ходе последующего развития «маршевый» элемент излагается «рассредоточенными» октавами у фортепиано, а «зловещие» трели поручаются струнным. Этот прием способствует усилению скрытого драматического потенциала первой темы, в кульминационных зонах приобретающей значительный размах и вызывающей ассоциации с грозным натиском ранее таившейся зловещей силы. В динамичном тематическом потоке сопоставляются разнообразные лирические темы, основанные на романсовых и песенных интонациях. Скорбно-элегические, просветленно-мечтательные, умиротворенно-созерцательные, в процессе развития они приобретают видимую экспрессию и взволнованность. Примечательно завершение данной части: ее венчает протяженная радостно-лучезарная кода, в которой излагается новая тема (*C-dur*), вводимая согласно принципу сопоставления-антитезы. Обозначенной «итоговой» теме присущи светлый колорит, прозрачная фактура. В имитационно вступающих партиях струнных инструментов, как бы устремленных ввысь, разворачивается напевная «парящая» мелодия романсового склада, которая звучит на фоне «взлетающих» фигураций фортепианного сопровождения. Тем

самым репрезентируется концептуальная идея рассматриваемой части цикла, предвосхищая коду финала: от сумрака, тревоги и зловещих предчувствий – к свету и гармонии, запечатленным в прекрасном идеальном образе.

III часть (*Moderato, Es-dur*) – некое интермеццо, своего рода многокрасочные «пестрые листки», призванные оттенить бурный драматизм финала. Свободные романтические вариации соотносятся здесь подобно частям сюиты, опирающейся на чередование контрастных миниатюр. Просветленная и уравновешенная песенно-хоральная тема в ходе варьирования приобретает различный характер: скерцозный, фантазийно-орнаментальный, лирический, фантастический; меняется и жанровая основа, приобретающая черты экспромта, романса, этюда, виртуозного концертштюка. Примечательно скорбно-лирическое настроение, господствующее в 6-й вариации: излагаемая в одноименном миноре (*es-moll*), она содержит ламентозные мотивы, интонирование которых усугубляется нисходящими хроматическими ходами, вызывая неявные параллели с конфликтной линией драматургического развития данного цикла.

Финал Квинтета (*Moderato, g-moll, развернутое сонатное allegro с кодой*), выстраивая образно-смысловую арку к начальному *Con moto moderato*, репрезентирует возвращение патетико-драматической образной сферы. Ее средоточием здесь становится главная тема: в ней господствуют декламационная заостренность интонаций, которые буквально скандируются струнными на *f*, «уплотненная» аккордика и устремленные ввысь бурные волны фигураций у фортепиано. Драматургия финальной части основывается на контрастных сопряжениях трех тем. Главной партии в экспозиции противостоит связующая, с ярко выраженным ориентальным оттенком (прихотливо-изменчивая танцевальная ритмика, ладовая окраска мелодии – гармонический минор с увеличенными секундами, органнй пункт в сопровождении). «Инонациональный» колорит темы, вызывающей ассоциации с восточными образами широко известных опер и романсов А. Г. Рубинштейна, как будто олицетворяет несомненную чужеродность лирическому образному миру произведения. Смысловая роль этой чужеродности раскрывается в процессе развития: на протяжении динамизированной репризы «восточная» тема, представленная в насыщенном «туттийном» изложении (октавные унисоны на *f* в тональности *b-moll*), приобретает откровенно враждебный, угрожающий, жестко-императивный характер. Контрастная обоим темам побочная воплощает светлый и гармоничный образ, гимническое

провозглашение которого в торжественно-величавой мажорной коде-апофеозе (*G-dur*) фактически олицетворяет жизнеутверждающую идею цикла – закономерное торжество света, преодоление гнетущего мрака и тягостных рефлексий – посредством «оркестральной» фактуры *al fresco*.

Представленная характеристика Фортепианного квинтета ор. 99 А. Г. Рубинштейна позволяет заключить, что музыкальная драматургия данного цикла тяготеет к органичному сочетанию конфликтности и эпической повествовательности; при этом стилистика обуславливается взаимодействием камерности и концертности «оркестрального» плана. Помимо двух каденций (перед экспозиционным разделом и кодой начального *Con moto moderato*), на протяжении Квинтета вообще доминирует массивная, импозантная музыкальная ткань партии фортепиано, отражая свойственную исполнительскому и композиторскому стилю А. Г. Рубинштейна склонность к использованию крупной фортепианной техники. Характеризуя принципы ансамблевого письма, следует заметить, что в данном опусе, по сравнению с предшествующим Квинтетом ор. 55, индивидуализация партий выглядит менее рельефной. Здесь более ощутимо следование классической модели жанра – с подчеркнутой дифференциацией сопрягаемых звуковых сфер: квартета струнных и фортепиано. Существенная роль тематических связей в цикле, сочетаемая с продуманной логикой тональных сопоставлений и общей направленностью драматургического развития, свидетельствует о приоритете сквозных композиционных процессов и значимой роли симфонизации в условиях камерно-ансамблевого жанра. Это выглядит закономерным, учитывая вклад А. Г. Рубинштейна в развитие русского симфонизма.

Переходя к фортепианным квинтетам К. Ю. Давыдова и Ю. И. Блейхмана, надлежит заметить, что данные сочинения отличаются заведомо большей «локализацией» многоплановой образно-смысловой палитры, менее разветвленной драматургией и относительно скромными масштабами звуковой формы, что в целом свидетельствует о приверженности обоих композиторов традициям камерного стиля.

Имя К. Ю. Давыдова (1838–1889) достаточно хорошо известно современным музыкантам-профессионалам. Выдающийся исполнитель, педагог, основатель русской виолончельной школы, воспитавший плеяду талантливых учеников (среди которых выделяется А. Вержилович) и реформировавший технику игры на виолончели, К. Ю. Давыдов вошел в историю как один из крупнейших представителей отечественного исполнительского искусства XIX столетия, наряду

с А. Г. Рубинштейном и Л. Ауэром. Кратко отметим некоторые факты биографии замечательного музыканта: талантливый математик, окончивший Московский университет; профессор Лейпцигской консерватории по классу виолончели, солист лучшего европейского оркестра – лейпцигского Гевандхауза; по возвращении из Европы – солист Императорского двора, «царь всех виолончелистов» (П. И. Чайковский), получивший в дар от Матвея Ю. Виельгорского драгоценный инструмент – виолончель работы А. Страдивари; профессор, директор Санкт-Петербургской консерватории (1876–1887).

Композиторские достижения К. Давыдова связаны, главным образом, с формированием обширного репертуара для виолончели. Среди его сочинений: четыре виолончельных концерта, Баллада и Фантазия на русские темы для виолончели и оркестра, оригинальные пьесы и ряд переложений для виолончели и фортепиано (в частности, сочинений Л. Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, С. Монюшко, Ц. Кюи). В наследии К. Давыдова представлены также программная симфоническая картина «Дары Терека», Сюита для оркестра, неоконченная опера «Полтава» (либретто которой позднее было передано композитором П. Чайковскому для сочинения «Мазепы»), пять тетрадей романсов (в общей сложности – более 40 произведений) и т. д.

К числу фактически неизвестных музыковедению принадлежат камерно-инструментальные сочинения, среди которых выделяются струнные секстет (ор. 35, E-dur) и квартет (ор. 38, A-dur), а также фортепианный квинтет (ор. 40, g-moll). В этой связи отечественный музыковед указывает: «...лишь несколько его (Давыдова. – Н. Б.) виолончельных произведений задержались в концертном репертуаре; в большинстве своем они стали неотъемлемой частью только учебного процесса. Произведения же в других жанрах исчезли с концертных площадок окончательно» [8, с. 3].

Музыка Фортепианного квинтета Давыдова (1884) в полной мере соотносится с мнением цитируемого исследователя: «Лирическая основа дарования композитора проявилась в преобладании лирико-драматической образной сферы, в большей степени отвечающей выразительным возможностям виолончели» [8, с. 7]. Заметим при этом, что рациональная доминанта, присутствующая художественному мышлению Давыдова (как упоминалось выше, талантливого математика), в данном случае благоприятствовала достижению впечатляющей стройности формы и ориентации композиционного строения Квинтета на модель классического четырехчастного цикла. Между тем на протяжении 1880-х годов

в камерно-ансамблевой сфере вполне очевидно прослеживалось тяготение многих композиторов к поэмной драматургии.

Квинтет посвящен замечательному русскому пианисту В. И. Сафонову, в дуэте с которым К. Ю. Давыдов успешно концертировал, выступая далеко за пределами столицы. Допустимо предположить, что партии виолончели и фортепиано создавались в расчете на конкретных исполнителей – участников соответствующего дуэта. Этим, вероятно, объясняются некоторые черты камерно-ансамблевого стиля Квинтета: значимая роль выразительных виолончельных соло, фактурная насыщенность и подчеркнутая виртуозность фортепианной партии. Кроме того, названный опус интересен как образец трактовки жанра, предложенной выдающимся исполнителем-виолончелистом, представителем лейпцигской композиторской школы. Влияние немецких традиций обнаруживается в структуре цикла (с распределением контрастов по модели, близкой Девятой симфонии Л. Бетховена: действенное сонатное *allegro* – динамичное скерцо – медленная часть – жанровый финал), упорядоченности формообразования, существенной роли принципов полифонического (имитационно-контрапунктического) письма, виртуозном владении приемами мотивно-тематического развития, а также в некоторой сдержанности, «рассудочности» эмоционального строя произведения в целом.

Основной тон циклу задает главная партия I части Квинтета (*Allegro, g-moll*) – его наиболее яркий и выразительный музыкальный образ, неразрывно связанный с близкой композитору лирико-драматической сферой (Пример 2). Стихия бурных, мятущихся чувств претворена в сложном эмоциональном сплаве, предопределяющем неоднородность тематизма главной партии. Ей присущи доминирование волевых импульсов (особая роль квартовых интонаций, фанфарный остов, императивность начального мотива), внутреннее напряжение и неустойчивость (хроматизмы, нисходящие секунды, изломанный мелодический контур, диссонантные созвучия), видимая экспрессивность изложения (активное использование гармонических фигураций в партии фортепиано, полиритмия в сочетании дуольной и триольной пульсации восьмыми). Лирическая составляющая темы (напевность, достигаемая благодаря преобладанию поступенного движения, дифференциация ансамблевой музыкальной ткани – здесь мелодии, проводимой у струнных, сопутствует фортепианный аккомпанемент) более ярко подчеркивается во втором отделе главной партии (нюанс *ff* и октавно-аккордовая фактура усиливают черты

патетики, свойственные партии солирующего фортепиано).

Тратовка сонатной формы в I части, равно как и толкование принципов формообразования в цикле, характеризуется следованием классическим образцам, нарушаемым лишь известной свободой тональных планов. Соотношение главной и побочной партий дано в традиционном плане: лирическая побочная тема изложена в параллельной тональности (B-dur), звучанию указанной темы присущи светлый колорит, кантиленность (за счет песенно-романсовых интонаций), трепетность дыхания («струящиеся» фигурации в партии фортепиано). Разработка – вопреки столь напряженной главной теме – отличается фактическим отсутствием драматизации важнейших образов и тем, здесь скорее наблюдается усиление лирической образности. В этой связи особенно показательны переключки солирующей виолончели и дуэта скрипок. Примечателен также красочный и умиротворенный характер «тихой» кульминации соответствующего раздела: «мерцающая» главная тема звучит спокойно и уравновешенно (H-dur – h-moll), предвещая аналогичное ее появление в коде финала, утверждающей мажорную тональность G-dur. Драматизация образов перемещается в репризу и коду, при этом последнюю отличает главенство патетического модуса высказывания: закономерно появление в главной теме нисходящего хроматического кода с общеизвестной «роковой» семантикой.

Не касаясь подробностей строения последующих частей Квинтета, характеризуемых несомненным композиторским мастерством, следует, по нашему мнению, констатировать их достаточно традиционную трактовку. Музыка скерцо (Allegretto, A-dur) выдержана в мендельсоновско-шумановских традициях, приверженность которым характерна для композиторского почерка К. Ю. Давыдова. Названную часть цикла отличают сплав скерцозности и причудливой фантастической полетности, изощренная ритмическая игра мотивов и тональных красок. III часть Квинтета (Andante con moto, D-dur) воплощает мир возвышенной светлой лирики; здесь экспонируется тема хорального склада, развиваемая преимущественно в романсовом аспекте. Контрастирующая ей вторая тема – субъективно-лирического характера, с чертами эмоциональной напряженности – служит основой для фугато в среднем разделе Andante (бемольные тональности, изломанный рисунок мелодии, обилие хроматизмов), подготавливая экспрессивную лирико-патетическую кульминацию. На протяжении варьированной репризы явственно выделяется развернутое соло вио-

лончели, интонирующей главную тему. IV часть (Allegro molto con brio, G-dur) знаменует переход в динамичную жанрово-характерную сферу, с преобладанием энергичной моторики и чертами опосредованной танцевальности. При этом главной теме контрастируют лирическая побочная и аккордовый элемент в тематизме связующего построения: воплощая некий коллективный образ, подобное изложение придает музыке финала своего рода эпичность. Говоря о роли классических традиций в художественном замысле Квинтета, отметим явственно выраженное доминирование фортепианной партии как основы инструментального ансамбля и соответственно дифференцируемую фактуру (струнные – фортепиано).

Создание Фортепианного квинтета Ю. И. Блейхмана (1868–1910) относится к последнему десятиетию XIX века (не позднее 1898 г.; точную дату установить не удалось). Не обозревая творчество названного композитора в целом, достаточно полно освещенное в современных публикациях (см.: [9, с. 115–116]), следует признать, что камерно-инструментальная сфера являлась скорее «периферийной» для Ю. Блейхмана. Между тем и в данной сфере запечатлелись важнейшие особенности его индивидуального творческого облика: лирическая природа художественного дарования и созвучие последнего культурной атмосфере отечественного Серебряного века [там же, с. 116, 117].

Лирическая концепция, оттененная жанровыми красками, предопределяет и художественный облик Фортепианного квинтета Ю. Блейхмана (D-dur, op. 16). Написанный в форме четырехчастного цикла, характеризуемый опус запечатлевает индивидуальный авторский мир светлых образов, в котором доминирует задушевная лирика (порой не лишенная взволнованности, сгущаемой до кратких патетико-драматических всплесков в развивающих построениях). Главным репрезентантом этой картины мира представляется побочная партия I части (Allegro non troppo, сонатная форма с кодой) – по нашему мнению, близкая песенно-романсовым темам Ф. Мендельсона, с типичной для них уравновешенностью эмоционального строя и двуплановой фактурой (Пример 3). На указанной теме строится разработка, где используются приемы мотивно-тематического и имитационного развития, присутствуют черты драматизации. На побочной теме основывается кода I части, где соответствующий музыкальный материал приобретает гимнический, жизнеутверждающий характер, привнося в драматургию Квинтета своеобразную эпичность.

Музыкальная драматургия II части (*Allegro vivace, D-dur*) обуславливается контрастом скерцозной и жанрово-танцевальной сфер. Первая из них представлена в крайних разделах сложной трехчастной формы, вторая – в трио, где воссоздается национально-характерный «русский» колорит (звучит танцевальная «женская» тема плясового склада, ей сопутствует *pizzicato* струнных как подражание звучанию балалаек). III часть (*Andante, F-dur*) – средоточие светлой созерцательной лирики с оттенком элегичности. Главной теме, романсовой по истокам, свойственны протяженность мелодического дыхания, «распевная» полифонизированная фактура. Контраст в *Andante* возникает благодаря причудливо-фантастическому образу среднего раздела – еще одному напоминанию о «шуманианстве» отечественной камерно-инструментальной музыки. IV часть (*Allegro con brio, D-dur*) воплощает празднично-триумфальную образность; показательны маршевая основа главной партии, песенно-романсовая – побочной, господствующий светлый колорит, весомая роль аккордовой фактуры, придающей звучанию финала торжественность, импозантность. Его стилевое своеобразие предопределяется «колокольностью» некоторых разделов: чередующиеся аккорды в партиях струнных и фортепиано ассоциируются с «колокольной раскачкой», повторением многозвучных комплексов в широком тесситурном пространстве.

Подводя итоги сказанному, необходимо заметить, что малоизученное композиторское наследие в жанре фортепианного квинтета содержит целый ряд примечательных музыкальных страниц. Хотя многие из соответствующих квинтетных опусов были созданы музыкантами, не причисляемыми к условному ряду «классических» мастеров, художественные концепции подобных сочинений нередко отличаются видимой самобытностью и яркостью, представляя несомненный интерес как в исследовательском плане, так и в аспекте обогащения и расширения современного камерно-инструментального репертуара. Аналитическое рассмотрение отечественных фортепианных квинтетов второй половины XIX столетия наглядно свидетельствует, что все характеризуемые циклы – при очевидном различии композиторских дарований авторов – заслуживают широкой популяризации. Речь идет о своеобразии индивидуальных отражений исторической эволюции жанра и его многогранных связях с русской музыкальной культурой определенного периода, а также включении в концертную практику эстетически значимых камерно-ансамблевых произведений, пускай и не

вполне «самобытных» в аспекте инструментального стиля.

Благодаря аналитическому рассмотрению жанрово-стилевых концептуальных решений фортепианных квинтетов А. Г. Рубинштейна, К. Ю. Давыдова и Ю. И. Блейхмана, в целом ориентированных на западные традиции, были выявлены специфически трактуемые национально-характерные особенности, что позволяет скорректировать утвердившиеся в музыковедении представления о незначительном воздействии «русского стиля» на отечественное камерно-ансамблевое творчество второй половины XIX века. К примеру, ярко выраженные черты эпики, тенденция к гимничности в развитии лирического тематизма (присущая, как известно, ряду крупнейших мастеров русской симфонической школы – А. П. Бородину, А. К. Глазунову, С. В. Рахманинову) свидетельствуют о достижении подлинной зрелости в эволюции освещаемого жанра и самобытном преломлении исконных основ русской музыкальной культуры – независимо от присутствия адекватного ей («почвенного») стилистического контекста.

Кроме того, учитывая безусловную значимость художественных традиций для музыкально-исторического процесса, отметим, что квинтетные опусы в русской музыке второй половины XIX века унаследовали творческие завоевания предшествующих десятилетий и во многом предвосхитили появление вершинных образцов упомянутого жанра и камерно-инструментального искусства в целом на протяжении дооктябрьской эпохи. Осуществленное автором предварительное знакомство с практически неизвестными современному музыковедению фортепианными квинтетами А. С. Аренского, П. Ф. Юона, А. Ф. Гедике, Г. Л. Катуара и М. Ф. Гнесина, образующими своего рода жанровый контекст грандиозной художественной концепции знаменитого Квинтета С. И. Танеева, позволило обнаружить несомненную оригинальность соответствующих творческих замыслов и мастерство их воплощения. В свою очередь, необходимость дальнейшего углубленного изучения обозначенной жанровой сферы представляется важной и перспективной исследовательской задачей, поскольку в диалоге с упомянутыми традициями так или иначе формировались многие значительные свершения отечественной камерно-инструментальной музыки XX века, связанные с творчеством Д. Шостаковича, Е. Голубева, Н. Пейко, Б. Чайковского, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Б. Тищенко, С. Слонимского и других, в том числе современных, российских композиторов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Указанное сочинение было представлено автором на конкурс, объявленный Императорским Русским музыкальным обществом (далее – ИРМО). Рассматривая Квинтет с позиции углубленного профессионального изучения выразительных и технических возможностей духовых инструментов, сам автор впоследствии утверждал, что названное произведение «не выражает его настоящей индивидуальности», что I часть цикла создавалась по образцу бетховенских сонатных *allegri*, и т. д. [цит. по: 3, с. 93, 95]. Некоторыми современными специалистами подчеркивается национальная характерность лирических и эпических тем Квинтета: в частности, выявлены отдельные переключки с тематизмом опер «Садко» и «Царская невеста» [Там же, с. 97].

² О начальном этапе развития жанра фортепианного квинтета в русской музыкальной культуре более подробно см.: [5; 6].

³ Франц-Ксавер Гебель (1787–1843) – немецкий композитор, пианист, педагог. С 1817 года жил и работал в Москве, где приобрел известность как организатор и участник камерно-инструментальных концертов в собственном доме. Его камерные вечера посещал М. И. Глинка; гебелевские сочинения исполнял молодой А. П. Бородин (как виолончелист), отмечая в них «влияние русской Москвы» [цит. по: 1, с. 134]. Ф.-К. Гебель является автором 4 симфоний, нескольких опер и увертюр, ораторий, инструментальных сюит, пьес для фортепиано и гитары, песен. Среди его произведений – камерно-инструментальные опусы, в том числе 3 квартета, 8 струнных квинтетов, виолончельная соната.

⁴ Аналитические наблюдения по поводу Квинтета ор. 55 изложены в специальной публикации (см.: [7]).

⁵ Юлий Иванович Гербер (1831–1883) – скрипач, альтист, дирижер и композитор. Солист оркестра Большого театра, участник камерных концертов ИРМО (партия альты в ансамблях со скрипачами К. Кларотом и В. Безекирским, виолончелистом А. Дробишем, пианистом Н. Рубинштейном), преподаватель класса скрипки и альты Московской консерватории. Автор 7 балетов (в их числе – «Папоротник, или Ночь на Ивана Купалу», 1867; «Кашей», 1873), водевилей, неоконченной оперы «Маскарад». Среди его камерно-инструментальных сочинений – три струнных квартета, струнное трио, фантазии для скрипки и фортепиано.

⁶ Этот коллектив, состоявший из выпускников Петербургской консерватории, был создан по инициативе А. Г. Рубинштейна. Партию первой скрипки в «Русском квартете» исполнял Д. Панов, ученик Г. Венявского. Исполнительская деятельность названного квартета продолжалась с 1871 до середины 1880-х годов.

⁷ На протяжении примерно полувека в концертных выступлениях Петербургского квартета (он существовал с начала 1860-х до 1906 года) принимали участие прославленные музыканты, работавшие в России: Г. Венявский, Л. Ауэр, Ф. Лауб, К. Давыдов, А. Вержбилович. В Московском квартете ИРМО, впервые исполнившем Первый и Второй струнные квартеты П. И. Чайковского, выступали Ф. Лауб (с середины 1860-х до 1875 года), позднее – И. Гржимали.

⁹ М. П. Беляев (1836–1903) 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), «Русские квартетные вечера» (с 1891 года).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

А. Г. Рубинштейн. Фортепианный квинтет *g-moll* ор. 99.
I часть. 4-я тема главной партии (второе проведение)

Пример 2

К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет g-moll op. 40.

I часть. Тема главной партии (экспозиция)

Allegro

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Piano

Пример 3

Ю. И. Блейхман. Фортепианный квинтет D-dur op. 16.

I часть. Тема побочной партии (экспозиция)

a tempo

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Piano

ЛИТЕРАТУРА

1. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 476 с.
2. Головинский Г. Л. Камерные ансамбли Бородина. М.: Музыка, 1972. 312 с.
3. Степанова Е. В. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов Н. А. Римского-Корсакова // Opera musicologica. 2016. № 1. С. 89–104.
4. Степанова Е. В. Н. А. Римский-Корсаков и камерно-инструментальное музицирование последней четверти XIX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. 2016. № 4. Ч. 2. С. 153–156.
5. Бражникова Н. И. Фортепианный квинтет в творчестве отечественных композиторов конца XVIII – первой трети XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 89–96.
6. Петухова С. А. Александр Алябьев как создатель инструментальных ансамблей: тексты и контексты // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 27. С. 40–67.
7. Бражникова Н. И. Фортепианный квинтет оп. 55 А. Г. Рубинштейна и его место в отечественной истории жанра // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 1. С. 116–128.
8. Иванов А. В. Виолончельные концерты К. Ю. Давыдова в контексте развития жанра: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). СПб., 2011. 19 с.
9. Смагина Е. В. Юлий Блейхман: штрихи к портрету композитора Серебряного века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 114–122.

REFERENCES

1. Raaben L. Instrumental'nyj ansambl' v russkoy muzyke [Instrumental ensemble genre in Russian music]. Moscow: Muzgiz, 1961. 476 p.
2. Golovinskiy G. Kamernye ansambli Borodina [A. Borodin's Chamber Ensembles]. Moscow: Muzyka, 1972. 312 p.
3. Stepanova E. Kvintet dlya fortepiano i dukhovyykh instrumentov N. A. Rimskogo-Korsakova [Quintet for Piano and Wind Instruments by N. Rimsky-Korsakov]. In: Opera musicologica [Opera musicologica]. 2016. No. 1. Pp. 89–104.
4. Stepanova E. N. A. Rimskiy-Korsakov i kamerno-instrumental'noe muzitsirovanie posledney chetverti XIX veka [N. Rimsky-Korsakov and chamber instrumental music playing in the last quarter of the 19th century]. In: Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie: voprosy teorii i praktiki [Historical, philosophical, political and law sciences, cultural studies, and art history: theoretical and practical problems]. 2016. No. 4. Part 2. Pp. 153–156.
5. Brazhnikova N. Fortepiannyj kvintet v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov kontsa XVIII – pervoy trety XIX veka [Piano quintet genre in the works by Russian composers of the late 18th – the first third of the 19th century]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2021. No. 3. Pp. 89–96.
6. Petukhova S. Aleksandr Alyab'ev kak sozdatel' instrumental'nykh ansambley: teksty i konteksty [Alexander Alyabiev as a creator of instrumental ensembles: texts and contexts]. In: Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya [The Art of Music: Theory and History]. 2022. No. 27. Pp. 40–67.
7. Brazhnikova N. Fortepiannyj kvintet op. 55 A. Rubinshteyna i ego mesto v otechestvennoy istorii zhanra [A. Rubinstein's Piano Quintet Op. 55 and its place in the Russian history of the genre]. In: Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh [Research Transactions of the Gnesins Russian Academy of Music]. 2024. No. 1. Pp. 116–128.
8. Ivanov A. Violonchel'nye kontserty K. Yu. Davydova v kontekste razvitiya zhanra [Cello Concertos by K. Davydov in context of the genre development]: Abstract of the Ph. D. Thesis (Art). St. Petersburg, 2011. 19 p.
9. Smagina E. Yuliy Bleykhman: shtrikhi k portretu kompozitora Serebryanogo veka [July Bleichman: Strokes to the Portrait of a Silver Age Composer]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2023. No. 3. Pp. 114–122.

Бражникова Наталья Ивановна

профессор кафедры камерного ансамбля и квартета

Российская академия музыки им. Гнесиных

Россия, 121069, Москва

nib-art@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2349-0925

Nataliya I. Brazhnikova

Professor at the Department of Chamber Ensemble and Quartet

Gnesins Russian Academy of Music

Russia, 121069, Moscow

nib-art@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-2349-0925