

Квинтет для фортепиано и духовых инструментов Н. А. Римского-Корсакова

Статья посвящена Квинтету для фортепиано и духовых инструментов Н. А. Римского-Корсакова. Возникновение сочинения было связано с конкурсом камерно-инструментальных ансамблей 1876 года. Автор рассматривает особенности композиции, технические приемы и тембровое решение ансамбля, которые впоследствии найдут отражение в симфонических и оперных сочинениях Римского-Корсакова.

Ключевые слова: Н. А. Римский-Корсаков, Квинтет для фортепиано и духовых инструментов, камерно-инструментальный ансамбль, русская музыка.

Камерно-инструментальные сочинения представлены в истории мировой музыкальной культуры широким спектром жанров. Одни ансамбли отмечены богатой традицией обращения и являются ведущими. К ним следует отнести фортепианное трио и струнный квартет, владение которым, начиная с произведений венских классиков, являлось одной из важнейших составляющих образования композитора XIX века. В европейских консерваториях струнный квартет, как известно, был обязательной частью выпускного экзамена по композиции. Н. А. Римский-Корсаков, продолжая в определенном смысле европейскую традицию образования, также включил сочинение квартета в программу обучения в Петербургской консерватории. В учебной программе курса специальной теории и теории композиции сочинение квартета являлось одной из задач студента на четвертом году обучения — «сочинение инструментальных форм: увертюра, симфоническое *allegro*, струнный квартет, концерт и т. д.»¹.

¹ См.: Программы Н. А. Римского-Корсакова по теории и истории музыки. Публикация П. А. Вульфуса // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы / Ред. С. Л. Гинзбург. Л., 1959. С. 234.

Другие виды ансамблей не столь распространены; как правило, это произведения, написанные для смешанных составов, чаще всего духовых. Г. А. Моисеев отмечает:

Развитие камерно-инструментального творчества в XIX веке определялось различными взаимообусловленными факторами: новыми акустическими условиями концертного зала, усовершенствованием инструментов; появление новых, преимущественно многосоставных жанровых разновидностей (например, струнный секстет, двойной квартет), отход на второй план прежних жанров (струнное трио) было обусловлено таким звуковым идеалом эпохи как полнозвучие².

Упомянутые изменения повлекли обращение композиторов к жанрам, которые не были характерны для предыдущих эпох, среди них — Фортепианный квинтет с участием духовых инструментов.

Традиция обращения к жанру фортепианного квинтета³ как в русской музыке, так и в европейской, была представлена не столь широко. Наиболее распространенным инструментальным составом являлся квинтет для фортепиано и струнных. Для него писали Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, А. Дворжак, А. А. Алябьев, А. П. Бородин, С. И. Танеев, А. С. Аренский и другие композиторы⁴.

Квинтет для фортепиано и духовых был не столь популярен. Наиболее известными произведениями в этом жанре являются произведения В. А. Моцарта (1784) и Л. Бетховена (1796)⁵, заложившие определенную традицию музыкального решения ансамбля этого типа. Сочинение Бетховена являлось своеобразным «ответом» на Квинтет Моцарта. Как

² Моисеев Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М., 2009. С. 15.

³ Подробнее об этом см.: Симонова Н. В. Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра. Автореф. дис... канд. искусств. Киев, 2009. Автор отмечает: «Фортепианный квинтет представляет собой жанр, стоящий несколько особняком во всей ансамблевой камерно-инструментальной литературе в силу своей изначальной природной синтетичности» (с. 10).

⁴ Шуберт Ф. Квинтет (Forellenquintett) A-dur, D 667 (для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса); Шуман Р. Фортепианный квинтет Es-dur, op. 44; Брамс И. Фортепианный квинтет f-moll, op. 34; Дворжак А. Фортепианный квинтет A-dur, op. 5, Фортепианный квинтет A-dur, op. 81; Алябьев А. А. Фортепианный квинтет Es-dur. Изд. (ред. Б. В. Доброхотова) М., 1954; Бородин А. П. Фортепианный квинтет c-moll (1862); Танеев С. И. Фортепианный квинтет g-moll, op. 30; Аренский А. С. Фортепианный квинтет D-dur, op. 51.

⁵ Моцарт В. А. Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота Es-dur, KV 452; Бетховен Л. Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота Es-dur, op. 16.

пишет Л. В. Кириллина, Бетховен «сознательно провоцировал сравнение с моцартовским шедевром, выбрав тот же самый неординарный состав, ту же тональность и даже кое в чем „с моделировал“ моцартовский прототип»⁶.

В русской музыке жанр Квintета для фортепиано и духовых инструментов представлен очень немногими произведениями. Среди них — Квintет для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепиано А. Г. Рубинштейна⁷.

Произведение для столь редкого инструментального состава появляется в камерно-инструментальном творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Квintет для фортепиано и духовых инструментов был написан композитором в 1876 году. Поводом для его создания послужил конкурс на лучшее камерно-инструментальное произведение, который проводился Русским музыкальным обществом. Первоначально к конкурсу композитором был написан Струнный секстет, и уже позже появился Квintет. Римский-Корсаков пишет: «Окончив секстет, мне захотелось написать для этого же конкурса квintет для фортепиано с духовыми инструментами; из сих последних я выбрал — флейту, кларнет, валторну и фагот»⁸.

Желание композитора обратиться к произведению с участием духовых не случайно. Незадолго до сочинения Квintета Римский-Корсаков активно изучает духовые инструменты и даже практикуется в игре на них. Н. Н. Римская-Корсакова в письме к С. Н. Пургольд 1873 года [без даты] отмечает: «Ты спрашиваешь, на каком инструменте он теперь играет, но лучше спросить, на каких, потому что в настоящее время в нашем доме находятся тромбон, туба, валторна, корнет, труба, флейта и две дудочки»⁹.

⁶ Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. I. М., 2009. С. 250.

⁷ Рубинштейн А. Г. Квintет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны, фагота. Ор. 55, 1855. Издан в 1860 году. Также стоит отметить Квintет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны А. А. Алябьева, не законченный автором. Б. В. Доброхотов подчеркивает особое значение ансамблей для духовых Алябьева, в том числе Квintета: «Это одни из самых ранних, быть может, даже первых образцов русских камерных ансамблей для духовых инструментов (музыка для духовых инструментов, созданная Фоминым, Бортиянским, Давыдовым и другими композиторами, в основном имела „прикладной“ характер, являясь частью театрального спектакля, либо относясь к музыке военной)» (См.: Доброхотов Б. В. А. А. Алябьев. Творческий путь. М., 1966. С. 241).

⁸ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка. Т. I / Том подг. А. В. Осовским и В. Н. Римским-Корсаковым. М., 1955. С. 97.

⁹ Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. III. М., 1936. С. 34.

Пристальное внимание к духовым инструментам этого периода отчасти было вызвано службой композитора. В 1873 году он был назначен на должность инспектора оркестров Морского ведомства. Композитор писал:

Должность моя заключалась в инспектировании всех музыкантских хоров морского ведомства по всей России, т. е. в наблюдении за капельмейстерами и за назначением оных, за репертуаром, за качеством инструментов и т. д., а также в составлении учебной программы для вновь учреждаемых стипендиатов и в посредничестве между морским министерством и консерваторией¹⁰.

В письме к Чайковскому от 18 сентября 1874 года Римский-Корсаков также упоминает о работе над репертуаром для оркестров Морского ведомства: «Лето я провел в Николаеве и Крыму, квартет не окончил¹¹, нового ничего не написал, но зато был совершенно погружен в военщину, которую усердно обучал (*так!*) и для которой инструментовал массу»¹². А. Н. Римский-Корсаков указывает на обширный список произведений, который был составлен композитором, поясняя: «Всего в этом списке 143 названия пьес и отрывков из крупных произведений 18 авторов <...>. Весь список в целом, вероятно, следует истолковывать лишь как примерный или предполагаемый. Из него Н. А. черпал, когда представлялся повод, материал для своих аранжировок»¹³.

Обстоятельства службы композитора совпали с его интересом к духовым инструментам. Сам композитор в «Летописи», описывая период 1871–1873 годов, также упоминает об изучении оркестровых, в первую очередь духовых, инструментов:

Мое назначение на должность инспектора музыкантских хоров расшевелило уже давно возникавшее во мне желание ознакомиться подробно с устройством и техникою оркестровых

¹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 78.

¹¹ Речь идет о первом камерно-инструментальном сочинении Римского-Корсакова — Квартете F-dur (1875). История создания этого произведения частично освещена в переписке Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского (См.: Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VII. / Том подг. А. С. Ляпуновой и Э. Э. Язовицкой. М., 1970. 471 с.; Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI / Том подг. Н. А. Викторовой и Б. И. Рабиновичем. М., 1961. 397 с.).

¹² Римский-Корсаков Н. А. Письмо П. И. Чайковскому от 18 сентября 1874 года // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка. Т. VII. С. 29.

¹³ Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. С. 34.

инструментов. Я достал себе некоторые из них: тромбон, кларнет, флейту и т. д. и принялся разыгрывать их аппликатуру с помощью существующих для этого таблиц. Живя на даче в Парголово, я разыгрывал на этих инструментах во всеулышание соседей¹⁴.

Сын Н. А. Римского-Корсакова свидетельствовал:

От времени всех этих работ [изучения духовых инструментов], тянувшихся в целом не одно лето, а ряд годов, сохранилась огромная тетрадь-книга в переплете <...> Сохранившаяся часть этой тетради позволяет заглянуть в тот период работы Н. А., когда им было составлено общее введение к руководству по духовым инструментам, а самое сочинение, как это вспоминает Н. А. в „Летописи“, должно было начинаться с подробных монографий инструментов по группам, с чертежами и таблицами, с описанием всех употребительных в настоящее время систем¹⁵.

Именно в 1870-е годы композитор написал несколько произведений для солирующих инструментов: Концерт для тромбона и духового оркестра (1877), Вариации для гобоя с оркестром (1878), Концерт для кларнета с духовым оркестром (1878). Впоследствии интерес к духовым инструментам отразился на их трактовке в целом ряде сочинений композитора, среди которых «Сказка» (1879–1880), «Испанское каприччио» (1887), «Шехеразада» (1888), а также другие симфонические и оперные произведения.

Как было отмечено выше, для конкурса Русского музыкального общества Римский-Корсаков подготовил два ансамбля. Из них композитор считал Квнтет более удачным: «Это сочинение, не выражая все-таки моей настоящей индивидуальности, во всяком случае, свободнее и привлекательнее секстета»¹⁶, и объяснял неуспех этого произведения исполнением:

¹⁴ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 79.

¹⁵ Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. С. 34. А. Н. Римский-Корсаков имеет в виду следующий фрагмент «Летописи» периода 1871–1873 гг.: «Я тотчас же задумал приняться за составление по возможности полного учебника инструментовки и с этой целью составлял различные наброски, записи и чертежи, относящиеся до подробного объяснения техники инструментов <...> я написал введение к моему сочинению, в котором старался изложить общие акустические законы, касающиеся оснований музыкальных инструментов» (См.: Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 79).

¹⁶ Там же. С. 97.

Чтение же моего квинтета досталось на долю Кросса, плохого теще, который его и провалил так, что пьеса не была сыграна даже до конца. Если бы квинтету более повезло с исполнением, то он, наверно, обратил бы на себя внимание судей¹⁷.

Римский-Корсаков возвращается к ансамблю много лет спустя, после написания ряда других камерно-инструментальных произведений¹⁸. В «Воспоминаниях» от 13 мая 1908 года В.В. Ястребцев рассказывает: «Мы говорили о том, что у Николая Андреевича имеется I часть квинтета для рояля и 4 духовых (флейты, кларнета, валторны и фагота) в виде неизданной рукописи (1876 г.)»¹⁹. Речь здесь идет только об одной части, хотя уже в «Летописи», говоря о событиях 1875–1876 годов, композитор описывает Квинтет как трехчастное сочинение²⁰.

Уже после смерти композитора вновь возникает упоминание об этом произведении. Н.Н. Римская-Корсакова в письме от 20 октября 1908 года обращается с просьбой к А.К. Лядову: «Я достала от Глазунова Квинтет и очень хотела бы посмотреть его с Вами. Не назначите ли Вы для этого какой-нибудь удобный Вам вечер? В таком случае уведоьте меня»²¹. Н.Н. Римская-Корсакова не уточняет, сколько частей содержалось в рукописи, которая хранилась у Глазунова. В Предисловии к изданию Квинтета в трех частях в Полном собрании сочинений Н.А. Римского-Корсакова редакторы указывают: «Квинтет не был издан при жизни авто-

¹⁷ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 106. Г.Г. Кросс (1831–1885) — пианист, педагог и композитор. Брал уроки у А.Л. Гензельта, в 1865 г. окончил Петербургскую консерваторию (1-й выпуск). В 1867–1885 преподавал игру на фортепиано в Консерватории. Концертировал, участвовал в Университетских концертах, концертах Бесплатной музыкальной школы и РМО.

¹⁸ После сочинения Квинтета для фортепиано и духовых инструментов (1876) Римским-Корсаковым были написаны Струнный квартет G-dur (1897), Фортепианное трио c-moll (1897), части коллективных сочинений: I часть, III часть Квартета «Именины» (1887), тема и четвертая вариация из Квартета A-dur (1897), Allegro B-dur из сборника для струнного квартета «Пятницы» (1899). Кроме того, начиная с 1886 года, композитором было создано несколько сочинений только для духовых инструментов, которые, вероятно, можно отнести к инструктивным — Дуэты для 2-х валторн, Ноктюрн для 4-х валторн, Канцонетта и Тарантелла для двух кларнетов.

¹⁹ *Ястребцев В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В.В. Ястребцева: В 2 т. / Ред. А.В. Оссовский. Т. II: 1898–1908. Л., 1960. С. 521.

²⁰ *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 98.

²¹ Из писем Н.Н. Римской-Корсаковой к А.К. Лядову // *Римский-Корсаков Н.А.* Исследования и материалы: Сборник научных статей / Ред.-сост.: З.М. Гусейнова, Г.А. Нерасова. СПб., 2009. С. 251.

ра и был впервые опубликован издательством М. П. Беляева в 1911 году <...>; местонахождение автографа квинтета не известно»²².

В Квинтете для фортепиано и духовых инструментов Римского-Корсакова проявляются связи с Квинтетами Моцарта и Бетховена. Используя близкий состав инструментов²³, Римский-Корсаков в своем сочинении сочетает традиции музыкального решения классических квинтетов и собственную трактовку нового для себя жанра.

В «Летописи» композитор отмечает: «Первая часть вышла в бетховенском классическом роде»²⁴. Из трех частей цикла Квинтета в первой — сонатном аллегро — наиболее ярко воплощены классические традиции. Тема главной партии отмечена активным, действенным характером, который подчеркивается насыщенным звучанием ансамбля, остиной пульсацией фортепиано, штрихом *staccato*.

I

Allegro con brio

Flauto

Clarinetto B

Corno F

Fagotto

Piano

p

mf

p

sfpp

[*sempre staccato*]

Ил. 1. Н. А. Римский-Корсаков. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Ч. I. Такты 1–4.

Тема главной партии является основой мотивного развития разработки первой части.

²² От редакции // Н. А. Римский-Корсаков Полное собрание сочинений. Т. 28 (А). Камерные ансамбли / Ред. Б. В. Асафьев и др., том подг. Г. В. Киркором. М.; Л., 1951. С. I.

²³ В Квинтете Римского-Корсакова место гобоя занимает флейта.

²⁴ *Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни.* С. 97.

Иной образ представлен в побочной партии. Ее тема отмечена песенными, лирическими интонациями, с преобладанием вариантного развития.

Ил. 2. Н. А. Римский-Корсаков. Квintет для фортепиано и духовых инструментов. Ч. 1. Тема побочной партии.

Две образные сферы — главная партия и побочная партия — формируют основу первой части.

Вторая часть — лирический центр цикла, ведущую роль в котором играет партия валторны. Темы Второй части продолжают линию побочной партии Первой части.

Третья часть — жанровый финал цикла, *Rondo*. Как и в большинстве камерно-инструментальных ансамблей, Римский-Корсаков в финале обращается к форме рондо-сонаты²⁵. Танцевальный, легкий рефрен является основой части, эпизоды оттеняют ведущую тему, добавляя новые краски²⁶. Именно в эпизодах композитор попеременно показывает соли-

²⁵ Финал Квintета для духовых инструментов и фортепиано Бетховена также написан в форме рондо-сонаты.

²⁶ Третья часть «Симфонiетты» (1884) также трактована Римским-Корсаковым как скерцозно-танцевальный финал. Напомним, что это произведение было передано композитором из струнного квартета на русские темы.

рующие тембры инструментов: в центральном эпизоде звучат каденции валторны, флейты, кларнета и фортепиано.

Римский-Корсаков выстраивает цикл как трехчастную композицию. Классические традиции, в первую очередь, проявляются в теме главной партии Первой части и, отчасти, в рефрене Финала. Яркое воплощение получают темы народно-«сказового», эпического характера, лирические образы цикла. А. И. Кандинский выделяет «фугетту из квинтета — тема ее предвещает фразу Волховы „А и где же спит Садко“, а также один из эпизодов финального рондо из того же ансамбля (см. с. 140 предвестник мелодии „златых венцов“ из „Царской невесты“)»²⁷.

Особенностью цикла является его тональное решение. Все три части написаны в B-dur. Как известно, тональные планы квинтетов Моцарта и Бетховена также отличались единством²⁸, но во многом они зависели от технических возможностей инструментов. Р. О. Багдасарян отмечает:

Сочинения для духовых инструментов этого периода были жестко регламентированы их конструктивными возможностями. Подавляющее большинство сольных и ансамблевых произведений для духовых созданы в бемольных тональностях до трех знаков, наибольшее число камерных сочинений с кларнетом и валторной в ми-бемоль мажоре. <...> Именно выбор тональности снимал множество препятствий на этом пути²⁹.

Римский-Корсаков предназначал свое произведение для технически более совершенных инструментов, чем те, для которых были написаны ансамбли классиков. Ю. А. Фортунатов подчеркивает: «Римский-Корсаков только в самый ранний период попробовал в „Майской ночи“ обойтись натуральными валторнами и трубами»³⁰. Все последующие сочинения

²⁷ Кандинский А. И. История русской музыки. Т. 2. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков. М., 1984. С. 27.

²⁸ В обоих ансамблях композиторы придерживались следующего тонального плана: Es-dur — B-dur — Es-dur.

²⁹ Багдасарян Р. О. О художественном своеобразии Квintета для фортепиано и духовых ор. 16 Бетховена // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского; сборник 22. М., 1998. С. 138.

³⁰ Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. Ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. 2-е изд., испр., доп. М., 2009. С. 244. Схожей точки зрения придерживается и Л. Д. Беленов: «Вопрос о том, на какой вид валторны ориентировался композитор, имеет один ответ. Конечно, это современный вентильный инструмент, поскольку интонационная сложность валторновых партий у композитора такая же, как в других оркестровых группах: это и диатоника, и хроматика, и всевозможные ритмы,

были написаны для инструментов современной конструкции, что позволяло наделить их партии широким спектром выразительных возможностей³¹.

Таким образом, конструктивные особенности инструментов в меньшей степени влияли на композитора в выборе тонального плана. Однако Римский-Корсаков останавливается на едином тональном центре для всех частей сочинения. Такое решение в некоторой степени зависело от особенной композиции цикла, в которой прослеживается тенденция к одночастности³². Единство цикла усиливается благодаря переходу от второй части к финалу: кода второй части завершается на доминанте, подготавливая вступление темы рефрена *Rondo*.

В отличие от струнных ансамблей жанр фортепианного квинтета с участием духовых инструментов предоставлял Римскому-Корсакову большую свободу в области тембрового решения и выбора колористических приемов.

В «Основах оркестровки» Римский-Корсаков подразделяет деревянные духовые инструменты на: «инструменты носового тембра, как бы темной звучности — гобои и фаготы» и «инструменты грудного тембра, как бы светлой звучности — флейты и кларнеты»³³. Композитор отмечает особую технику инструментов «светлого тембра»: «Флейта и кларнет суть наиболее подвижные; из них первое место в этом смысле занимает флейта; по богатству же и гибкости оттенков и способности к выражению

широга дыхания, различные виды атаки звука, разнообразие динамики, штрихов и другие исполнительские приемы, общие для валторны и остальных оркестровых инструментов» (Беленов Л. Д. Валторна в оркестровой музыке русских композиторов XVIII–XX веков: Монография. М., 2006. С. 81).

³¹ Римский-Корсаков не только использовал инструменты современных конструкций, но и вводил в партитуры своих произведений видовые духовые инструменты, обращая особенное внимание на их тембр. В письме композитора к Е. К. Альбрехту от 22 сентября 1891 г. Римский-Корсаков объясняет необходимость использования именно *trombe piccolo* в «Младе»: «Действительно, партию *tromba piccolo* вполне возможно исполнить на обыкновенной трубе; но, вводя ее в оркестр, я имел в виду легкость, с которой получаются на ней верхние звуки, и происходящую отсюда естественность и кристальную прозрачность верхних тонов» (Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. С. 98).

³² Стремление к одночастности в камерной инструментальной композиции отмечает Л. Н. Раабен в Патетическом трио М. И. Глинки. Исследователь подчеркивает особую роль этого ансамбля в творческом наследии композитора. Здесь Глинка «фактически впервые осваивает форму одночастной фантазии с внутренней цикличностью, к которой он придет позже в симфоническом творчестве. При этом тематическое единство скрепляет отдельные части произведения в одно монолитное целое» (Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961. С. 125).

³³ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Т. III / Том подг. А. Н. Дмитриевым. М., 1959. С. 18.

первенство несомненно принадлежит кларнету, способному доводить звук до полного замирания и исчезновения»³⁴. Инструменты «носового тембра» охарактеризованы Римским-Корсаковым как менее подвижные, «по преимуществу мелодические в широком смысле этого слова, т. е. более спокойно-певучие»³⁵.

В Квинтете композитор останавливает свой выбор на духовых равной силы звучания. В ансамбль входят два технически подвижных инструмента — флейта и кларнет и обладающий характерным тембром фагот. Дополняет состав валторна — инструмент, который «в средних своих нотах <...> оказывается весьма подходящим и вяжущимся с тембром фагота»³⁶.

Тембровое решение Квинтета во многом зависит от стилистики тем. Развитие темы главной партии Первой части ориентировано на классические традиции. В основанную на этой теме разработку вводится сопоставление разных по тембрам и регистрам инструментов: светлому звучанию флейты в высоком регистре противопоставляется тембр фагота³⁷.

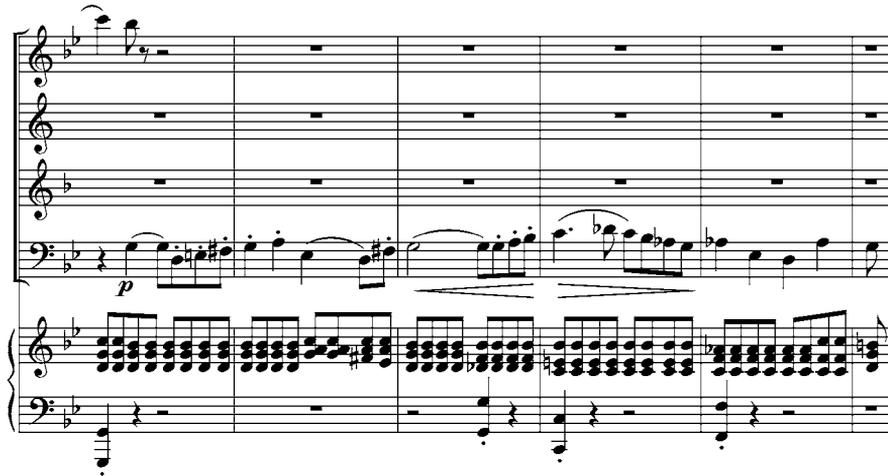
Ил. 3. Н. А. Римский-Корсаков. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Ч. I. Разработка.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же. Далее Римский-Корсаков отмечает: «Пассажи и фразы значительно подвижного характера поручаются им чаще в случаях удвоения ими флейт, кларнетов или инструментов смычковой группы, между тем как беглые фразы и пассажи флейт и кларнетов часто выступают самостоятельно». В. В. Ястребцев вспоминает данную композитором характеристику «русских гобоев»: «тембр гобоя имеет в себе что-то необыкновенно грустное, чистое, целомудренное» (*Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. С. 120*).

³⁶ *Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С. 26.*

³⁷ Следует отметить, что первый раздел разработки I части Квинтета Бетховена также основан на сопоставлении контрастных по тесситуре инструментов — гобоя и фагота.



Ил. 3. Н. А. Римский-Корсаков. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Ч. I. Разработка.

В теме побочной партии Первой части подчеркиваются разные оттенки лирического образа. В экспозиции тема проводится ансамблем духовых инструментов а саррелла с характерным наигрышем флейты в высоком регистре, что усиливает ее пасторальный характер. В репризе же тема проводится солирующим фортепиано аккордами арпеджиато. Такое изложение придает теме эпический, «сказовый» оттенок.

Во второй части ведущим инструментом является валторна. Римский-Корсаков характеризует тембр этого инструмента как «поэтически-красивый и мягкий»³⁸. Вырастая из квартовых «интонаций зова», валторна проводит кантиленную мелодию, добавляя оттенок пленэрного звучания³⁹ (Ил. 4).

В «Летописи» Римский-Корсаков отмечает особое тембровое решение финала:

Третья часть — Allegretto vivace — в форме рондо заключала в себе одно интересное место: подход к 1-й теме после средней части. Флейта, валторна и кларнет, по очереди, делают виртуозные каденции, сообразно характеру инструментов, и каждая из них прерывается вступлением фагота октавными скачками; после каденции фортепиано, на таких же скачках фагота, вступает, наконец, 1-я тема⁴⁰.

³⁸ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. С. 25.

³⁹ Сходная трактовка впоследствии будет представлена во второй части «Испанского каприччио».

⁴⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 98

II

Andante

The musical score consists of five staves. The top four staves are for woodwinds: Flauto (Flute), Clarinetto B (Bass Clarinet), Corno F (F Horn), and Fagotto (Bassoon). The bottom staff is for Piano. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The Flauto, Clarinetto B, and Fagotto staves are mostly silent. The Corno F staff has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The Piano part is more active, with chords and a bass line. Dynamics include *p*, *m.s.* (mezzo-soprano), and *p dolce*. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats.

Ил. 4. Н. А. Римский-Корсаков. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Ч. II.

Композитор подчеркивает диалог двух групп ансамбля: на сольные высказывания валторны, флейты, кларнета и фортепиано отвечают неизменные характерные реплики фагота⁴¹.

⁴¹ Здесь также проявляется влияние традиции жанра и творческие находки, которые будут претворены композитором в последующих сочинениях. С одной стороны, сольные каденции инструментов представлены в ансамблях Моцарта и Бетховена, с другой — каденции инструментов предвещают оркестровые соло в «Испанском каприччио».

Ил. 5. Н. А. Римский-Корсаков. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Ч. III.

По сравнению со струнными ансамблями Римского-Корсакова, Квинтет для фортепиано и духовых отличается более свободным применением контрапунктической техники. Полифонические приемы развития наиболее ярко воплощаются в среднем разделе второй части — фугетте. Тема опирается на интонации протяжной песни, она поручена кларнету. Небольшая по структуре (один такт), мелодия в диапазоне квинты останавливается на доминанте. В экспозиции участвуют только духовые инструменты. Голоса вступают по следующей схеме: Cl b — Fl f — Fg b — Fl b — Cl f — Fg f. Свободная часть начинается с цепи стретт, в которой к ансамблю духовых присоединяется фортепиано. Полифоническое развитие проходит у ансамбля духовых инструментов, партия фортепиано сопровождает фугетту и является «свободным голосом».

Появление Квинтета в ряду инструментальных ансамблей Римского-Корсакова явилось во многом отражением интереса композитора к духовым инструментам и интенсивного их изучения. Именно в 70-х годах, как было отмечено ранее, Римский-Корсаков написал целый ряд произведений для духовых инструментов. В Квинтете для фортепиано и духовых инструментов В-dur он обратился к особому жанру камерного ансамбля. В трактовке этого произведения проявились как характерные черты классических произведений, в первую очередь квинтетов Моцарта и Бетховена, так и индивидуальные особенности стиля композитора, которые впоследствии нашли отражение в его зрелых произведениях. Композитор решал определенную творческую задачу — создание камерно-инструментального сочинения для разнотембрового ансамбля.

Римский-Корсаков с особенным вниманием отнесся к звуковому амплуа каждого инструмента. Отчасти именно свобода выбора колористических средств по сравнению с монотембровыми ансамблями (струнным квартетом и струнным секстетом) стала причиной, по которой композитор выделял Квинтет среди других своих камерно-инструментальных опусов.

Литература

1. *Беленов Л. Д.* Валторна в оркестровой музыке русских композиторов XVIII–XX веков: Монография. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 236 с.
2. *Багдасарян Р. О.* О художественном своеобразии Квинтета для фортепиано и духовых ор. 16 Бетховена // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского; сборник 22. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. С. 132–140.
3. *Доброхотов Б. В.* А. А. Алябьев. Творческий путь. М.: Музыка, 1966. 318 с.
4. Из писем Н. Н. Римской-Корсаковой к А. К. Лядову // Римский-Корсаков Н. А. Исследования и материалы: Сборник научных статей / Ред.-сост.: З. М. Гусейнова, Г. А. Некрасова. СПб.: СПбГК, 2009. С. 246–254.
5. *Кандинский А. И.* История русской музыки. Т. 2. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н. А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1984. 310 с.
6. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. I. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 535 с.
7. *Моисеев Г. А.* Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. 293 с.
8. От редакции // Н. А. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Т. 28 (А). Камерные ансамбли / Ред. Б. В. Асафьев и др., том подг. Г. В. Киркором. М.; Л.: Музыка, 1951. С. I.
9. Программы Н. А. Римского-Корсакова по теории и истории музыки. Публикация П. А. Вульфуса // Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование. Статьи и материалы / Ред. С. Л. Гинзбург. Л.: Музгиз, 1959. С. 231–245.
10. *Раабен Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 476 с.
11. *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. III. М.: Музгиз, 1936. 104 с.
12. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка. Т. I / Том подг. А. В. Оссовским и В. Н. Римским-Корсаковым. М.: Музгиз, 1955. 396 с.
13. *Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки // Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений. Т. III / Том подг. А. Н. Дмитриевым. М.: Музгиз, 1959. 805 с.
14. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений: Литературные сочинения и переписка. Т. VII / Том подг. А. С. Ляпуновой и Э. Э. Язовицкой. М.: Музгиз, 1970. 471 с.
15. *Симонова Н. В.* Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра. Диссертация... канд. искусств. Киев, 2009. 241 с.

16. *Фортуатов Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортуатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е.И. Гординой; ред. Е.И. Гордина, О.В. Лосева. 2-е изд., испр., доп. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 384 с.
17. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VI / Том подг. Н.А. Викторовой и Б.И. Рабиновичем. М.: Музгиз, 1961. 397 с.
18. *Ястребцев В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В.В. Ястребцева: В 2 т. / Ред. А.В. Оссовский. Т. II: 1898–1908. Л.: Музгиз, 1960. 632 с.