

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова»

Кафедра истории русской музыки

*На правах рукописи*

СТЕПАНОВА Елена Викторовна

**Камерно-инструментальные сочинения Н. А. Римского-Корсакова  
в контексте национальной музыкальной традиции  
последней четверти XIX века**

Специальность 17.00.02. – «Музыкальное искусство»

диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —  
доктор искусствоведения, профессор  
**Гусейнова Зивар Махмудовна**

Санкт-Петербург

2016

## Содержание

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Ансамбли с участием струнных инструментов.....</b>	<b>32</b>
§ 1. Особенности цикла.....	45
§ 2. Интонационные связи.....	49
§ 3. Полифонические приемы.....	58
§ 4. Особенности инструментовки.....	72
<b>Глава 2. Произведения с участием духовых инструментов. Коллективные сочинения.....</b>	<b>87</b>
§ 1. Произведения с участием духовых инструментов.....	87
§ 2. Коллективные сочинения.....	108
<b>Глава 3. Рукописи камерно-инструментальных сочинений. Творческий процесс.....</b>	<b>127</b>
§ 1. Фортепианное трио c-moll.....	130
§ 2. Квартет G-dur.....	145
§ 3. Материалы камерно-инструментальных сочинений в Записной книжке № 1.....	159
§ 4. Коллективные сочинения.....	168
<b>Заключение.....</b>	<b>175</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>182</b>
<b>Список рукописных источников.....</b>	<b>203</b>
<b>Приложение 1. Указатель имен.....</b>	<b>206</b>
<b>Приложение 2. Концерты камерной музыки сезонов 1874–1877, 1885–1888 в Санкт-Петербурге.....</b>	<b>229</b>

## Введение

### Камерно-инструментальная музыка и музицирование в России второй половины XIX — начала XX веков

Камерно-инструментальная музыка в русской культуре с начала XIX века отмечена интенсивным развитием, основы которого были заложены в предыдущем столетии<sup>1</sup>. В XVIII веке в России ведущим направлением являлось *салонно-домашнее*<sup>2</sup> музицирование как особый вид концертов. Представленная, в первую очередь, в аристократической среде салонная культура оказала огромное влияние практически на все виды искусства, в том числе и на камерно-инструментальную музыку. Здесь происходило знакомство с новыми произведениями, постепенно складывался ансамблевый репертуар.

В рамках салонов, камерных собраний постепенно формировались и профессиональные инструментальные ансамбли. Среди них исследователи выделяют струнный квартет А. Ф. Тица, в состав которого входили: А. Ф. Тиц (1-я скрипка) О.-Э. Тевес или Э. Г. О. Рааб (2-я скрипка), И.-Ф. Штокфиш (альт) и А. Дельфино (виолончель). Как отмечает Р. Р. Давидян: «этот замечательный коллектив в 1790-х годах восхищал современников своими выступлениями в придворных “эрмитажных” концертах» [40, с. 5]. *Салонно-*

---

<sup>1</sup> Л. П. Синявская выделяет следующие этапы развития камерно-инструментальной музыки: «первый из них приходится на конец XVIII — 30-е годы XIX века, когда инструментальное музицирование носит, по преимуществу, салонный характер и сосредотачивается, главным образом, в домах и поместьях любителей-аристократов. Второй этап — 1840–50-е годы — совпадающий с периодом подготовки и организации коренной реформы в русской музыкальной жизни (образование Русского Музыкального Общества и консерваторий), отмечен спонтанным ростом любительских концертных организаций» [154, с. 25].

<sup>2</sup> Н. В. Степанова определяет данный тип музицирования как «“musica da camera” — “комнатная музыка”», которая «предназначалась для исполнения в салонах, домашних гостиных, камерных залах небольшим числом музыкантов, возможно из присутствующих гостей» [170, с. 2]. М. Г. Долгушина пишет о двух основных формах *салонного* музицирования в первой половине XIX века: «домашнее музицирование — для себя или в кругу близких и музыка, звучащая на домашних концертах» [43, с. 14].

*домашнее* музицирование распространялось в среде помещиков, в усадьбах которых формировались оркестры и инструментальные ансамбли с участием крепостных музыкантов.

В первой половине XIX столетия камерная музыка еще продолжала оставаться областью *салонно-домашнего* музицирования<sup>3</sup>. Создавались любительские ансамбли, в первую очередь, струнные квартеты, в частных домах проводились музыкальные собрания. В статье «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году» В. Ф. Одоевский описывает «музыкальное утро» у графа М. Ю. Виельгорского: «нигде не слышим мы такой музыки, как в доме гр. Виельгорского: если бы все концерты походили бы на концерты, там происходящие, тогда бы самые жестокие нелюбители музыки перестали бы жаловаться на многочисленность концертов» [95, с. 100]. Традиция *салонно-домашнего* музицирования поддерживалась и позднее. Например, в переписке В. В. Стасова и А. Н. Серова мы находим упоминания такого рода музыкальных встреч; в письме от 23 июня 1844 года Серов сообщает: «у меня сего дня собирается квартет, и я прошу тебя на сегодняшний день возвратить мне *Бетховенские* квартеты и квинтеты. После ты тотчас их получишь. Кроме того, у нас будет *Гайдн* и *Моцарт*. Если хочешь, то приходи слушать. Это во всяком случае очень полезно. Тем более, что мы будем слушать вместе; деятельно я буду участвовать только в *Моцартовых* квартете и квинтете с фортепиано» [91, стлб. 81–82].

*Салонно-домашнее* музицирование в начале XIX века было широко представлено. Как отмечает И. Ф. Петровская, «квартеты смычковые с начала<sup>4</sup> XIX были распространенным явлением в домах вельмож, меценатов, профессиональных музыкантов, участвовали в них профессионалы и любители» [116, с. 387]. Сохранились сведения о том, что камерно-инструментальные ансамбли звучали в салонах графов Михаила и Матвея

<sup>3</sup> Е. Н. Палий указывает: «зарождение салонной культуры в России можно отнести к XVIII веку, но ее расцвет, безусловно, приходится на первую половину XIX века» [114, с. 4].

<sup>4</sup> Здесь и далее при цитировании документов и научных источников сокращения раскрыты.

Виельгорских, князя Н. Б. Голицына, князя В. Ф. Одоевского, Ф. П. Львова, В. А. Кологривова и других, образуя самостоятельную линию концертной жизни городов.

Такого рода музыкальные собрания включали разнообразные произведения: арии из опер, переложения для фортепиано и различных по составу ансамблей симфонических произведений, романсы. Нередко звучали и камерно-инструментальные сочинения. В «Записках» М. И. Глинка упоминает исполнение, в том числе, инструментальных ансамблей Моцарта и Бетховена на одном из музыкальных собраний графа Сиверса<sup>5</sup> в 1824 году: «кроме пения, иногда исполняли и другие пьесы; я помню, что в один из музыкальных вечеров произвели 2 квинтета — один Моцарта, а другой Бетховена (оба Es-dur) с духовыми инструментами» [28, с. 24].

Значимость *салонно-домашнего* музицирования в этот период подчеркивается многими исследователями. Л. Н. Раабен пишет: «подлинная созидательная деятельность в гораздо большей степени осуществлялась в кружках и салонах. Здесь в тесном кругу любителей, в интимной обстановке домашних собраний, можно было сосредоточиться на настоящих ценностях музыкального искусства; здесь-то и вызревала постепенно та высокая музыкальная культура, которая уже в первой половине XIX века породила блестящую плеяду русских музыкальных деятелей — исполнителей и композиторов» [130, с. 40].

Центром музыкальных собраний являлись Москва и Петербург. В 1825 году В. Ф. Одоевский описывает концерты, проходившие в Москве: «собрание артистов в нашей древней столице, как мы уже имели случай заметить, в нынешнем году было весьма многочисленно. Во все продолжение Великого Поста не проходило дня, в который не было бы какого-либо концерта, а иногда бывали и по два в один день» [95, с. 97]. В Петербурге

---

<sup>5</sup> *Сиверс Егор Карлович* (1779–1827) — граф, генерал-майор. Принимал участие в Отечественной войне 1812 г. Занимал должность начальника инженеров в армии генерала М. Б. Барклая де Толли. Директор Николаевского инженерного училища, член совета путей сообщения. Его жена, Сиверс Эмилия Павловна — певица-любительница (сопрано).

огромную роль играли упоминаемые выше музыкальные собрания братьев Виельгорских. «В программах музыкальных собраний, отличавшихся хорошим вкусом, преобладала квартетная классика. Исполнение в большинстве случаев бывало на высоком уровне, но особенной художественной силы достигало оно, когда в квартетах музицировали А. Львов, Матвей Виельгорский, Вс. Мауэр, К. Липиньский, А. Вьетан, Г. Венявский» [40, с. 9], — отмечает Р. Р. Давидян.

В первой половине XIX века камерные собрания становятся практически повсеместным явлением и проводятся и в столицах, и в других городах России. Постепенно складывается определенный репертуар, в котором выделяются произведения, исполняющиеся регулярно. А. Д. Улыбышев описывает музыкальные вечера, проходившие в Нижнем Новгороде: «из камерной музыки, не считая пьес легких и концертирующих, мы сыграли квартеты и квинтеты трех отцов (*lestroisparas*), как между собой называли Гайдна, Моцарта и Бетховена. Далее мы проиграли почти все квартеты и квинтеты Онслова, квартеты Керубини, Шпора, Риса, Мендельсона-Бартольди и др. Наконец, исполнили и октет Мендельсона: пьеса прошла очень хорошо, несмотря на трудности и была принята благосклонно <...>. Я также выписал квинтеты Боккерини. Товарищи мои, не разделявшие моих антикварских вкусов и не имевшие надобности откапывать старину, не захотели его играть» [179, с. 36]. Таким образом, на музыкальных вечерах, по воспоминаниям Улыбышева, были представлены инструментальные ансамбли, включающие, чаще всего, квартеты и квинтеты. По-видимому, эти произведения исполнялись постоянным составом музыкантов. Реже звучали октеты, для исполнения которых требовались приглашенные музыканты. Репертуар камерных вечеров включал исполнение произведений, принадлежащих различным стилям и национальным традициям<sup>6</sup>, основой являлись ансамбли венских классиков.

---

<sup>6</sup> Т. В. Воскресенская среди характерных признаков ансамблевого исполнительства начала XIX века отмечает стремление к «значительному расширению репертуара и первым

Растущий интерес к камерной музыке выражался не только в широкой практике *салонно-домашнего* музицирования. Т. В. Воскресенская выделяет еще один признак распространения ансамблевого исполнительства, характерный для начала XIX века, — переиздание камерно-инструментальных сочинений. Среди новых изданий на первый план выходят ансамбли венских классиков Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Исследователь подчеркивает особое значение этого явления: «сами факты переиздания и перепечатки камерных сочинений в России подтверждают их несомненную известность среди отечественных исполнителей, ибо основным законом нотоиздательства того времени неизменно являлся покупательский спрос, формирующийся в музыкальной среде» [21, с. 22].

Ко второй половине столетия камерно-инструментальная музыка начинает звучать в публичных концертах, не ограничиваясь только лишь сферой *салонно-домашнего* музицирования. Как отмечает Г. А. Моисеев, «переход камерной музыки из салона в концертный зал произошел в России примерно в то же время, что и в других европейских странах. <...> Это не означало утраты вкуса к домашнему музицированию, сохранявшемуся в среде любителей. Первый публичный камерный концерт в Петербурге был дан 25 марта 1845 года немецким квартетом братьев Мюллер из Брауншвейга. <...> Период с 1846 по 1853 год отмечен серией концертов знаменитого бельгийского скрипача Анри Вьетана, работавшего в это время в Петербурге. Вьетан привлек в свой ансамбль петербургских музыкантов» [89, с. 27]. В сезоне 1858–1859 годов в зале Петровского училища был объявлен цикл из 12 концертов с участием струнного квартета. В состав этого ансамбля входили Е. К. Альбрехт, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман и К. Б. Шуберт. Начиная со второй половины XIX века, концерты камерно-инструментальной музыки постепенно завоёвывают популярность, в их программы на данном этапе включают как ансамбли, так и сольные произведения.

---

попыткам создания прочных ансамблевых коллективов, к исполнению многочастных инструментальных циклов целиком» [22, с. 18].

Ко второй половине столетия камерно-инструментальное искусство становится неотъемлемой частью концертной жизни России<sup>7</sup>. В газетах публикуются анонсы концертов камерно-инструментальной музыки, а также рецензии на состоявшиеся выступления. Например, в сезоне 1885–1886 годов одним из таких изданий является еженедельная газета «Музыкальное обозрение». Информация о камерно-инструментальных концертах содержится в данном издании в разных форматах: это могли быть краткие отчеты об уже состоявшемся концерте, извещающие публику об исполненных произведениях и составе ансамбля, а также развернутые рецензии. Авторы обращали внимание не только на уровень исполнения сочинений, но и на сами сочинения, представляя подчас подробные аналитические обзоры. Особый акцент делался на тех произведениях, которые не были знакомы слушателю и звучали впервые.

В это время возникают и развиваются общества камерной музыки, формируются постоянно действующие ансамбли, проводятся собрания и конкурсы камерно-инструментальной музыки, расширяется репертуар концертов, включающий широкий спектр зарубежных и русских произведений — уже признанных и звучащих впервые. Число исполняющихся сочинений растет с каждым сезоном. Остановившись на отчете одного из обществ камерной музыки, А. С. Фаминцын перечисляет тех композиторов, чьи опусы звучали в концертах этого общества. Диапазон представленных имен оказывается чрезвычайно широк. Автор отчета пишет о наиболее часто исполняемых произведениях, принадлежавших Моцарту и Бетховену. Сочинения этих композиторов, как было отмечено выше, являлись

---

<sup>7</sup> Камерно-инструментальные сочинения исполняются даже в концертах таких музыкальных обществ, которые ранее обращались преимущественно к симфонической и оперной музыке. Е. К. Альбрехт приводит программу концерта от 15 декабря 1881 года Санкт-Петербургского Филармонического общества, проходившего в зале Кредитного Общества: «1) Септет (Es-dur, op. 65) Сен-Санса (гг. Сарасате, Брассен, Вержбилович, Вурм, Риккель, Вейкман и Кюне). 2) Песни Шумана и Шуберт (г. Прянишников) 3) Трио (B-dur, op. 99) для фортепиано, скрипки и виолончели (гг. Брассен, Сарасате и Вержбилович). 4) песни Кюи и Чайковского (г. Прянишников). 5) Соло для скрипки (г. Сарасате). Рояли Шредера» [2, с. 31].

основой музыкальных собраний конца XVIII — начала XIX веков и во второй половине XIX века продолжали оставаться одними из самых репертуарных. К классическим ансамблям Фаминцын добавляет ряд авторов, с музыкой которых русская публика начинает активно знакомиться именно во второй половине столетия: И. Брамс, Н. Гаде и Ю. Свендсен. Автор статьи упоминает также и композиторов, ансамбли которых исполнялись в концертах «по случаю», иногда однократно; таковыми являлись сочинения П. Локателли, И. Мошелеса, Э. Направника, Г. Онслова, Г. Цопфа и некоторых других<sup>8</sup>.

Организацией камерно-инструментальных концертов во второй половине XIX века занимаются несколько музыкальных обществ, представленных в Петербурге, Москве и ряде других городов. Ведущей концертной организацией России, устраивающей концерты, в том числе и камерно-инструментальной музыки, становится Русское музыкальное общество<sup>9</sup>, основанное в 1859 году<sup>10</sup>. Позднее, в 1872 году в Петербурге создается еще одно общество, целью которого было исполнение исключительно камерных произведений, — Общество камерной музыки<sup>11</sup>. К концу XIX века появляется также Общество любителей камерной музыки<sup>12</sup>.

РМО являлось одной из крупнейших концертных организаций этого времени. Представленное своими Отделениями во многих городах России<sup>13</sup>,

---

<sup>8</sup> «Всего за это время было исполнено 183 музыкальных сочинения 57 композиторов, а именно: Бетховена 25 сочинений, Шумана 12, Шуберта и Мендельсона по 10, Моцарта 9, Брамса 8, Раффа и Рубинштейна по 7, Баха, Гаде и Гайдна по 6, Свендсена 5, Генделя 4, Афанасьева, Беца, Корелли, Рейнберга, Фаминцына, Греднера, Грига, Лахнера, де-Ланге, Литольфа и Рейнеке по 2, Азанчевского, Албрехтсбергера, Вивальди, Вюрста, Гуммеля, К. Гомилиуса, Гофмана, Гумфриеса, Главача, Кленгера, Клугхарда, Ладе, Лео, Локателли, Мошелеса, Направника, Онслова, Рамзе, Рашкевича, Сен-Санса, Чайковского, Цопфа и Шипека по 1» [180, с. 37].

<sup>9</sup> Далее — РМО.

<sup>10</sup> Подробнее об этом см.: 128; 145.

<sup>11</sup> Первоначально носило название «Общество квартетной музыки».

<sup>12</sup> Дата основания — 1891 г. Первоначально носило название «Общество любителей-исполнителей камерной музыки».

<sup>13</sup> Отделения РМО были организованы в Санкт-Петербурге, Москве, Киеве, Казани, Воронеже, Харькове, Саратове, Нижнем Новгороде, Омске, Орле, Тамбове, Самаре и других городах [Подробнее об этом см.: 145].

РМО наряду с симфоническими концертами проводило и концерты камерной музыки, которые чаще всего назывались «квартетными собраниями»<sup>14</sup>. Так обозначались концерты, в которых звучали, вместе с сочинениями, написанными для струнного квартета, произведения, предназначенные для других составов: фортепианные трио, струнные квинтеты и октеты, ансамбли с участием духовых инструментов, а также, в исключительных случаях, только для духовых инструментов. В рецензии П. П. Евстафьева на один из камерных концертов РМО упоминается, среди других инструментальных ансамблей, и квинтет для фортепиано и духовых инструментов А. Г. Рубинштейна<sup>15</sup>. Рецензент пишет: «во втором квартетном собрании были исполнены квинтет Моцарта (А-dur) для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели; квинтет А. Рубинштейна op. 55 (F-dur) для фортепиано, флейты, кларнета, валторны и фагота и струнный квартет Р. Шумана (А-dur) op. 41 № 3» [46, с. 337].

Отделениями РМО назначались серии «квартетных собраний» на каждый концертный сезон, который длился с сентября по март. Программа на ближайшую серию предварительно публиковалась в некоторых еженедельных изданиях. В сезоне 1885–1886 годов, как было отмечено выше, с регулярными сообщениями о предстоящих концертах выходит газета «Музыкальное обозрение». «Русское Музыкальное Общество назначило в зале дома Учетного и Ссудного банка три квартетные собрания (второй серии), по субботам: 2-го, 9-го и 16-го ноября, в 8 часов вечера, при участии: г-жи М. В. Терминской и гг. Blumenfelда и Бенш (фортепиано); квартет: гг. Ауэр (первая скрипка), Пиккель (вторая скрипка), Вейкман (альт) и Давыдов (виолончель)» [51, с. 39], — подобные заметки регулярно публикуются в газетах.

<sup>14</sup> В первом концертном сезоне РМО принимал участие квартет И. Н. Пиккеля, основанный в 1850-х гг. Состав: И. Н. Пиккель — 1-я скрипка, Э. Рааб — 2-я скрипка, И. А. Вейкман — альт, К. Б. Шуберт — виолончель.

<sup>15</sup> А. Г. Рубинштейн. Квинтет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны, фагота. Op. 55, 1855 год, изд. 1860.

В течение года общества камерной музыки, в том числе и РМО, проводили несколько серий концертов<sup>16</sup>, как правило, в определенный день недели и определенное время. Так, на Совете Общества камерной музыки утверждается сезон 1885–1886 годов: «1) Музыкальные собрания назначать преимущественно по средам, с 30 октября сего года, в 8 ½ часов вечера, в зале Благородного Собрания.

2) Всего устроить в сезоне 1885–1886 г. не менее двенадцати вечеров» [188, с. 37–39].

Кроме запланированных и анонсируемых серий концертов общества камерной музыки проводили «экстренные» собрания. Чаще всего, они посвящались творчеству одного композитора, а объявления о таких концертах выходили в прессе утром того же дня, например: «в обществе камерной музыки назначено сегодня в среду, 4 февраля, экстренное собрание в честь почетного члена общества А. Г. Рубинштейна; программа составлена исключительно из его сочинений, в состав ее вошли: струнный квартет (ор. 17 № 3), квинтет (ор. 55) для фортепиано с духовыми инструментами, дуэты и романсы<sup>17</sup>, и несколько пьес для фортепиано» [71, с. 156].

Нередко «экстренные» собрания были связаны и с гастролями европейских исполнителей, которые во второй половине XIX века часто посещают Петербург и Москву. Среди них выделяются скрипачи М. Марсик и А. Вильгельми, лейпцигский квартет А. Бродского<sup>18</sup>, Чешский или, как его именовали в прессе, Богемский квартет. В 1899 году РМГ анонсирует программу концерта Богемского квартета, которая включала: «квартет d-moll

---

<sup>16</sup> Традиция проведения концертов инструментальной музыки сериями утвердилась еще с конца XVIII века. Как отмечает П. Н. Столпянский, «у учредителей первых концертов, кроме желанья получить покрупнее сбор, было и известное стремление познакомить петербургскую публику с рядом выдающихся произведений и таким образом развить музыкальный вкус “северных варваров”» [171, с. 43].

<sup>17</sup> Включение в концерт Общества камерной музыки вокальных произведений объясняется не только особым концертом — «экстренным» собранием, посвященным творчеству одного композитора, но и Уставом самого Общества.

<sup>18</sup> В составе: А. Бродский, Г. Беккер, О. Новачек, Ю. Кленгель.

Моцарта, С-dur Бетховена, квартет Дворжака; квартет Фолькмана g-moll (op. 17), Квартет Бетховена c-moll (op. 45), квартет Ц. Кюи» [69, стлб. 249].

В Петербурге второй половины XIX века «квартетные собрания» неизменно вызывают интерес публики. Критики отмечают переполненные залы и высокий уровень исполнения инструментальных ансамблей, тон которого на протяжении многих лет задавал квартет РМО. В состав этого выдающегося коллектива в период 1868–1887 годов входили: Л. А. Ауэр, И. Х. Пиккель, И. А. Вейкман и К. Ю. Давыдов. Чаще всего ансамбль выступал в зале Санкт-Петербургской консерватории и зале дома Учетного и Ссудного банка. Мастерство ансамбля отмечается в многочисленных восторженных рецензиях: «Об исполнении гг. Ауэра, Пиккеля, Вейкмана и Давыдова не буду говорить. Кому не известно, что оно доведено до высшей степени художественности, что в их исполнении глубокое понимание, музыкальность, превосходная техника, изящный вкус, отделка деталей сливаются в одно целое и доставляют слушателям многие минуты чистого, художественного ничем не омраченного наслаждения» [67, с. 33]. Выступления коллектива в это время всегда проходят с успехом, привлекая публику не только «образцовым» исполнением инструментальных ансамблей, но и широким репертуаром. Отчасти, благодаря выступлениям этого квартета, интерес к камерно-инструментальной музыке во второй половине XIX века неуклонно возрастает, что, в свою очередь, способствует появлению новых исполнительских коллективов и новых камерно-инструментальных сочинений русских композиторов.

Среди участников квартета исследователи особенно выделяют К. Ю. Давыдова. Благодаря Давыдову, в программы квартета включались не только классические произведения, но и новые, только сочиненные, ансамбли. Обращение к произведениям, принадлежащим различным школам и направлениям, являлось отличительной чертой Давыдова–солиста. Л. С. Гинзбург так характеризует его выступления: «помимо собственных сочинений Давыдов охотно включает в свой концертный репертуар

произведения русских композиторов — и не только таких апробированных в то время музыкантов, как А. Рубинштейн или Ц. Кюи, но и совсем еще молодого А. Аренского или своего ученика (и ученика П. И. Чайковского по композиции) А. Кузнецова. Нельзя не подчеркнуть, что в ту пору, когда русских виолончельных пьес было еще очень мало, такая авторитетная поддержка отечественных авторов была весьма своевременной и ценной» [26, с. 40–41]. Интерес к современным произведениям, прежде всего, русской школы проявлялся и в репертуаре квартета РМО периода участия в нем Давыдова. Л. С. Ауэр вспоминал: «каждое новое камерное произведение для рояля и струнных инструментов неизменно исполнялось нашим квартетом, который впервые исполнял его и перед публикой <...>. Этот ансамбль играл в первый раз с рукописи ранние квартеты Чайковского, Аренского, Бородина и Кюи и новые композиции Антона Рубинштейна» [6, с. 76].

Именно период 1868–1887 годов охарактеризован критиками как «блестящие времена квартета Императорского Русского Музыкального Общества» [98, стлб. 19]. В эти годы выступления коллектива сопровождаются аншлагами, квартет приобретает мировую славу. Вклад ансамбля в развитие камерно-инструментальной музыки неоднократно подчеркивается в прессе.

После смерти Давыдова в 1889 году программы ансамбля все чаще критикуются за однообразие репертуара. Как отмечает М. М. Курбанов, «пока Давыдов был жив, наш знаменитый, известный в то время всему миру квартет — Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов — был вне конкуренции <...>. Со смертью Давыдова Вержбилович не мог всецело его заменить, инициатива и руководство перешли к Ауэру, причем целостность с точки зрения чисто квартетного ансамбля ухудшилась» [Цит. по: 130, с. 45].

Наряду с РМО концерты камерно-инструментальной музыки проводило Санкт-Петербургское Общество камерной музыки, основанное в 1872 году по

инициативе Е. К. Альбрехта<sup>19</sup>. В состав Общества входили в основном профессиональные музыканты, но допускалось и участие любителей камерной музыки. В 1884 году в совет Общества вошел М. П. Беляев, а в 1885 году участники Квартета РМО — Л. С. Ауэр и А. В. Вержбилович.

Репертуар концертов Общества камерной музыки отличался большей свободой по сравнению с «квартетными собраниями» РМО. Организаторы концертов Общества камерной музыки не ограничивались только исполнением инструментальных ансамблей. В 1875 году Фаминцын пишет о расширении программ «камерных собраний» и введении в них сочинений, среди которых были представлены «пьесы для инструментов соло и пения, также, по мере возможности, и оркестровые сочинения» [180, с. 37]. А в рецензии 1887 года отмечается особый репертуар Общества: «спасибо Обществу камерной музыки за то, что оно широко посмотрело на камерную музыку и включило в нее и фортепианные пьесы, и романсы, и вокальные дуэты, и также и за то, что оно устроило два собрания исключительно из произведений русских композиторов, гг. Чайковского и Рубинштейна. Теперь очередь за гг. Корсаковым и Бородиным» [189, с. 164].

В рамках Общества камерной музыки из его участников постепенно складывается профессиональный квартет, состав которого отличался большей подвижностью, чем состав квартета РМО. В первый состав ансамбля входили: основатель и глава Общества Е. К. Альбрехт — 1-я скрипка, соучредитель Общества Л. К. Альбрехт — виолончель, которого иногда заменял Р. Н. Гильдебрандт, Ф. Н. Гильдебрандт — альт, Р. Рихтер — 2-я скрипка. Во второй половине 1870-х годов основным виолончелистом стал А. В. Вержбилович.

Концертные выступления Квартета чаще всего проходили в зале Благородного собрания, залах Петропавловского церковного училища, Санкт-Петербургского собрания художников и Соляном городке. При этом в

---

<sup>19</sup> Сообщение об основании Общества было опубликовано в газете «Музыкальный листок» 1872 г. [93, с. 43].

концертах Общества камерной музыки принимали участие и другие ансамбли Петербурга: Квартет РМО, Русский квартет<sup>20</sup> и некоторые европейские музыканты.

Наряду с уже известными ансамблями, представлявшими в это время РМО и Общество камерной музыки, во второй половине XIX века по инициативе А. Г. Рубинштейна складывается еще один коллектив — Русский квартет. Участники этого ансамбля являлись выпускниками Санкт-Петербургской консерватории и нередко принимали участие в концертах РМО вместе с квартетом Ауэра–Давыдова. Первый состав коллектива включал: Д. А. Панова — 1-я скрипка, А. Ф. Леонова — 2-я скрипка, А. А. Егорова — альт и А. В. Кузнецова — виолончель. В статье «Итальянская опера — дебют Русского квартета» П. И. Чайковский высоко оценивает музыкантов, подчеркивая наиболее важные качества игры: «отличительная черта их исполнения — дружность, совершенство ансамбля. Каждый выдается как раз настолько, сколько этого требует исполняемая музыка; в относительной силе тона, в степени технического развития, в искусстве объективно передавать мысль композитора квартет этот отличается редким равновесием сил, что собственно и нужно больше всего для квартетного исполнения. Весьма приятно было слушать их изящную, тонкую, обдуманную игру, чуждую всякой аффектации в оттенках, безупречно чистую в деталях, теплую и поэтическую в целом» [194, с. 202].

Ко второй половине 1870-х годов в ансамбле произошли замены, и квартет представляли следующие исполнители: Н. В. Галкин — 1-я скрипка, Н. В. Дегтярев — 2-я скрипка, А. Д. Резвцов — альт и А. В. Кузнецов — виолончель.

К концу XIX века к уже известным ансамблям добавляется квартет герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого («Мекленбургский квартет»). Первоначально состав включал следующих исполнителей: Б. С. Каменский (1-я скрипка), Г. Н. Дулов (2-я скрипка), Б. К. Гейне (альт), С. Э. Буткевич

---

<sup>20</sup> См. далее.

(виолончель). Ансамбль начал действовать с 1896 года, первое публичное выступление состоялось 17 января 1898 года. Как правило, творческая деятельность музыкантов была преимущественно связана именно с этим квартетом, что позволяло предпринимать не только большие концертные поездки, но и проявлялось в звучании ансамбля. Как пишет Р. Р. Давидян, «в игре Мекленбургского квартета критики преимущественно выделяют хорошие ансамблевые качества. Видимо, полностью занятым квартетным музицированием артистам удалось сыгратся друг с другом, достигнуть творческого взаимопонимания и в результате этого обрести, как отмечалось в печати, цельность и единение в ансамбле» [40, с. 40]. В прессе также выделяли инструменты, на которых исполнялись произведения: «вечер квартетистов герцога Мекленбургского (Каменский, Дулов, Гейне, Буткевич). Играли на инструментах работы Гварнери. Квартет Бородина D-dur, Квартет Бетховена Es-dur (op. 74), Трио с-moll Мендельсона» [58, стлб. 984].

Высокое мастерство исполнителей, разнообразный репертуар, включающий произведения, хорошо известные и звучащие впервые, неизменно привлекали публику на камерно-инструментальные концерты в этот период. Интерес зрительской аудитории поощрялся и критиками, пропагандировавшими этот вид музыкального искусства как особое направление, воспитывающее вкусы и профессионалов, и любителей. В одной из статей 1876 года Г. А. Ларош отмечает: «у нас возрастает интерес к бессмертным произведениям, заключенным в квартетные рамки. Интересу я придаю величайшую важность, как могучему средству музыкального воспитания. В квартете, в трио музыкальная мысль является перед вами лишенная обаяния оркестровых красок, лишенная чувственной красоты инструментальных эффектов: содержание ничтожное и пошлое, нередко вполне скрываемое цветистой нарядностью ловкой оркестровки, здесь в квартете непременно обнаружится во всей своей наготе. Потому квартет и близкие ему роды сочинения служат прекрасным мерилом личного дарования и технической подготовки» [74, с. 37].

Наивысшего расцвета в XIX веке камерно-инструментальное *концертное* музицирование достигает в Петербурге в 1880-е годы. Среди различных коллективов, в прессе чаще всего отмечают ансамбли РМО, подчеркивая высокий уровень исполнения камерных произведений: «была заключена вторая серия квартетных собраний, доставляющих высшее, художественное музыкальное наслаждение, которое можно испытать в Петербурге и по строгому выбору исполняемого (с редкими исключениями), и по неподражаемому совершенству исполнения. Популярность квартетных собраний растет, и если что удерживает вкус нашей публики от окончательного смещения и падения — результата деятельности нашей критики и репертуара нашей оперы, — то именно квартетные собрания Русского музыкального общества» [60, с. 52].

Камерно-инструментальные сочинения определяются как наиболее сложные в техническом отношении, требующие высокого профессионального мастерства от композитора, внимания к мельчайшим деталям. Чайковский в статье «Итальянская опера — квартетные сеансы Русского музыкального общества» подчеркивает особое значение инструментальных ансамблей: «вспомним, что Гайдн лучшие свои силы посвятил камерной музыке, что Моцарт, писавший вообще с ему одному свойственной легкостью, доходившею иногда до небрежности, с особенною любовью отделявал свои квартеты (6 квартетов, посвященных Гайдну), и, наконец, что величайшие произведения гениальнейшего из всех композиторов Бетховена, самые глубокие по концепции творения его (квартеты, посвященные Разумовскому и Голицыну), опять-таки принадлежат скромному роду музыки, довольствующемуся тесными рамками четырех смычковых инструментов для богатейшего полифонического развития музыкальных идей» [194, 72].

Выделение Чайковским имен венских классиков не случайно. Утвердившись в среде *салонно-домашнего* музицирования, их ансамбли, как отмечалось, рассматриваются как образцовые и в сфере *концертного* исполнения. Практически ни одно «квартетное собрание» не проходит без

звучания произведений Гайдна, Моцарта или Бетховена. Ларош в вышеупомянутой рецензии особенно выделяет важность включения сочинений классиков в программы концертов камерной музыки: «если квартетные исполнения не хотят обречь себя на бесплодность, они должны решительно отвернуться от пустыни современной камерной музыки и только как исключение допускать те немногие крупные произведения, которые, впрочем, все реже и реже появляются в этой области музыкального мира <...> Гайдн, Моцарт, Бетховен и даже, главным образом, Гайдн — вот композиторы, из которых более всего должны черпать составители программ» [74, с. 38].

Но постепенно из широкого спектра сочинений венских классиков в концертные программы вводится лишь ограниченный круг произведений, что вызывает критические отзывы в прессе. К концу столетия критика репертуара «квартетных собраний» становится все более частой. Кюи в 1895 году пишет: «почему программы собраний повторяются из года в год с астрономической точностью? Почему в этих программах отводится так мало места — чтобы не употребить более неумеренного выражения — историческим памятникам музыкального искусства, — Гайдну и Моцарту? Почему произведения позднейших направлений, — после Шумана, — столь редко исполняются в этих собраниях? <...> Почему Петербургское Отделение РМО в своих камерных собраниях не признает никаких инструментов, кроме струнных и фортепиано? Зачем такое добровольное самоограничение, зачем такой ущерб разнообразию и интересу программ?» [68, стлб. 738].

Отчасти повторение в репертуаре концертов именно классических произведений было обусловлено реакцией слушателей. Еще в рецензии 1876 года М. М. Иванов отмечает: «квартеты и квинтеты классических немецких композиторов слушаются всегда с большим одобрением. Но не то выпадает на долю произведений новейших композиторов камерной музыки; чаще всего замечается безучастное отношение публики к ним» [48, с. 22]. Если классические ансамбли неоднократно звучали как на концертах, так и на

различных музыкальных собраниях в сфере *салонно-домашнего* музицирования, то с современными произведениями публика впервые знакоилась, в первую очередь, на публичных концертах. Это требовало профессиональной подготовки не только от исполнителей, но и ставило определенные задачи перед слушателем. Иванов подчеркивает: «полифонический стиль квартета так сложен, что при первом знакомстве с новым произведением публика решительно не знает, как отнестись к нему» [Там же].

Эту особенность восприятия камерной музыки выделяет и Л. С. Ауэр, вспоминая концерт 1894 года в Германии, на котором, в том числе, исполнялось Фортепианное трио П. И. Чайковского: «концерты камерной музыки, к сожалению, не вызвали такого же интереса, что легко объясняется тем фактом, что широкая музыкальная публика не принимала так охотно этот интимный вид музыки, который, несмотря на всю свою прелесть новизны, являлся в то время почти непривычным» [6, с. 149].

К началу XX века интерес публики к концертам камерно-инструментальной музыки постепенно пропадает: сокращается количество «квартетных собраний», критики пишут об однообразии представленных программ: «квартетные собрания этого Общества за исключением 2-го из них, посвященного чествованию памяти Чайковского, до сих пор, кроме прекрасного исполнения, ничем не отличались и этому виной то обстоятельство, что квартетисты Русского Музыкального Общества слишком редко исполняют что-либо новое и если исполняют, то произведение, мало интересное для русской публики (как, например, Квартет д'Альбера). Между тем прекрасные квартеты Бородина, Глазунова или квартеты “Славление” и “В-la-f”, написанных последними двумя, а также Римским-Корсаковым и Лядовым — этим талантливым произведениям нет места в квартетных собраниях Русского Музыкального Общества. Наконец, слишком редко исполняют, например, превосходные скрипичные и виолончельную сонату

Грига. Репертуар Русского Музыкального Общества — каждый год тот же, малоинтересный» [55, с. 18].

Причину такого положения дел некоторые авторы статей видят в снижающемся уровне исполнения: «удовлетворившись успехом нескольких сезонов, они опочили в рутине. Замерло движение в репертуаре, заметно понизилось и продолжает понижаться качество исполнения. Стоило послушать 2-ой квартет Чайковского, заключивший истекший сезон! В *Andante* даже понадобилась купюра несколько тактов, — должно быть, не смогли осилить! Что до программы, то не только заграничные, но и домашние новости доставляются в концерты Общества с малой скоростью. Новинкой последнего концерта явился, например, лет 5 тому назад написанный квартет Глиэра ор. 2» [98, стлб. 19].

Вместе с тем *салонно-домашнее* музицирование продолжает пользоваться популярностью. Среди музыкальных собраний, проходящих в Петербурге на рубеже XIX–XX веков, выделяются встречи, устраиваемые меценатом и любителем камерной музыки М. П. Беляевым. Известные как «Беляевские пятницы», эти вечера к 1880-м годам стали привлекать внимание многих композиторов и исполнителей, о чем упоминает в «Летописи» Н. А. Римский-Корсаков: «с течением времени в последующие годы “пятницы” становились все многолюднее. Стал бывать окончивший консерваторию Феликс Blumenfeld и брат его Сигизмунд. К квартетной музыке прибавились и трио, и квинтеты, и т.п. с фортепиано. Появлялись и другие пианисты, иногда заезжие. Консерваторская молодежь, окончившая у меня курс, тоже стала посещать беляевские “пятницы”. Объявилось много скрипачей, Ал. К. Глазунов, поигрывавший на виолончели, тоже принимал участие в квинтетах, секстетах и октетах. <...> Появился и Вержбилович» [138, с. 201].

Расцвет *концертного* камерно-инструментального музицирования во второй половине XIX века и сохранение традиции *салонно-домашнего*

музицирования, хотя и в несколько преобразованном виде, активная деятельность обществ камерной музыки, проведение конкурсов, выдающееся мастерство ансамблистов позволяют говорить о повышении *профессионального* интереса к камерному исполнительству в России и появлении новых камерно-инструментальных сочинений. Как отмечает Н. Л. Сокольвяк: «именно благодаря любительским и первым профессиональным квартетным коллективам XVIII–XIX веков жанр квартета попал в поле внимания многих русских композиторов, а их сочинения стали доступными широкой слушательской аудитории» [158, с. 11]. Это утверждение можно отнести к камерно-инструментальной музыке в целом.

Во второй половине XIX века целый ряд композиторов обращается к этой линии творчества, формируя широкий спектр русских камерно-инструментальных произведений. Сочинения А. Г. Рубинштейна, А. С. Фаминцына, К. Ю. Давыдова, П. И. Чайковского, А. П. Бородина, в конце XIX — начале XX века — ансамбли А. К. Глазунова, С. И. Танеева и других авторов звучат в «квартетных собраниях».

Камерные ансамбли появляются в творчестве даже тех композиторов, для которых эта область всегда являлась нехарактерной. Одним из таких авторов и становится Н. А. Римский-Корсаков, создавший, начиная с 1875 года, ряд камерно-инструментальных опусов, различных по инструментальному составу, жанру, композиционному решению.

Композитор был знаком со многими исполнителями-квартетистами, музыкальные собрания в его доме посещали участники ведущих камерных ансамблей Петербурга, среди них — В. Г. Вальтер, Ю. В. Бергольц, Ф. Ф. Берр, А. Ф. Юнг. Римский-Корсаков неоднократно присутствовал на «квартетных собраниях» РМО. Одно из них состоялось 23 октября 1893 года и было посвящено Л. С. Ауэру. Информация об этом событии зафиксирована в «Воспоминаниях» В. В. Ястребцев [203, с.125]. 8 декабря этого же года биограф композитора упоминает о присутствии Римского-Корсакова на «квартетном собрании», где исполнялся Квартет F-dur [Там же, с. 136]. А

Н. Н. Черепнин пишет о прослушивании Римским-Корсаковым Квартета а-moll: «помнится мне первое исполнение моего а-moll'ного квартета op. 11 в доме отца, в присутствии Николая Андреевича и моих товарищей по классу. Ноты были плохо переписаны, без необходимых пауз для переворота, и Николай Андреевич шутил, что я писал “октет”, так как для исполнения, кроме четырех играющих надо было иметь еще четырех переворачивающих ноты» [197, с. 41]. Композитор также принимал участие в исполнении камерных ансамблей. В «Страницах жизни Н. А. Римского-Корсакова» отмечено: «31 марта [1893] Днем Римский-Корсаков с сыновьями играл трио Гайдна Ронгинскому и С. Ахшарумовой» [172, с. 370].

Камерно-инструментальные сочинения звучали и в доме самого композитора на музыкальных вечерах<sup>21</sup>. 21 марта 1901 года Ястребцев получил приглашение на такое собрание: «если Василия Васильевича интересует услышать мой (старый) секстет в исполнении Вальтера с компанией, то прошу его пожаловать к нам пятницу 23 марта к 9 часам вечера» [204, с. 124]<sup>22</sup>.

Основой камерно-инструментального творчества Римского-Корсакова являются сочинения с участием струнных инструментов. Первым ансамблем стал Квартет F-dur (1875), который был написан во время периода интенсивного «самообразования» Римского-Корсакова, выработки им новых технических приемов. Годом позже появился Струнный секстет A-dur (1876), созданный для участия в конкурсе РМО. В 1885 году композитором были

---

<sup>21</sup> Среди представленного на музыкальных вечерах Римского-Корсакова репертуара А. И. Климовицкий выделяет сочинения Бетховена: «естественно, что сочинения Бетховена игрались на квартетных вечерах в доме Римского-Корсакова. <...> Добавим, что произведения Бетховена неизменно присутствовали в заданиях на оркестровку, дававшихся Римским-Корсаковым: например, в капельмейстерском классе Морского корпуса это была третья часть (Marcia funebre) Сонаты As-dur, op. 26, для фортепиано и Марш янычар из музыки к пьесе А. Коцебу “Развалины Афин”, op. 113; отдельные части из сонат и квартетов инструментовали и знаменитые ученики мастера — Глазунов (на занятиях, начавшихся в 1889/90 году) и Стравинский (в 1903 году). А много ранее в его собственных творческих планах было переложение для оркестра Квартета f-moll, op. 95» [64, с. 233–234].

<sup>22</sup> Подробнее см. далее.

написаны 4 вариации на хорал для струнного квартета. Одними из последних произведений в сфере камерно-инструментальной музыки стали также сочинения с участием струнных инструментов: Квартет G-dur и Фортепианное трио c-moll, возникшие летом 1897 года. К струнным ансамблям также относится fuga «В церкви» (1878) из квартета на русские темы, первые три части которого впоследствии были переделаны композитором в Симфониетту<sup>23</sup>.

Другую линию камерно-инструментального творчества Римского-Корсакова образуют сочинения с участием духовых инструментов. Здесь выделяется Квинтет для фортепиано и духовых инструментов B-dur (1876), написанный, как и вышеупомянутый Струнный секстет, для участия в конкурсе РМО. Остальные ансамбли для духовых инструментов, по-видимому, были предназначены для учебных целей. Это небольшие пьесы, написанные, вероятно, в 1880–1890-е годы: Дуэты для 2-х валторн, Ноктюрн для 4-х валторн, Канцонетта и тарантелла для двух кларнетов.

В 1880-е годы Римский-Корсаков также участвует в ряде коллективных камерно-инструментальных сочинений, написанных в содружестве с другими композиторами и посвященных М. П. Беляеву. К ним относятся: Квартет «В-la-f» (1886), Квартет «Именины», созданный ко дню именин М. П. Беляева в 1887 году. Также ко дню именин, но в 1897 году, Н. А. Римским-Корсаковым были написаны тема и четвертая вариация из коллективного Квартета A-dur. Последним произведением, связанным с именем крупнейшего издателя и мецената, стало Allegro B-dur из сборника пьес для струнного квартета «Пятницы» (1889).

**Актуальность темы исследования.** Камерно-инструментальные ансамбли Н. А. Римского-Корсакова традиционно считаются второстепенными сочинениями, оставаясь в тени его симфонических и оперных произведений. Вместе с тем, обращение к этому жанру охватывает в

---

<sup>23</sup> Первые три части квартета не опубликованы, местонахождение автографа не известно.

творчестве композитора длительный период, а индивидуальные композиционные, инструментальные и технические решения позволяют говорить о сочинениях как о значительной части не только наследия Римского-Корсакова, но и истории русской камерной музыки последней четверти XIX века.

**Степень научной разработанности.** Первые упоминания камерно-инструментальных произведений Римского-Корсакова связаны с представлениями их как рецензируемых концертных сочинений. Среди отзывов на произведения композитора важны статья А. С. Фаминцына [181, с. 169–173] и очерк Г. А. Лароша [75, с. 132–138]<sup>24</sup>, в которых отмечаются некоторые технические и инструментальные особенности Квартета F-dur, а также статья, посвященная исполнению Квартета «В-la-f» [97, стлб. 1054–1056].

В научной литературе камерно-инструментальным сочинениям Н. А. Римского-Корсакова отведено сравнительно скромное место. В «Истории русской музыки» А. И. Кандинского выделяются некоторые стилистические особенности произведений [56, с. 19–20]. М. П. Рахманова, подчеркивая значение первых ансамблей композитора, вводит их в раздел, посвященный сочинениям 1860–1880-х годов [133, с. 68–69]. Несмотря на то, что в задачу этих исследований не входит рассмотрение инструментальных ансамблей, в них выявляются характерные аспекты некоторых камерно-инструментальных сочинений, определяется их значение в развитии стиля Римского-Корсакова<sup>25</sup>.

В работах, посвященных камерно-инструментальной музыке, произведения композитора также упоминаются фрагментарно. Б. В. Асафьев в исследовании «Русская музыка. XIX и начало XX века» характеризует

<sup>24</sup> В статье «Два первых концерта Бесплатной школы» Ларош также упоминает Струнный секстет Римского-Корсакова [73, с. 206–212].

<sup>25</sup> М. П. Рахманова так характеризует сочинения периода 1860-х–1880-х годов: «для исследователя творческого процесса, для анализа развития стиля композитора — это ценнейший материал» [133, с. 64].

ансамбли как технически целостные<sup>26</sup>. Наиболее развернутый анализ сочинений включен в исследование Л. Н. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке» [130, с. 288–295]. В главе «Композиторы “Новой русской школы”» автор останавливается на некоторых сочинениях<sup>27</sup>, отмечая, что для Римского-Корсакова «область инструментального ансамбля оказалось побочной, “случайной”» [130, с. 288]. Отдельные ансамбли композитора упоминаются в других исследованиях. Фортепианное трио с-moll рассматривается в статье Т. А. Гайдамович [24]. Автор проводит параллели с операми Римского-Корсакова, останавливается на различных исполнительских интерпретациях этого сочинения, выделяя особое положение этого сочинения в истории развития жанра русского фортепианного трио. В работах Л. Д. Беленова [12] и Л. М. Царегородцевой [190] отмечается Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Беленов подчеркивает значение ансамбля Римского-Корсакова в развитии музыки для валторны: «в этом сочинении валторна впервые представлена с беспрецедентной полнотой, заняв место ведущего голоса ансамбля» [12, с. 71].

Коллективные камерно-инструментальные сочинения, участие в которых принимал Римский-Корсаков упоминаются, преимущественно, в работах, посвященных М. П. Беляеву. В. Я. Трайнин пишет о квартете «В-la-f» [176], М. К. Михайлов [87] отмечает характерные черты творчества композиторов беляевской группы<sup>28</sup>, которые присущи и рассматриваемым сочинениям. Важным источником в изучении коллективных ансамблей явились статьи А. К. Глазунова [27] и А. В. Оссовского [99], диссертация

<sup>26</sup> «Римский-Корсаков, как всякий даровитый композитор, естественно, коснулся и данной отрасли музыки, но не сказал в ней ничего необычного. Его ансамбли больше говорят о технической целостности и умелости, чем об органическом усвоении камерного стиля» [5, с. 226].

<sup>27</sup> В работе Л. Н. Раабена выделены пять сочинений Римского-Корсакова: Квартет F-dur, Струнный секстет, Квинтет для духовых инструментов и фортепиано, fuga для струнного квартета «В монастыре» и Струнный квартет G-dur.

<sup>28</sup> Коллективные ансамбли с участием Римского-Корсакова отмечены в упомянутой работе Б. В. Асафьева [5] и в исследовании Л. Н. Раабена [131].

Д. Е. Луконина [81], а также письма В. В. Стасова [162] и А. Н. Скрябина [115; 156].

Упоминание рукописей камерно-инструментальных сочинений Римского-Корсакова содержится в Полном собрании сочинений<sup>29</sup> композитора (тома 27 [100; 123] и 28 (Б) [102]).

**Цели и задачи.** *Цель работы* — с возможной полнотой изучить камерно-инструментальные сочинения Н. А. Римского-Корсакова, их связь с инструментальным музицированием в России последней четверти XIX века.

*Задачи исследования:*

- рассмотрение инструментальных ансамблей Римского-Корсакова в контексте камерно-инструментального музицирования в России последней четверти XIX века;

- установление истории создания камерно-инструментальных сочинений композитора, отношения современников и исследователей к этой области творчества Римского-Корсакова;

- анализ произведений с участием струнных и духовых инструментов, коллективных ансамблей, раскрытие специфики композиторской техники для каждого типа сочинений.

- изучение всех сохранившихся автографов камерно-инструментальных опусов Римского-Корсакова: набросков, эскизов, черновых и беловых рукописей;

- выявление на основе документов особенностей творческого процесса композитора.

**Объект исследования** — камерно-инструментальные сочинения Римского-Корсакова. **Предмет исследования** — жанрово-стилистические особенности произведений, рукописи инструментальных ансамблей.

**Научная новизна**, прежде всего, заключается в изучении всех камерно-инструментальных произведений Н. А. Римского-Корсакова в рамках одного диссертационного исследования.

---

<sup>29</sup> Далее — ПСС.

Впервые в работе:

- рассмотрены самостоятельные и коллективные сочинения композитора, завершённые и неоконченные ансамбли, в том числе, наброски и эскизы камерно-инструментальных произведений, зафиксированные в Записной книжке № 1 Н. А. Римского-Корсакова.

- собраны вместе материалы, связанные с историей создания произведений Римского-Корсакова, рецензии на исполнение сочинений и отзывы композиторов, зафиксированные в переписке.

- представлен подробный анализ ансамблей, включающий образные, композиционные, технические, инструментальные аспекты сочинений. Отмечены особенности композиторской техники, присущие произведениям с участием струнных и духовых инструментов, коллективным произведениям.

- выявлены параллели между камерно-инструментальными опусами и сочинениями других жанров композитора, а также произведениями современников.

- рассмотрены автографы Фортепианного трио с-moll, Квартета G-dur, коллективных сочинений, материалы Записной книжки № 1 композитора.

- на материале документов камерно-инструментальных сочинений дополнены сведения относительно особенностей творческого процесса композитора.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Материалы проведенного исследования могут быть использованы в курсах истории русской музыки, анализа музыкальных произведений, музыкальной текстологии и источниковедения, в справочно-библиографических изданиях. Работа может привлечь внимание к ансамблям Римского-Корсакова музыкантов-исполнителей.

**Методология и методы исследования.** В работе использованы исторический, музыкально-теоретический, текстологический анализ.

Изучение инструментальных ансамблей Римского-Корсакова, безусловно, невозможно без обращения к вопросам камерной музыки в

целом. В диссертации привлекается ряд работ, посвященных особенностям жанра; выделим среди них исследования Б. В. Асафьева [4; 5], Т. В. Адорно [1], И. И. Польской [122]. Работы П. Н. Столпянского [171]<sup>30</sup>, Л. П. Синявской [154], Т. В. Воскресенской [21, 22], М. Г. Долгушиной [43] Н. Л. Сокольева [158], Н. В. Симоновой [153] посвящены камерно-инструментальному музицированию и развитию инструментальных жанров в России. Отдельно отметим исследование И. Ф. Петровской «Музыкальный Петербург» [116; 117], в котором содержатся сведения не только о музыкантах-ансамблистах, но и салонно-домашнем, и концертном камерно-инструментальном музицировании. Эти работы способствовали составлению более полной картины инструментального музицирования в России периода сочинения ансамблей Римского-Корсакова, выявлению характерных тенденций концертной жизни Петербурга, которые повлияли, в том числе, на произведения композитора.

Для многих инструментальных ансамблей Римского-Корсакова характерны приемы тематического и мотивного объединения цикла. Наблюдения и положения работ Е. А. Ручьевской [146; 147], Ю. Н. Тюлина [178], Л. А. Мазеля [83], Р. Х. Лаула [78] чрезвычайно действенны при рассмотрении камерно-инструментальных сочинений Римского-Корсакова. Исследования легли в основу изучения интонационных связей ансамблей композитора, особенностей их композиционного решения.

В раскрытии проблемы инструментального решения камерных ансамблей Римского-Корсакова важным источником является учебник самого композитора «Основы оркестровки» [143], в котором выделяются приемы игры и определяется тембровая характеристика инструментов. В исследованиях В. И. Цытовича [192], Р. Р. Давидяна [40], Л. Н. Раабена [129], Ю. А. Фортунатова [186], С. Я. Левина [80] освещаются проблемы тембровой

---

<sup>30</sup> Инструментальному музицированию посвящены работы Н. Р. Режениновой [134] и В. А. Кириллова [63].

драматургии<sup>31</sup>, они актуальны для изучения ансамблей Римского-Корсакова также с позиций инструментального решения, приемов звукоизвлечения.

Полифоническая техника является неотъемлемой составляющей камерно-инструментальных сочинений композитора. Отдельных научных трудов, посвященных этому вопросу, нет. Выделяется, однако, ряд работ, в которых рассматривается применение композитором полифонической техники в его оперных, хоровых и фортепианных сочинениях. Среди них — учебник «История полифонии» В. В. Протопопова [127], учебное пособие Л. Л. Крупиной «Эволюция фуги» [65]. Следует также отметить теоретически содержательную статью А. Н. Должанского «Относительно фуги» [44], в которой автор не останавливается на сочинениях Римского-Корсакова, но представляет примеры использования фуги и фугато в произведениях, в том числе, русских композиторов.

При изучении рукописей камерно-инструментальных сочинений Римского-Корсакова учитывался ряд исследований. Выделим работы А. А. Гозенпуда [29], М. Г. Арановского [3], в которых авторы рассматривают творческий процесс композитора, останавливаются на особенностях письма Римского-Корсакова, упоминают незавершенные сочинения композитора. Добавим статьи Е. М. Овсовой [96], А. Н. Цветковой [191], посвященные незавершенным произведениям Римского-Корсакова, и учебное пособие Т. З. Сквирской «Рукописное наследие Н. А. Римского-Корсакова» [155]<sup>32</sup>.

Ряд работ, в которых рассмотрение жанров камерно-инструментальной музыки в творчестве композитора опирается на непосредственное изучение рукописных документов, явился одним из ориентиров для настоящего исследования. Отметим монографию Г. А. Моисеева [89], диссертации Е. В. Грищенко [37] и Н. А. Латышева [77]. Важным источником явилась монография Г. Л. Головинского [32], в которой представлены как широко

---

<sup>31</sup> Квintет для фортепиано и духовых инструментов упоминается в статье Е. Е. Федорова [183].

<sup>32</sup> В описании рукописей камерно-инструментальных сочинений Римского-Корсакова используется классификация, представленная в диссертации Э. А. Фатыховой [182, с. 62–63].

известные Первый и Второй квартеты<sup>33</sup> А. П. Бородина, так и его ранние сочинения. Наблюдения автора, связанные с замыслами камерно-инструментальных сочинений, актуальны и при изучении ансамблей Римского-Корсакова.

**Основные положения, выносимые на защиту:**

1. Камерно-инструментальные сочинения Римского-Корсакова как важная часть творческого наследия композитора, привлекавшая его внимание на протяжении длительного времени.

2. Традиция камерно-инструментального музицирования в России последней четверти XIX века и инструментальные ансамбли Римского-Корсакова.

3. Особенности музыкального языка и композиторской техники различных типов ансамблей: самостоятельных и коллективных опусов, сочинений с участием струнных и духовых инструментов в контексте творчества Римского-Корсакова в целом.

4. Специфика творческого процесса Римского-Корсакова на примере рукописных документов Фортепианного трио с-molл, Струнного квартета G-dur, материалов Записной книжки № 1, коллективных сочинений. Отличия работы над Трио и Квartetом, создававшимися в период лета-осени 1897 года.

**Степень достоверности и апробация результатов.** Достоверность результатов достигнута посредством использования исторического, теоретического и текстологического методов исследования.

Диссертация проходила поэтапное обсуждение на кафедре истории русской музыки СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, основные положения исследования представлены в виде научного доклада. Материалы диссертации опубликованы в восьми научных статьях: «Струнный секстет Н. А. Римского-Корсакова» [92], «Наброски камерно-инструментальных

---

<sup>33</sup> Исследованию рукописей двух квартетов А.П. Бородина посвящены также работы А. П. Грибановой [34; 35].

сочинений в записной книжке Н. А. Римского-Корсакова» [166], «Камерно-инструментальные ансамбли Н. А. Римского-Корсакова в концертной жизни Петербурга второй половины XIX века» [163], «Камерно-инструментальные ансамбли в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» [164], «Участие Н. А. Римского-Корсакова в сочинениях к “Митрофанову дню”» [168], «Н. А. Римский-Корсакова и камерно-инструментальное музицирование последней четверти XIX века» [167], «Квинтет для фортепиано и духовых инструментов Н. А. Римского-Корсакова» [165], «Финал Фортепианного трио Н. А. Римского-Корсакова: поиски и сомнения» [169].

Отдельные результаты работы отражены в докладах на научной конференции студентов и аспирантов «Музыкальный автограф» (СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2012), международной конференции «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (СПбУ им. А. И. Герцена, 2013).

Диссертация состоит из **Введения**, основной части и **Заключения**, содержит нотные примеры, список литературы. Основная часть включает три главы. В **Главе 1** рассматриваются ансамбли с участием струнных инструментов, **Глава 2** посвящена произведениям с духовыми инструментами и коллективным камерно-инструментальным сочинениям, участие в которых принимал Н. А. Римский-Корсаков. В **Главе 3** представлены описание и характеристика автографов сохранившихся камерно-инструментальных сочинений композитора. В **Приложении 1** содержится информация об ансамблях и исполнителях, участвовавших в концертной жизни Петербурга, в том числе и в исполнении ансамблей Римского-Корсакова. В **Приложении 2** представлены в качестве примера программы камерно-инструментальных концертов Петербурга 1875–1877 и 1885–1888 годов.

## Глава 1. Ансамбли с участием струнных инструментов

Ансамбли с участием струнных инструментов составляют основу камерно-инструментального творчества Н. А. Римского-Корсакова и представлены жанрами струнного квартета (Квартет F-dur (1875), «В церкви» из Квартета на русские темы (1878)<sup>34</sup>, 4 вариации на хорал (1885), Квартет G-dur (1897)), струнного секстета (Струнный секстет A-dur (1876)) и фортепианного трио (Фортепианное трио c-moll (1897)).

Неоднократное обращение композитора к жанру струнного квартета вполне закономерно. Начиная с произведений венских классиков, квартет считался центральным жанром камерно-инструментальной музыки. Владение струнным квартетом являлось одной из важнейших составляющих образования композитора XIX века: в европейских консерваториях струнный квартет был, как известно, обязательной частью выпускного экзамена по композиции [Подробнее об этом см.: 89, с. 15–25]. Показательно и отношение Римского-Корсакова к квартету, как к важному этапу овладения композиторской техникой в ансамбле, где каждый голос ясно слышен. В письме к С. И. Танееву композитор приводит квартет как одно из заданий по композиции: «что касается инструментовки, как предмета, по необходимости сопровождающего практическое сочинение, то я бы счел возможным отнести ее на первый год практического сочинения, а во время первоначальных упражнений в композиции (параллельно с фугой) ограничился бы струнным квартетом, фортепиано, пожалуй, скрипкой с фортепиано, хором *a' capella* или с сопровождением и т.п.» [174, с. 32]<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> В 1888 году первые три части Квартета на русские темы, как отмечалось, были переделаны в Симфониетту.

<sup>35</sup> О. И. Луконина пишет: «фундаментальными позициями композиторской педагогики Штейнберга, как и его старшего коллеги, являлись апеллирование к творчеству композиторов-классиков и требование профессионального отношения к делу. К примеру, Римский-Корсаков учил инструментовать отдельные части из сонат и квартетов венских классиков. Аналогичные задания уже от Штейнберга получал Д. Шостакович» [82, с. 20].

Именно струнный квартет становится первым самостоятельным произведением Римского-Корсакова в области камерно-инструментальной музыки. Замысел Квартета F-dur, зафиксированный в документах, датируется 1874 годом. История создания этого произведения частично освещена в переписке Н. А. Римского-Корсакова с П. И. Чайковским. В семи письмах, охватывающих период с 1874 по 1876 годы, отражены начальный этап сочинения, первое исполнение произведения и отзыв Чайковского об уже готовом ансамбле. Первое упоминание Квартета встречается в письме от 13 сентября 1874 года, в котором Чайковский спрашивает о предполагаемом завершении произведения: «как идет Ваше руководство и не сочинили ли Вы еще что-нибудь новое, за исключением квартета, который, вероятно, уже давно кончен?» [141, с. 28]<sup>36</sup>.

Но, судя по переписке композиторов, процесс создания ансамбля затягивался. Римский-Корсаков возвращается к Квартету через год. В письме от 1 октября 1875 года он пишет: «приехав в Петербург с дачи и, перебирая ноты, я нашел 1-ю часть своего квартета, которую считал давно пропавшею. Взглянув на нее, мне захотелось всю ее пересочинить, и я сделал это в два дня, а это побудило меня написать новый финал, что я и сделал, а затем анданте, что тоже немедленно исполнил; было у меня набросано также скерцо для этого квартета, я его также на-днях переделаю, и тогда квартет будет готов» [141, с. 36].

Римский-Корсаков воспринимает свое первое самостоятельное камерно-инструментальное произведение как один из этапов технической подготовки, отмечая в письме к Чайковскому от 1 октября 1875 года: «сочинение этого квартета составляет отступление от той программы моих

---

<sup>36</sup> В этом издании дано следующее примечание: «струнный квартет F-dur, op. 12 Н. А. Римского-Корсакова в первом варианте был закончен в 1874 г., новая редакция была завершена в 1875 г. Квартет издан фирмой П. Юргенсона во второй половине 1870-х гг.» [141, с. 28]. Однако, никаких сведений о первой редакции Квартета более не приводится.

действий<sup>37</sup>, которую я Вам сообщал, но утешаюсь тем, что квартет есть сам по себе отличное упражнение» [141, с. 36].

Основная часть переписки Римского-Корсакова и Чайковского этого периода связана с проблемами издания Квартета фирмой П. И. Юргенсона. Композиторы обсуждают детали публикации партитуры ансамбля и переложения для фортепиано в 4 руки. В письме от 12 ноября 1875 года Чайковский упоминает о готовности Юргенсона опубликовать сочинение, а из письма от 25 сентября 1876 года Римского-Корсакова следует, что Квартет еще не издан. Процесс публикации произведения затянулся на несколько лет<sup>38</sup>.

В переписке композиторов особенно выделяется письмо Чайковского от 29 сентября 1876 года. Оно содержит ответ Чайковского на просьбу Римского-Корсакова, в котором автор письма высказывает свое мнение об ансамбле. Чайковский подчеркивает достоинства I части Квартета: «первую часть его я считаю положительно прелестной и идеально чистой по фактуре. Она может служить образцом чистоты стиля» [193, с. 77]. Критические замечания коснулись IV части ансамбля: «что касается финала, то должен сказать откровенно, что он мне совсем не нравится, хотя не могу поручиться за то, что по услышании его примирюсь с его назойливо преследующим ритмическим мотивом и с его сухостью, доводящего до неперевариваемости» [Там же]. Выделяя как сильные, так и слабые стороны

<sup>37</sup> Описывая этот период своей жизни в «Летописи», композитор более подробно говорит о «программе действий», которая, по-видимому, связана с активной работой в области самообразования и систематическими занятиями по гармонии и полифонии: «погрузившись в Керубини и Беллермана, запасшись кое-какими учебниками гармонии (между прочим, и учебником Чайковского) и всевозможными книгами хоралов, я усердно занимался гармонией и контрапунктом, начав с самых элементарных задач» [138, с. 88].

<sup>38</sup> В ПСС Римского-Корсакова отмечено: «впервые квартет был издан фирмой П. Юргенсона во второй половине 70-х гг.» [100, с. 7]. В письме от 29 сентября 1876 года Чайковский упоминает некоторые причины, которые, вероятно, повлияли на столь длительный процесс издания ансамбля Римского-Корсакова. Об одной из них он пишет подробно: «в прошлом году, когда были получены партии Вашего квартета, у Рубинштейна его пробовали наши квартетисты в присутствии Юргенсона. Этим четверем господам квартет Ваш не понравился, и они выражали Юргенсону свое удивление, что он решается издавать вещь, которая обречена на забвение. Это, вероятно, охладило рвение нашего издателя, которое я подогрел» [141, с. 44].

нового сочинения, композитор подытоживает: «Ваши теперешние произведения, и в том числе квартет, еще не *chef d'oeuvre*'ы. Впрочем, оговорюсь и еще раз повторю, что 1-я часть — образец девственной чистоты стиля. В нем есть что-то Моцартовски красивое и непринужденно вылившееся из-под пера» [Там же]. Сравнивая Квартет Римского-Корсакова с музыкой Моцарта, Чайковский подчеркивает несомненные достоинства нового ансамбля<sup>39</sup>.

Квартет F-dur впервые был исполнен 11 ноября 1875 года в Третьем квартетном собрании 1-й серии Петербургского отделения РМО<sup>40</sup> ансамблем Ауэра–Давыдова<sup>41</sup>. Однако, успеха у публики при первом исполнении это сочинение не имело, о чем сообщает композитор в письме к П. И. Чайковскому от 1 декабря 1875 года: «квартет мой мало возбудил сочувствия в публике, а также и в ближайшем мне музыкальном кружке; Ларош отозвался недурно<sup>42</sup>. Я с нетерпением жду, чтоб вы его посмотрели, когда представится случай, и написали бы мне о нем, а в Петербурге он, кажется, всех сбил с толку, и появление его объясняется различными способами, подразумеваю, что со стороны некоторых (но только не близких

---

<sup>39</sup> Однако, позднее в письме к Н. Ф. фон Мекк от 24 декабря 1877/5 января 1878 года Чайковский более строг в оценке Первого квартета Римского-Корсакова: «От презрения к школе он разом повернул к культуре музыкальной техники. Вскоре после того вышла его симфония и квартет. Оба сочинения наполнены тьмой фокусов, но, как Вы совершенно верно замечаете, проникнуты характером сухого педантизма. Очевидно, он выдерживает теперь кризис, и чем этот кризис кончится — предсказать трудно. Или из него выйдет большой мастер. Или он окончательно погрязнет в контрапунктических штуках» [195, с. 134].

<sup>40</sup> Анонс первого исполнения Квартета был включен в газету «Музыкальный листок» от 19 октября 1875 года: «Н. А. Римский-Корсаков окончил свой первый струнный квартет, который, как слышно, будет исполнен в одном из квартетных собраний Императорского русского музыкального общества» [49, с. 27].

<sup>41</sup> Состав: Л. А. Ауэр, И. Н. Пиккель, И. А. Вейкман, К. Ю. Давыдов. Сообщения о квартетных собраниях этой серии публиковались в газете «Музыкальный листок»: «Квартетное собрание Императорского Русского Музыкального Общества, в зале Консерватории, по Вторникам, в 8 час. вечера. <...> 3 собрание 11 ноября. 1 Квартет (в 1раз), Римского-Корсакова. 2 Трио для фортепиано (г. Климов), скрипки и виолончели, Сен-Санса. 3. Квартет, соч. 59, Бетховена» [52, с. 59].

<sup>42</sup> Отзыв Лароша представлен в одном из очерков [75, с. 132]. Подробнее см. далее.

мне друзей) даже неблагоприятными толкованиями, — как это глупо» [141, с. 38].

Рецензия на первое исполнение Квартета была опубликована в газете «Музыкальный листок», освещавшей квартетные собрания Петербургского отделения РМО, и принадлежала А. С. Фаминцыну [181]. Автор довольно сдержанно отмечает первый камерный ансамбль композитора: «в сочинении этом трудно узнать автора смелого “Антара”. <...> Надо сознаться, что от композитора, уже написавшего достаточное количество больших сочинений для концерта и сцены, можно было бы ожидать произведения более зрелого, более широко развитого, более оригинального. Сочинение это было принято слушателями залы консерватории с полнейшим равнодушием, какое публика квартетных собраний обыкновенно оказывает новым сочинениям» [Там же, с. 173].

Несмотря на нейтральную реакцию публики на премьеру Квартета, повторное исполнение произведения ансамблем Московского отделения РМО состоялось уже 19 декабря 1875 года<sup>43</sup>, далее последовало исполнение Квартета в Санкт-Петербургском обществе квартетной музыки 20-го апреля 1876 года<sup>44</sup>. Позднее сочинение неоднократно звучало на концертах камерной музыки. Квартет F-dur был включен в сезон Московского отделения РМО 1882–1883 годов<sup>45</sup>, исполнялся в 1893 году в программе «Русских квартетных вечеров» Беляева<sup>46</sup>, в квартетном собрании

<sup>43</sup> Второе квартетное собрание Московского отделения РМО (2-я квартетная серия). Квартет: И. В. Гржимали, И. И. Котек, Ю. Г. Гербер, В. Ф. Фитценгаген.

<sup>44</sup> На этом собрании были исполнены: «Еврейская мелодия» для фортепиано и альты. Иохима (Ф. Гильдебранд и М. де Сантис); Трио (ор.102, c-moll) Раффа. (Р. Кюндингер, Ф. Гильденбранд и Р. Гильденбранд); Квартет (*manuscript*) Римского-Корсакова (Р. Рихтер, Ф. Гильденбранд, Е. Альбрехт и Л.[?] Фишер); Квинтет (C-dur) Шуберта (Е. Альбрехт, Р. Рихтер, Ф. Гильденбранд, Л.[?] Фишер и Р. Гильденбранд) [106, с. 9].

<sup>45</sup> Этот сезон явился первым в истории русской музыки, состоявшим из цикла вечеров, целиком посвященных творчеству русских композиторов. В программе первого вечера первого цикла прозвучали Квартет Римского-Корсакова, Фортепианное трио B-dur А. Г. Рубинштейна, Квартет A-dur К. Ю. Давыдова [130, с. 155].

<sup>46</sup> Программы «Русских квартетных вечеров» М. П. Беляева 1891–1894 гг. были опубликованы как приложение к статье В. В. Стасова «Митрофан Петрович Беляев. Биографический очерк» [161, стлб. 81–130].

Петербургского отделения РМО 1894 года [55]. Среди струнных камерно-инструментальных произведений Римского-Корсакова ансамбль наиболее часто привлекал внимание исполнителей.

Наиболее дружественным отзывом в прессе о новом сочинении Римского-Корсакова явился упомянутый выше материал Г. А. Лароша. В статье «Как относительна важность событий...» Ларош дает следующую характеристику: «самое изящное и непосредственное, что есть в этом квартете, всецело принадлежит прежнему Римскому-Корсакову: я разумею вторую тему (побочную партию) первого аллегро, бойко, живо, размашисто вступающую у виолончели при богатом, звучном аккомпанементе остальных трех инструментов. Характерно для композитора и то, что именно этот отрывок носит на себе характер чисто оркестральный» [75, с. 132]. Неудивительно, что в первом камерном произведении слышатся отголоски симфонических произведений автора. Третья симфония появилась незадолго до Первого квартета (1873), в 1860-х годах были также написаны Первая симфония (1861–1865), музыкальная картина «Садко» (1867) и симфоническая сюита «Антар» (1868).

Не только Ларош, но и М. А. Балакирев выделяют «оркестральность» сочинения. В письме от 8 октября 1876 года наставник Новой русской школы пишет: «посмотрел немножко Ваше 1-е Allegro из квартета. Видно, что разумовский F-dur-ный квартет<sup>47</sup> сильно представлялся Вам, но затем в нем есть такое милое и хорошее, что бы могло Вам очень пригодиться, если Вы вздумаете сочинять симфонию» [140, с. 105]. Выделим мысль Балакирева о квартете как этапе на пути к симфонии. Он как бы проводит параллели с творчеством других композиторов, для которых камерный жанр явился подступом к симфоническим произведениям<sup>48</sup>. Балакирев продолжает мысль самого Римского-Корсакова о квартете, как об упражнении, но видит в новом

<sup>47</sup> Квартет Бетховена op. 59 № 1 (F-dur), посвященный графу А. К. Разумовскому.

<sup>48</sup> Так, после квартетов op. 18 Бетховен создает Первую симфонию; Квартет B-dur Чайковского также предшествовал его Первой симфонии.

сочинении не выработку профессиональных навыков в самостоятельном произведении, а начальный этап на пути к симфонии<sup>49</sup>.

Интересна оценка самим Римским-Корсаковым первого камерно-инструментального опуса. Размышления о Первом квартете приведены в «Летописи», в разделе, описывающем период 1873–1875 годов: «мне помнится, что я как будто несколько стыдился своего квартета, так как, с одной стороны, не приучен был к роли контрапунктиста, пишущего фугато, что считалось в нашей компании немножко постыдным, а с другой — я чувствовал неволью, что в квартете этом действительно *я — не я*» [138, с. 88].

Мысль о преобладании техники в новых сочинениях Римского-Корсакова высказывает и А. П. Бородин в письме Л. И. Кармалиной от 15 апреля 1875 года: «Корсинька возится с Бесплатною Школой, пишет всяческие контрапункты, учится и учит всяческим хитростям музыкальным. <...> Музыки не пишет пока» [15, с. 89]. Здесь отражается не только мнение Бородина о новых сочинениях Римского-Корсакова, но и отношение композиторов Новой русской школы к камерно-инструментальной музыке, господствующее на тот момент: область камерно-инструментальной, «чистой» музыки не являлась для них ведущей, камерная музыка ассоциировалась с академическим, «консерваторским» направлением. «К ужасу Стасова и Модеста набросал струнный квартет» [Там же], — писал Бородин в 1875 году. Примечательно, что Квартет F-dur Римского-Корсакова станет «первой ласточкой», предвещающей создание нескольких камерно-инструментальных сочинений композиторами Новой русской школы — Бородиным и Кюи.

Следующим за Первым квартетом сочинением является Струнный секстет A-dur, написанный Римским-Корсаковым в 1876 году. Во второй половине XIX века в России к жанру струнного секстета обращаются многие

---

<sup>49</sup> Г. А. Моисеев отмечает: «близость квартета и симфонии поддерживалась композиторской практикой. Начиная с Бетховена, струнный квартет был непосредственным подступом к симфонии» [89, с. 23].

композиторы. Примерами таких произведений являются неоконченный Струнный секстет А. П. Бородина, по-видимому, написанный в конце 1859–начале 1860 годов, но опубликованный много позже<sup>50</sup>, сочинения А. Г. Рубинштейна (ор. 97, 1877), К. Ю. Давыдова (ор. 35, 1879), Н. фон Вильма (ор. 27, 1882), и, конечно, Секстет «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского (ор. 70, 1890-1892)<sup>51</sup>.

Поводом для создания Струнного секстета Римского-Корсакова послужил Конкурс камерных произведений РМО. Композитор принял участие в этом конкурсе как автор двух сочинений: Струнного секстета A-dur и Квинтета для фортепиано и духовых B-dur. По результатам конкурса первую премию получил Э. Ф. Направник с Фортепианным трио под девизом «Бог трицу любит»<sup>52</sup>, Секстет Римского-Корсакова, участвовавший в конкурсе под девизом «Гармония», был отмечен «похвальным отзывом»<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Секстет Бородина ни разу не исполнялся при жизни композитора. Бородин упоминает об этом произведении в письме к Л. И. Кармалиной от 19 января 1877 г.: «Для пения теперь пишется мало в нашем кружке; ветер повеял неожиданно поветрием на камерную музыку: Корсаков написал, кроме прежнего квартета, квинтет для фортепиано с духовыми и струнный секстет; Кюи затеял было квартет, но, кажется, бросил; я почти окончил струнный секстет» [15, с. 123]. В примечании С. Дианина к этому письму указано: «Здесь описка Александра Порфирьевича или, может быть, недосмотр переписчика стасовского издания: речь, несомненно, идет об A-dur'ном (1-м) квартете А. П. Бородина» [Там же, с. 263].

Уже в XX веке были опубликованы обе части Секстета: I — Allegro, написанное в сонатной форме, и II — Andante, написанное в форме вариаций [32, с. 70–75]. В числе европейских авторов известных секстетов, исполнявшихся в том числе и в России, выделим сочинения И. Брамса (ор. 18 и 36), Ф. Мендельсона (ор. 110).

<sup>51</sup> Конечно же, в России подлинная история жанра начинается со знаменитого Большого секстета для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано Es-dur М. И. Глинки (1832).

<sup>52</sup> К. Галлер выделяет Трио Направника, подчеркивая, что сочинение отличается «превосходной фактурой; изящной, красивой гармонизацией; замечательной оригинальностью многих ритмических рисунков и мелодического целого», не упоминая ансамбль Римского-Корсакова [25, с. 5]. Следует, однако, помнить, что В. В. Стасов в письме к Кругликову от 13 октября 1883 г. относит Галлера к числу противников Новой русской школы: «вся орава бездарных наших ретроградов (Галлеры, Соловьевы, Ивановы *etc.*) скоро обрушится на меня, и в печати ничего не будет, кроме ругательств мне» [120, с. 57].

<sup>53</sup> Сообщение о решении комиссии было опубликовано в «Музыкальном листке» в 1876 году: «на основании единогласного постановления комиссии, Главная Дирекция признала достойным премии одно сочинение, а именно: трио для фортепиано, скрипки и виолончели под девизом, “Бог трицу любит” и кроме того, заслуживающими похвального

Первое исполнение Секстета состоялось в Петербурге 14 января 1877 года. Это произведение было представлено на суд публики в Третьем квартетном собрании второй серии Петербургского отделения РМО Ауэром, Пиккелем, Вейкманом, Давыдовым, Егоровым (2-й альт) и Кузнецовым (2-я виолончель)<sup>54</sup>. Г. А. Ларош высоко оценил произведение, отмечая его как «мастерский смычковый секстет» [73, с. 208]. Римский-Корсаков подчеркивает технические трудности этого произведения, однако вновь пишет: «в нем я еще был пока не я» [138, с. 97].

Этот ансамбль принадлежит к числу сочинений, подробно представленных композитором в его «Летописи» в записях, относящихся к 1876 году. Композитор описывает начало работы над сочинением: «Русское музыкальное общество объявило конкурс написание пьесы для камерной музыки. Мне захотелось написать что-нибудь на этот конкурс, и я принялся за струнный секстет A-dur. Я начал его в Петербурге, а окончил летом, на даче в Каболовке» [Там же]. Далее автор подробно анализирует технические особенности своего произведения<sup>55</sup>. В главе, описывающей события 1876–1877 годов, Римский-Корсаков останавливается на судьбе своего Секстета и другого камерно-инструментального сочинения, написанного для конкурса — Квинтета для смешанного состава инструментов: «Что же касается до судьбы, постигшей мой секстет и квинтет, то с ними произошло следующее. Конкурсная комиссия признала достойным премии трио Направника <...>, мой секстет признала заслуживающим одобрения <...>; что касается до секстета, то Великий Князь Константин Николаевич, который вообще симпатизировал мне, встретив меня однажды в консерватории, сказал: “Как жаль, что мы не знали (при присуждении премий), что этот секстет твой (он

---

отзыва два сочинения: секстет для двух скрипок, двух альтов и двух виолончелей под девизом “Гармония” и квартет для двух скрипок, альты и виолончели “Cis-moll”» [50, с. 73]. Автор квартета cis-moll — Н.Я. Афанасьев.

<sup>54</sup> В. В. Ястребцев упоминает исполнение Струнного секстета на музыкальном собрании Римского-Корсакова 23 марта 1901 года: «исполнителями секстета были следующие артисты: концертмейстер Вальтер и Бергольд (скрипки), Юнг и Швачкин (альты), Бер и Преображенский (виолончели)» [204, с. 183].

<sup>55</sup> Об этом см. далее.

говорил мне, по старой памяти, “ты”); очень, очень жаль”. Я поклонился. Из этого можно заключить, как велось дело конкурсов в Русском музыкальном обществе в те времена» [138, с. 105–106].

В 1878 году Римским-Корсаковым был начат струнный квартет на русские темы. Как было отмечено, в 1888 году это сочинение было переработано автором в Симфониетту для оркестра. Одна из причин такого решения приведена композитором в «Летописи»: «этот квартет мой никогда публично исполнен не был. Однажды я его снес К. Ю. Давыдову и попросил проиграть на репетиции квартетного собрания. Давыдов, Ауэр, Пиккель и Вейкман сыграли его для меня. Он мало им понравился, да и я нашел в нем много недочетов» [Там же, с. 164]. Последняя часть, fuga «В монастыре», не вошла в Симфониетту и была издана посмертно. Однако М. П. Рахманова делает предположение о возможном возвращении к этому сочинению: «судя по пометам на рукописи и имеющемуся авторскому четырехручному переложению, композитор намеревался вернуться к этому произведению» [133, с. 69].

После неосуществленного Квартета на русские темы на протяжении почти двадцати лет ни одного завершенного ансамбля с участием струнных инструментов у композитора не появилось. Исключение составляют «4 вариации на хорал для струнного квартета». Это небольшая пьеса, создание которой было вызвано, скорее, служебными обязанностями композитора. Вариации были написаны в 1885 году для учащихся Придворной певческой капеллы [172, с. 249].

Два последних самостоятельных камерно-инструментальных сочинения Римского-Корсакова, Фортепианное трио с-moll и Струнный квартет G-dur, были созданы композитором в наиболее плодотворный период творчества. Именно в знаменитое лето 1897 года, проведенное в Смычково, Римский-Корсаков среди множества других произведений пишет и два камерных опуса. В письме к С. Н. Кругликову от 28 сентября 1897 года композитор сообщает: «я написал 48 романсов, 2 дуэта, “Моцарта и

Сальери», кантату для сопрано, тенора и хора с оркестром «Свитезянка», да сверх того трио для фортепиано, скрипки и виолончели, но только в наброске, который теперь буду отделявать (наипаче фортепианную партию)» [142, с. 19].

К сожалению, Римский-Корсаков ни в письмах, ни в «Летописи» подробно не останавливается на этих сочинениях. Лишь в главе «Летописи», посвященной событиям 1895–1897 годов, композитор, как бы подводя итоги, упоминает два своих последних камерно-инструментальных произведения: «я сочинил смычковый квартет G-dur и трио для скрипки, виолончели и контрабаса c-moll. Последнее сочинение осталось неотделанным» [138, с. 207].

Квартет G-dur звучал на музыкальных вечерах композитора. В «Воспоминаниях» В. В. Ястребцев пишет о собрании 23 марта 1901 года, на котором были представлены два камерных ансамбля Римского-Корсакова: «весь вечер (с половины девятого до половины второго ночи) провел у Римских-Корсаковых. До чая музыки не было, зато после чая играли почти без перерыва. Были исполнены струнный секстет (A-dur), написанный в Каболовке в 1876 году и помеченный opus'ом 19, а также сравнительно новый струнный квартет G-dur, сочиненный Николаем Андреевичем еще в 1897 году в Смычкове, но о существовании которого я по крайней мере решительно ничего не знал» [204, с. 182]<sup>56</sup>. В заметке от 25 марта 1901 года Ястребцев отмечает: «беседуя о новом квартете (G-dur) Николая Андреевича, к которому, к слову сказать, Надежда Николаевна не особенно благоволит, я узнал, что Римский-Корсаков не собирается его издавать. А жаль, так как в нем местами попадает очень милая и симпатичная музыка» [Там же, с. 189].

В концерте Квартет G-dur прозвучал впервые 14 июня 1949 года в Москве в исполнении квартета им. Н. А. Римского-Корсакова.

---

<sup>56</sup> Ястребцев также упоминает исполнителей Квартета: «Вальтер, Бергольц, Юнг и Бер. Играли с листа, по рукописи, почти без ошибок» [204, с. 183].

М. Д. Сабина, выделяя выразительные качества сочинения, пишет, что «по воспоминаниям семьи композитора, квартет G-dur был сыгран только один раз в домашней обстановке квартетом Ауэра и с тех пор не исполнялся нигде» [149, с. 100]<sup>57</sup>. Первая публикация Квартета G-dur была осуществлена в рамках издания ПСС композитора в 1955 году [100].

Фортепианное трио, как было отмечено выше, не было завершено композитором. Впервые сочинение опубликовано также в ПСС в 1970 году [102]. В основу издания была положена рукопись М. О. Штейнберга. Авторы вступительной статьи при публикации Трио сообщают, что «в 1836–1939 гг. М. О. Штейнберг <...> разобрал и систематизировал все черновые материалы крайних частей в соответствии с многочисленными авторскими указаниями модуляционных планов, повторений, транспонировок, сокращений, завершив тем самым все Трио» [Там же, с. I]. Также авторы статьи приводят сведения о первом исполнении Трио «19 апреля 1939 года на квартире В. Н. Римского-Корсакова. Исполнители: рояль — М. О. Штейнберг, скрипка — В. Н. Римский-Корсаков, виолончель — Б. Н. Бурлаков» [Там же]<sup>58</sup>.

Ансамбли с участием струнных инструментов, как отмечалось, были написаны Римским-Корсаковым в период с 1875 по 1897 год. В них прослеживается различный подход композитора к жанрам камерно-инструментальной музыки, что проявляется на уровне композиции цикла, драматургии произведения, тембрового и технического решения. Например, в первых инструментальных ансамблях основные темы, преимущественно, выделяются опорой на краткие мотивы — попевки. Это свойство композиторской техники Римского-Корсакова С. М. Слонимский определяет

<sup>57</sup> Судя по приведенному выше упоминанию Ястребцева Квартет G-dur на музыкальных вечерах Римского-Корсакова исполнялся неоднократно.

<sup>58</sup> В статье «Фортепианные трио Бородина и Римского-Корсакова» Т. А. Гайдамович приводит сведения о более раннем исполнении Фортепианного трио: «известно, что при жизни композитора две средние части трио несколько раз исполнялись на домашних музыкальных собраниях и весьма нравились слушателям [Здесь Т. А. Гайдамович пишет об участниках этих ансамблей: «партию фортепиано, вероятнее всего, исполняла жена композитора, отличная пианистка, Н. Н. Римская-Корсакова, виолончели — сын А. Н. Римский-Корсаков. Можно предположить, что на скрипке играл В. А. Золотарев»]» [24, с. 111–130].

как «попевочный тематизм»: «совершенно новый и плодотворнейший для современной музыки тип сцепления кратких попевок, гибких тем-фраз, напевов или наигрышей, рожденный в недрах фольклора, впервые ярко и последовательно расцветший в творчестве Корсакова. Постоянные упреки в краткости “темок” и “фразок”, упоминаемые самим Корсаковым в “Летописи”, — лучшее доказательство новизны этого нового типа профессионального тематизма — чисто вокального, но часто плясового по ритму (иногда, правда, и в духе свирельного или гудошного наигрыша), краткого, дробного по дыханию, но зато вызывающего все новые и новые попевки (продолжающие, контрастные, варианты), образующие естественную и увлекательную цепь четко оформленных ярчайших напевов» [157, с. 75–76]. Таковы темы ГП и ПП I части, первая тема III части, темы IV части Квартета F-dur, тема ГП I части, основные темы III и IV частей, темы ГП и ПП финала Секстета.

Мелодии другого склада первых инструментальных ансамблей отмечены введением хроматизмов, преодолением тактовых черт, протяженностью фраз. К ним относятся тема ПП IV части Квартета, тема среднего раздела Rondo Секстета.

В ансамблях, написанных в 1897 году, основные темы отличаются иным складом по сравнению с сочинениями 1870-х годов. М. Д. Сабина так характеризует одну из тем Квартета G-dur: «мелодика всего квартета очень напевна, и именно гибкий, песенный мелодизм определяет его стиль. Особенно показательна в этом отношении 2-я часть — Вариации, с ее сочной, закругленной, выразительной темой» [149, с. 101]. Это определение можно отнести ко многим темам Квартета и Фортепианного трио. По-видимому, особое внимание Римского-Корсакова к вокальной мелодике этого периода отразилось и в последних самостоятельных камерно-инструментальных ансамблях, отличающихся кантиленным тематизмом широкого дыхания.

## § 1. Особенности цикла

В Первом струнном квартете F-dur проявляется классическое строение цикла. Традиционное расположение частей сочетается с характерной драматургией. В ансамбле выделяются две дополняющих друг друга образные сферы. Первая — повествовательная, объективная лирика, воплощается в темах ГП и ПП I и II частей. Вторая связана с «плясовым» элементом и представлена в связующем и заключительном разделах I части и в III части. Темы IV часть объединены единым ритмическим началом.

I часть написана в классической сонатной форме в темпе *moderato*. Но, контраст между темами ГП и ПП не возникает<sup>59</sup>. Эти темы скорее дополняют, оттеняют друг друга: повествовательную, эпического склада тему ГП сменяет более взволнованная ПП. Сопоставление создается за счет появления «плясовых» элементов в связующем и заключительном разделах, причем «плясовой» элемент в заключительной части перерастает в самостоятельную тему, что наиболее очевидно проявляется в репризе.

II часть также опирается на принципы сонатной формы, но проходит в темпе *Andante*<sup>60</sup>. Спокойное развитие ее тем продолжает повествовательную линию темы ГП I части. Тему ГП II части Римский-Корсаков первоначально сочинил для оперы-балета «Млада», работа над которой велась в конце 1860-х годов: «Темой *andante* я взял мелодию языческого бракосочетания из моей музыки к гедеоновской “Младе”...» [138, с. 88]. Позднее эта же тема станет основной темой Второго сна Яромира 4-й сцены II действия (бракосочетание Яромира и Млады) «Млады», написанной композитором в 1889–1890 годах.

<sup>59</sup> Л. П. Синявская выделяет интонационное родство образных сфер ГП и ПП как характерную черту квартетов русских композиторов [154, с. 216-217]. Отметим, что опора на классические традиции и безконфликтная драматургия I части проявляются в Первом квартете Чайковского.

<sup>60</sup> В этой части прослеживается влияние формы и интонаций II части симфонии № 40 В. А. Моцарта. Не случайно в подробном разборе этого квартета в письме к Римскому-Корсакову от 29 сентября 1876 г. Чайковский, как отмечалось, пишет: «В нем есть что-то Моцартовски красивое и непринужденно вылившееся из-под пера» [193, с. 77].

III часть — стремительное скерцо в сложной трехчастной форме с трио. Единый ритм пронизывает всю часть, в том числе, трио.

IV часть является быстрым финалом в форме рондо-сонаты. Следуя идее цикла, композитор избегает и в финале контрастного столкновения тем. Всю часть связывает единой пульсацией острый пунктирный ритм, заложенный в ГП/рефрене. Тема ПП оттеняет основной материала финала кантиленой мелодией повествовательного характера. Ее плавные фразы подчеркиваются введением междутактовых синкоп, штрихом *legato*. Эту тему выделяет В. В. Ястребцев в «Воспоминаниях»: «прелестна широко певучая вторая тема финала, крайне изящно и в то же время естественно гармонизованного Римским-Корсаковым» [204, с. 119].

Начиная с Первого квартета, практически для всех камерно-инструментальных сочинений форма рондо-сонаты в финальной части станет характерной. Исключением является лишь финал Фортепианного трио, где в форме рондо-сонаты написана не финальная IV часть, а II часть — скерцо.

Опора на классический четырехчастный цикл проявляется и в **Квартете G-dur**. Композитор обращается к традиционному соотношению формы и темпа, с быстрыми крайними частями: I часть (G-dur) — *Allegro non troppo* (сонатная форма), IV часть (G-dur) — *Allegretto* (рондо-соната). При этом в I части ведущее значение приобретает устремленная, основанная на интонациях призыва тема ГП. Ее ведущая роль утверждается уже в экспозиции. При первом появлении тема проводится несколько раз, секвентно развиваясь в первом и втором предложениях экспозиционного периода, проходя в репризе простой трехчастной формы. Заключительная часть также основана на материале темы ГП. В разработке ведущее начало главной темы усиливается. В четырех ее разделах звучат как отдельные интонации темы, так и вся тема целиком.

IV часть предстает жанровым танцевальным (плясовым) финалом с характерными квинтовыми ходами в басу и хореическими мотивами в мелодии, имитирующими народный инструментальный ансамбль.

В средних частях Квартета G-dur при опоре на классические традиции проявляются жанровые особенности цикла. Так, II часть (Largo) написана в форме строгих вариаций. Кантиленная мелодия скрипки на фоне строгого сопровождения постепенно расцвечивается украшениями. В процессе развития этих вариаций, в частности, в четвертой вариации, прослеживаются барочные черты с активным пунктирным ритмом и использованием элементов риторических фигур, приводя к фугато в последней, шестой, вариации<sup>61</sup>. III часть (Molto moderato) носит жанровый подзаголовок «alla polacca»<sup>62</sup>. Все разделы ее сложной трехчастной формы пронизаны ритмом полонеза.

В **Фортепианном трио c-moll**, как и в обоих квартетах, используется структура четырехчастного цикла. Первая часть отличается взволнованным звучанием, преобладанием «романтических» интонаций. Начало темы ГП, в первых двух тактах охватывающее диапазон в две октавы, сообщает настроение всей части. Певучая тема ПП практически сразу же сменяется стремительным движением восьмых. Интонации ГП являются основными в этой части. Так, материал первого элемента темы ГП звучит в ПП, становится основой материала разработки.

Вторая часть, написанная в форме рондо-сонаты, пронизана плясовыми интонациями и ритмом рефрена (ГП). Первый и третий эпизоды (ПП) дополняют основную тему, выводя хроматические подголоски рефрена на первый план. Контраст вносит центральный эпизод с самостоятельной песенной темой в As-dur.

Третья часть продолжает лирическую линию I части. Но небольшое вступление, основанное на нисходящем хроматическом ходе в басу, вводит в

---

<sup>61</sup> Пятую вариацию Ястребцев сравнивает с романсом Римского-Корсакова «Ненастный день потух» [204, с. 189]. Вероятно, эта аналогия вызвана сходным типом сопровождения, которое звучит в пятой вариации у скрипок и в крайних разделах романса в партии фортепиано.

<sup>62</sup> Жанровая опора на полонез в этой части является следствием традиции развития струнного квартета, которую отмечает Л. П. Синявская: «ориентации не на крестьянский (деревенский) фольклор, а на музыку *городской* (бытовой) традиции, как танцевальную (вальс, мазурка, полонез), так и песенную (романс)» [154, с. 204].

сферу скорбных образов, связанных с жанром пассакалии. Сложная трехчастная форма опирается на вариационное мелодическое и тембровое развитие темы, в котором на первый план выходят струнные инструменты. Так, монолог виолончели сменяется патетическим высказыванием скрипки.

Весь цикл завершается развернутым финалом, написанным в сонатной форме. Стремительный финал, продолжающий линию I части, предваряется медленным вступлением, в котором фугированные разделы фортепиано сменяются речитативами солирующих струнных инструментов.

Особенностью данного цикла является интонационное объединение последних частей Трио: тему среднего раздела III части композитор включает в финал сочинения. Вместе с этим Римский-Корсаков тонально выделяет III часть: она написана в A-dur, тональности остальных частей объединены центром C, драматургическое развитие направлено от c-moll к C-dur: I часть — c-moll, II часть — C-dur, IV часть — от c-moll к C-dur.

**Струнный секстет** строением цикла выделяется среди камерно-инструментальных произведений Римского-Корсакова. Это сочинение написано как пятичастный цикл, в котором прослеживается опора на сюитный принцип. I часть (сонатная форма) открывает цикл. II часть обозначена композитором как *Rondo fugato*. III часть — скерцо с фугой вместо трио, оно носит жанровый подзаголовок *alla saltarello*<sup>63</sup>. IV часть — медленная, написанная в сложной трехчастной форме. Завершает цикл быстрый финал в форме рондо-сонаты<sup>64</sup>.

Части цикла довольно обособлены, хотя и отмечены многочисленными интонационными связями. I часть содержит основной интонационный оборот, который затем прослеживается во всех частях (восходящая начальная интонация темы: I часть — тема ГII). Эта часть по типу контраста ГII и III сходна с другими первыми частями камерно-инструментальных сочинений

<sup>63</sup> Сальтарелло — итальянский танец народного происхождения. Музыкальной особенностью является подвижный темп, нерегулярный метр (чередование 6/8 и 3/4).

<sup>64</sup> Композитор вводит подзаголовок не только во II-ю часть. III часть обозначена им как Scherzo, V часть — Finale.

композитора, в которых темы дополняют друг друга: взволнованная тема ГП, исполняемая виолончелью, сменяется грациозной темой скрипок, которая в процессе развития приводит к вальсовой теме. Характерно и сопоставление диатонической темы ГП и темы ПП с хроматическими вводными тонами. II часть — рондо с интенсивным полифоническим развитием. Развернутые разделы, выдержанные в контрапунктической технике, сменяются здесь характерным дополнением, близким жанру *concerto grosso* с чередованием и противопоставлением групп ансамбля. III часть — скерцо; IV часть — медленная лирическая часть цикла; V часть является стремительным, праздничным финалом, в котором утверждается основная восходящая интонация цикла<sup>65</sup>. Сюитное строение проявляется здесь путем сопоставления контрастирующих по жанровой основе частей. Как отмечалось, II часть является Рондо, III часть — Скерцо, с опорой на танец сальтарелло, в IV части проявляются черты ноктурна.

Тональная организация Секстета основана на принципе рондо в его проекции на инструментальный цикл: I часть — А, II часть — D, III часть — А, IV часть — E, V часть — А. Совмещение различных формообразующих принципов характерно для многих симфонических и оперных сочинений композитора. В частности, в «Испанском каприччио» (1887) выделяются сюитная организация цикла и принцип рондо, в котором тема Альборады выступает в качестве рефрена.

## § 2. Интонационные связи

В **Квартете F-dur** части объединены интонационными связями: здесь микромотив<sup>66</sup> восходящей кварты является основой практически всех тем. Он

<sup>65</sup> Ястребцев характеризует звучание финала: «V часть, *Allegro molto* (A-dur), с музыкой в духе Шумана» [204, с. 185].

<sup>66</sup> В этой теме микромотив самостоятелен, он является важным тематическим элементом. По его функции в формообразовании он изначально синтаксически автономен. Эти признаки отличают данное звено темы от субмотива [146, с. 83–84].

появляется уже в теме ГП I части, где интонация кварты становится основой второго элемента темы. Начало движения с I ступени и с сильной доли сообщает микромотиву спокойный, повествовательный характер. Кроме того, верхний звук кварты воспринимается как вспомогательный по отношению к следующему тону, звучащему на сильной доле.

*Пример 1.* Квартет F-dur. I ч. ГП.

В темах следующих частей метрическое положение и ступеневый состав квартового микромотива вариантно меняются. Интонация восходящей кварты приходится со слабой доли на сильную, а изложение тем начинается с восходящей кварты V — I, в которой тоника звучит на сильную долю. Эта группа тем открывается темой ГП II части.

*Пример 2.* Квартет F-dur. II ч. ГП.

Восходящая кварта является основой темы ГП III части. Здесь она появляется в варьированном виде: ход V — I заполнен восходящим движением шестнадцатых.

---

У Л. А. Мазеля такое же звено называется мотивом — «небольшой узнаваемый при повторении ритмический оборот произведения, содержащий одну ритмическую долю» [83, с. 106].

Пример 3. Квартет F-dur. III ч. ГП.

Allegretto vivace

Violino I

Violino II *pp*

Viola *pp*

Violoncello *pp*

Тема ГП/рефрен финала продолжает варьированное изложение квартового микромотива. Восходящий заполненный ход от V к I здесь опирается на активный пунктирный ритм.

Пример 4. Квартет F-dur. IV ч. ГП/рефрен.

Allegro con spirito

Violoncello *p leggieramente*

Поступенное восходящее движение в объеме кварты от V к I звучит и в начале темы ПП/первый эпизод финала. Плавное движение четвертями придает этой теме повествовательный характер.

Пример 5. Квартет F-dur. IV ч. ПП.

*p espressivo*

*p*

*p*

*p*

Квартовый микромотив является начальным элементом практически всех тем Квартета F-dur (исключения составляют лишь тема ПП, заключительная тема<sup>67</sup> I части, тема трио III части). Этот микромотив

<sup>67</sup> Заключительный раздел I части основан, как отмечалось, на самостоятельной теме «плясового» характера.

проходит через различные преобразования: варьирование (заполнение поступенным восходящим движением начальной интонации микромотива V — I, ритмические изменения), вариантное развитие (изменение ступеневой основы мотива, его метрическое положение). Объединенность тем на уровне микромотива свидетельствует об общих истоках тем Квартета. Так, квартный микромотив является структурным элементом и тем, принадлежащим сфере объективной лирики (тема ГП I части, тема II части), и «плясовых», ритмически активных тем (тема ГП скерцо, тема ГП / рефрен финала).

В **Струнном секстете**, несмотря на достаточную обособленность частей по жанровым признакам и образному содержанию, Римский-Корсаков также использует прием интонационных связей. Здесь этот принцип приближается к лейтмотивному<sup>68</sup> объединению, ярко представленному в его симфонических произведениях, в частности, в «Шехеразаде».

В Секстете лейтмотив цикла изложен в первой части: он звучит в теме ГП. Его особенностью является мелодическое движение, опирающееся на смену мажора и минора. Мелодия основана на поступенном восходящем движении со слабой доли на сильную, что становится отличительной чертой мелодической линии. Ее первый такт обрисовывает тонический сектаккорд параллельной тональности (fis-moll), но уже в кадансе первого предложения мелодия возвращается в A-dur.

Мелодические составляющие лейтмотива (опора на сексту, активный квартный ход в завершении первого предложения от доминанты к тонике) и

---

<sup>68</sup> Мотив — это рельефная, находящаяся в зоне отчетливого восприятия синтаксическая единица, репрезентирующая текст произведения вне зависимости от того, является ли она частью темы или нет [146, с. 81]. В статье «Строение музыкальной речи» Ю. Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса. (Теория мотива)» Е. А. Ручьевская приводит высказывание Ю. Н. Тюлина, который «вводит понятие “интонационный оборот” с целью подчеркнуть тематическую значимость мотива: “Под интонационным оборотом здесь подразумевается мелодический элемент, приобретающий выразительное значение в музыкальном контексте”» [147, с. 414]. В связи с этим определением в Струнном секстете Римского-Корсакова можно говорить и о лейттонационном, и о лейтмотивном объединении.

движение с затакта сообщают в целом повествовательной по характеру теме устремленное звучание. Мелодия, порученная виолончели, поддерживается аккомпанементом альтов и «педалью» скрипок.

*Пример 6.* Струнный секстет. I ч. ГП.

Во II части мелодическая составляющая лейтмотива проявляется в теме скрипки первого среднего раздела<sup>69</sup>. Эта тема сохраняет метрическую и мелодическую направленность начального звена лейтмотива, дважды подчеркивая восходящее движение мелодии.

*Пример 7.* Струнный секстет. II ч. Первый средний раздел.

Тема крайних разделов III части снова возвращается к интонациям лейтмотива цикла. Основой темы является расширенный начальный микромотив темы ГП I части. Если в теме ГП I части мелодия охватывала диапазон I — III ступени, то в теме ГП Скерцо мелодия начинает свое движение с пятой ступени. В следующем такте, как и в теме ГП I части, опорой мелодического движения служит звукоряд параллельной тональности (fis-moll).

<sup>69</sup> Первая тема II части связана с новым кругом интонаций, но их основой является квартовый (интонация восходящей кварты появлялась в конце первого предложения темы ГП I части), теперь начальный, микромотив (V — I) в метрическом положении мелодии со слабой доли на сильную.

Впоследствии этот микромотив станет основой темы III части.

## Пример 8. Струнный секстет. III ч. ГП.

Vivace alla saltarello

Violino I: *ff* pizz., *pp* arco

Violino II: *ff* pizz., *p* arco

Viola: *ff* pizz., *pp* arco

Cello: *ff* pizz., *pp* arco

Violoncello: *f dim.* pizz.

Первая тема IV части опирается на мелодические и гармонические особенности лейтмотива. Восходящее движение мелодии начинается с сильной доли, что подчеркивает статичность, замедленность темы в отличие от стремительного развития тем предыдущих частей. Певучее, выразительное звучание мелодии создается, во многом благодаря тембру виолончели. Следует отметить также темп *Andante*, размер 2/2 и «мудреный аккомпанемент»<sup>70</sup>, направленный на преодоление сильной доли в своем постоянном синкопированном ритме<sup>71</sup>. Гармоническая краска параллельной тональности в этой теме появляется в конце первого предложения.

## Пример 9. Струнный секстет. IV ч. 1-я тема.

Viola 1: *ppp*

Viola 2: *ppp*

Violoncello 1: *p cantabile*

Violoncello 2: *p*

<sup>70</sup> Выражение Римского-Корсакова [138, с. 97].

<sup>71</sup> Сходный синкопированный ритм появляется в первой теме Квартета D-dur П. И. Чайковского, написанного в 1871 г.

В теме ГП / рефрене финала восходящее движение лейтмотива дано в кульминационном варианте. В двух с небольшим тактах мелодия охватывает диапазон в две октавы.

*Пример 10.* Струнный секстет. V ч. ГП/рефрен.

Тема ПП финала наиболее приближена к теме ГП первой части<sup>72</sup>. Как и в теме первой части, мелодия в финале начинает свое изложение с первой ступени в затакте. Но поступенное движение здесь расширено и достигает не третьей ступени, а шестой. В результате вершиной мелодической линии подчеркивается основной тон параллельной тональности.

*Пример 11.* Струнный секстет. V ч. ПП.

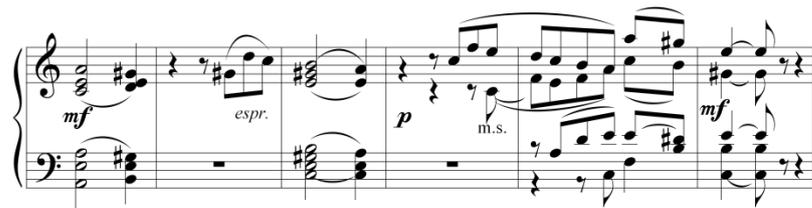
Таким образом, лейтмотив проникает во все части цикла, в темах которых лишь варьируются его ритмические и мелодические обороты. Композитор объединяет довольно обособленные по жанровым признакам части цикла. Отметим, что сходный принцип представлен в некоторых симфонических произведениях Римского-Корсакова. Например, в сюите «Шехеразада», благодаря двум интонационным комплексам, достигается единство симфонического построения: лейтмотив Шехеразады проникает в

<sup>72</sup> Ястребцев сравнивает тему ПП финала Секстета с мелодией дуэта Садко и Любавы [204, с. 185].

тему III первой части, первую тему второй части, тему GP третьей части. Лейтмотив же Шахриара связан с темой моря, эпизодом во второй части.

Наиболее яркие интонационные связи в **Фортепианном трио** возникают между III и IV частями. Средний раздел III части основан на самостоятельной теме, оттеняющей кантиленную мелодию крайних разделов. Начальный мотив среднего раздела опирается на короткие речитативные микромотивы ламентозного характера. В нем прослеживаются черты стиля барокко, но полифонического развития в этой части тема не получает. Микромотивы поддерживаются функциональной гармонией, аккордовым сопровождением. И только в суммирующем построении появляется имитационное развитие. Но и здесь верхний голос остается ведущим, остальные лишь дополняют его.

*Пример 12.* Фортепианное трио. III ч. Средний раздел.



В последующем развитии мелодический голос поручается скрипке, а из кратких субмотивов<sup>73</sup> постепенно складывается кантиленная линия из цепочки сходных элементов, которая подводит к репризе части.

Во вступлении IV части на первый план выходит полифоническое развитие темы. Звучит фугато, опирающееся на принципы строения экспозиции четырехголосной фуги. Тема среднего раздела IV части теперь не только интонационно, но и своим изложением приближается по стилю к приемам барокко. Фугато во вступлении проводится дважды: первый раз в тональности a-moll (одноименной тональности III части). В этом проведении тема проходит последовательно от нижнего голоса к верхнему (IV–III–II–I).

<sup>73</sup> Данное звено мелодии образует цепь однотипных элементов, подводящих к репризе. По функции в формообразовании оно является субмотивом. [146, с. 83–84].

Пример 13. Фортепианное трио. IV ч. Вступление.

После речитатива виолончели фугато звучит в тональности с-moll, основной тональности сочинения. Здесь последовательность вступления голосов меняется: III–II–I–IV.

Тема фугато вступления является одной из основных тем финала<sup>74</sup>, она проходит через различные преобразования: тема проводится во втором разделе разработки последовательно в партиях скрипки, фортепиано и виолончели. Здесь тема звучит в увеличении на фоне сопровождения фортепиано и каждое ее проведение отмечено сменой тональности: h–d–f.

В третьем разделе разработки тема вступления проходит в контрапункте с темой ГП, в увеличении (как и в предыдущем разделе).

Перед репризой тема проводится в первоначальном звучании вступления в виде четырехголосного фугато. Тональность этого фугато — f-moll, вступление голосов: II–III–IV–I. Далее следует раздел, в котором звучит контрапункт всех основных тем финала: темы ГП, темы III и темы фугато. При этом тема ГП и тема фугато вступления проводятся в увеличении.

В IV части воплощается то полифоническое развитие темы, которое было лишь намечено в III части.

<sup>74</sup> Следует отметить, что тема ГП и тема III основаны на темах речитативов виолончели и скрипки из вступления. Во вступлении эти речитативы чередуются с фугато.

В Фортепианном трио проявляется стремление композитора преодолеть классическую структуру четырехчастного цикла. Так тематическими связями объединяются III и IV части. При этом появление темы среднего раздела III части подготавливает тему вступления финала, одну из основных тем IV части.

### § 3. Полифонические приемы

Период самообразования Римского-Корсакова 1870-х годов в области гармонии и контрапункта отразился на первых камерно-инструментальных сочинениях композитора<sup>75</sup>. Полифоническая техника **Квартета F-dur** отмечается Г. А. Ларошем: «Вообще фугато и имитация на каждом шагу врываются в квартетное письмо нашего композитора и сообщают ему серьёзный контрапунктический интерес, который в финале, на мой взгляд, даже преобладает над музыкальной прелестью» [75, с. 132]. Уже в первом предложении темы ГП второй элемент темы представлен в виде трехголосного канона в контрапункте децимы (См. *Пример 1*).

В репризе I части композитор расширяет звучание заключительного раздела<sup>76</sup>. Вместо мелодии с аккордовым сопровождением экспозиции, Римский-Корсаков обращается к полифоническому развитию — фугато. Композитор выстраивает фугато из двух групп четырехголосных проведений. Первое опирается на тему без изменений с вступлением голосов от нижнего к верхнему: b–f–b–f. Второе также проводит тему от нижнего к верхнему, но

---

<sup>75</sup> Как известно, особое значение контрапунктическая техника получает в камерно-инструментальных сочинениях Танеева и Глазунова. Широкое применение фугато в Квартете F-dur Римского-Корсакова в определенном смысле перекликается с некоторыми полифоническими приемами Первого квартета Глазунова. Так, тема ГП I части Квартета Глазунова излагается в виде фугато, по типу вступления голосов близкому экспозиции четырехголосной фуги.

<sup>76</sup> Напомним, что заключительная часть в экспозиции представлена в виде самостоятельной темы плясового характера.

теперь f–b–f–b, где тема звучит в увеличении, приобретая более торжественный, утвердительный характер<sup>77</sup>.

Основные темы экспозиции представляют, как отмечалось, две образные сферы: тема ГП и тема ПП — лирическая сфера, заключительная часть — активная, плясовая. Расширение заключительной темы в репризе усиливает это сопоставление, утверждая заключительную тему как одну из основных тем I части.

II часть Квартета насыщена полифоническим развитием. Вступление каждой из тем этой сонатной формы представлено в виде фугато. Композитор сам характеризует Квартет в записях, относящихся к 1873–1875 годам: «Я написал его скоро и применил в нем слишком много контрапункта в виде постоянных фугато, которые под конец начинают надоедать» [138, с. 88]. Контрапунктические приемы этой части представлены в виде четырехголосного фугато темы ГП в экспозиции, надолго остающегося в сфере C-dur (вступление голосов C–F–C–C), а также в виде трехголосного фугато с контрапунктом нижнего голоса (виолончели) темы ПП. Вступление голосов второго фугато опирается на сферу тональностей доминанты: G–D–G. В репризе сохраняется полифоническое изложение тем, но отмечается уплотнение фактуры и активное движение шестнадцатых в контрапунктирующих голосах.

Такое многократное обращение к фугато во II части может быть объяснено стремлением композитора продлить звучание темы, выстроить протяженный раздел только на одном материале<sup>78</sup>.

<sup>77</sup> Л. Л. Крупина, рассматривая фуги Римского-Корсакова, отмечает общие для них черты: тональную устойчивость, равные масштабы и сходную компоновку частей. Эти характеристики можно также отнести к фугато Квартета F-dur [65].

<sup>78</sup> В. В. Протопопов отмечает широкое использование Римским-Корсаковым в операх имитационной полифонии, в том числе фугато. Он пишет: «имитационная полифония, как и мелодически-контрастная, выполняет в операх Римского-Корсакова свою драматургическую функцию: сконцентрировать внимание слушателя на каком-либо одном настроении или на характеристике действующего лица, сценического явления» [127, с. 83]. Во II части Квартета F-dur композитор также применяет фугато для продления одного настроения, образа.

После активной полифонической работы, представленной во II части, Скерцо выделяется звучанием ансамбля tutti и гомофонной фактурой. Но и в этой части композитор обращается к полифоническому развитию: разработка первого раздела дважды проводит фугато на основной теме. В противовосложение к этой теме вводится контрастный синкопированный ритм, опирающийся на интонацию основного микромотива Квартета — восходящую кварту.

*Пример 14.* Квартет F-dur. III ч. Разработка.

В Скерцо полифоническое развитие встроено в общее развитие основной темы. Благодаря введению фугато, композитор достигает эффекта постепенного накопления голосов, приводящего к звучанию всего ансамбля и утверждению основной темы.

Финал насыщен полифонической работой. Уже тема ГП по типу близка совместной экспозиции двухтемной фуги. При дальнейшем развитии Римский-Корсаков работает то с двумя темами, то с одной из них. Чаще всего избирается вторая тема с активным начальным квартовым ходом<sup>79</sup>. В разработку композитор вводит четырехголосное фугато на вторую тему, после которого следует группа трехголосных стретт на ту же тему:

<sup>79</sup> Как отмечалось, это основной микромотив Квартета F-dur.

*Пример 15.* Квартет F-dur. IV ч. Разработка.

The image shows a musical score for a quartet in F major, IV movement, development section. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics are marked with 'f' (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and a yellow vertical line is present on the right side of the page.

А в заключительном разделе четвертого рефрена звучит четырехголосная (маэстральная) стретта на вторую тему:

*Пример 16.* Квартет F-dur. IV ч. Рефрен.

The image shows a musical score for a quartet in F major, IV movement, refrain section. It consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music features rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are marked with 'f' (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines.

В «Летописи» в записях о периоде 1873–1875 годов композитор выделяет еще один важный прием: «в финале мне удался один контрапунктический фокус, состоящий в том, что мелодические пары, образующие первую тему в двойном каноне, вступают впоследствии в стретто без всякого изменения, образуя опять двойной канон. Такие штуки не всегда удаются, а у меня удалось недурно» [138, с. 88]. Речь идет о вступлении тем в заключительном рефрене репризы. В отличие от первого рефрена экспозиции, в котором голоса вступают поочередно ( $T_1-T_2-T_1-T_2$ ),

в репризе композитор сначала вводит двухголосную стретту на первую тему, а затем двухголосную стретту на вторую тему.

*Пример 17.* Квартет F-dur. IV ч. Реприза. ГП/рефрен.

The musical score is presented in two systems, each with four staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The first and third staves feature a two-voice stretta, while the second and fourth staves are mostly silent. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first and third staves continue with the two-voice stretta, while the second and fourth staves become more active, with the second staff playing a melodic line that mirrors the stretta's material.

В IV части введение контрапунктических приемов развития связано с материалом темы ГП/рефреном. «Удобные» с этой точки зрения темы композитор использует как основной материал фугато, различных по количеству голосов стретт. Кантиленная тема ПП развивается, преимущественно, с помощью приемов подголосочной полифонии.

Следует отметить, что и на уровне контрапунктической техники композитор сближает две образные сферы финала (и Квартета). Материал лирической темы ПП вводится в партию виолончели как контрапункт активным темам ГП.

Пример 18. Квартет F-dur. IV ч. Разработка.

The image displays a musical score for the development section of the fourth movement of the F major Quartet, Op. 113, by Franz Schubert. The score is written for four staves, representing the four instruments of the quartet. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system shows the first two staves with dynamics *pp leggieramente* and the third and fourth staves with *p leggieramente* and *mf cantabile*. The second system continues the piece with similar dynamics.

В Струнном секстете, создание которого отделено от Квартета F-dur лишь несколькими годами, композитор отмечает иное по сравнению с Квартетом F-dur использование полифонической техники: «я уже меньше гонялся в нем за контрапунктом» [138, с. 91]. Вместе с тем, обращение к жанру секстета позволило Римскому-Корсакову значительно расширить традиционные полифонические приемы.

В Трио Скерцо (III часть) Римский-Корсаков вводит ординарную трехголосную фугу с сопровождением, в котором первая скрипка, первый альт и первая виолончель вступают с темами. Остальные инструменты проводят сопровождение, которое композитор подчеркивает штрихом *pizzicato*.

Пример 19. Струнный секстет. III часть. Трио.

The musical score is arranged in two systems. The first system contains staves for Violino I, Violino II, Viola 1, Viola 2, Violoncello 1, and Violoncello 2. The second system contains staves for Vn. I, Vn. II, Vl. 1, Vl. 2, Vc. 1, and Vc. 2. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Dynamics include *ppp*, *p*, and *Con sord.*. Performance instructions include *pizz.* and *p*.

Особо следует отметить II часть — *Rondo fugato*, основанное на интенсивном полифоническом развитии. Наиболее сложные технические приемы воплощены в первом репризном разделе ( $A^1$ ). Здесь тема проводится в основном виде и в обращении во всех голосах Секстета.

Пример 20. Струнный секстет. II ч. Первый репризный раздел.

Отметим в Секстете и другие виды фугато, в первую очередь, фугато первого раздела II части, по типу вступления голосов близкое экспозиции ординарной четырехголосной фуги.

Кроме того, выделяется фугато в первом и втором разделе эпизода IV части. Во втором разделе возникает пятиголосное фугато с сопровождением, в котором плавная тема фугато сопровождается легким контрапунктом второй виолончели *staccatissimo*. Такое сопоставление темы и контрапункта сближается с характерным для многих русских композиторов соединением песенной темы с контрапунктом струнных *pizzicato*<sup>80</sup>.

<sup>80</sup> В. В. Протопопов выделяет сходные соединения у Глинки («Камаринская»), Мусоргского (песня Марфы из «Хованщины»), Чайковского (вступление из I части Второй симфонии), а также отмечает широкое применение такого приема в операх Римского-Корсакова (интермеццо из II действия «Царской невесты»), песня «Что так рано солнце красно» из «Сказки о царе Салтане», песня гусяря из II действия «Сказания о невидимом граде Китеже») [127, с. 86].

В Секстете Римский-Корсаков демонстрирует мастерское владение полифонической техникой. Это отмечает и Г. А. Ларош: «собственно контрапунктической техники у него (М.А. Балакирева — *Е.С.*) нет, и что писать так, как написал свой секстет Н.А. Римский-Корсаков, он не сумел бы» [76, с. 196].

По сравнению с первыми сочинениями **Квартет G-dur**, написанный в 1897 году, отличается более осторожным применением контрапунктической техники. Полифоническое развитие вводится преимущественно в развивающие разделы: разработку I части, средний раздел III части.

На фоне минимального введения полифонической техники в целом выделяется II часть, написанная в форме вариаций. Начиная со второй вариации, в тему активно вводятся барочные фигуры, фактура насыщается подголосочной полифонией. Постепенное развитие голосов, введение имитаций подводит к финальной, шестой вариации. Она написана в виде развернутого четырехголосного фугато и является кульминацией использования полифонической техники II части<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> Такое обращение к фугато в финале всей части как к итогу развития продолжает традицию трактовки фуги. А. Н. Должанский отмечает: «еще в классическом сочетании с прелюдией или фантазией фуга выступала как рельеф на фоне, как контраст мысли к настроению или как итог исканий, как найденное решение» [44, с. 161].

## Пример 21. Квартет G-dur. II ч. 6-я вариация.

Var. VI

The musical score consists of three systems of four staves each. The first system shows the beginning of the variation with rests for the Violin I and Cello parts. The second system continues the melodic development in the Violin parts. The third system shows further melodic and harmonic progression, with the Double Bass part featuring a trill.

В **Фортепианном трио** композитор чаще всего обращается к имитационному развитию с сопровождением, где партии скрипки и виолончели образуют канон, а партия фортепиано является сопровождением. Так, второй этап связующего раздела экспозиции I части основан на каноне скрипки и виолончели с сопровождением фортепиано. При этом в партии фортепиано звучит и фигурация восьмых, являющаяся гармонической опорой канона струнных, и контрапункт. Верхний голос фортепиано вступает между пропостой и респостой канона струнных и является варьированным изменением первого элемента темы ГП.

Сходный прием композитор использует в разработке. Начало третьего раздела разработки основано на имитационном развитии первого элемента темы ГП. Скрипка и виолончель образуют канон в нижнюю октаву, к которому присоединяется третий голос — верхний голос партии фортепиано.

Особенностью этого канона является то, что тема у фортепиано проводится в обращении. Все имитационное развитие звучит на фоне остигатной пульсации восьмых в партии фортепиано.

В первом разделе развернутой коды Римский-Корсаков еще раз проводит тему эпизода из разработки. Каноническое проведение темы струнными поддерживается аккордами сопровождения фортепиано.

Вторая часть основана на сходных принципах полифонического развития: в теме ПП имитационное развитие хроматических линий у скрипки и виолончели звучит с сопровождением фортепиано.

В I и II частях Трио Римский-Корсаков тембрально разграничивает голоса, участвующие в имитации (здесь предпочтение отдается струнным) и в сопровождении (чаще всего фортепиано). Контрапунктирующий голос к имитации струнных также выделяется своей «краской» — верхний регистр фортепиано.

Сходные приемы имитационного развития с сопровождением и опорой на тембровое разделение ансамбля появляются и в финале<sup>82</sup>. Но основой этой части является иная контрапунктическая техника. Уже в набросках к финалу наблюдается кропотливая работа над контрапунктическим соединением трех основных тем: темы вступления, темы ГП и темы ПП. Серьезная контрапунктическая работа с этими темами привела к использованию различных приемов полифонической техники в финале, опирающихся на развитие одной или нескольких тем<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Одним из таких примеров является канон струнных на материале темы ПП с сопровождением фортепиано, после первоначального проведения темы у виолончели и фортепиано.

<sup>83</sup> Принцип контрапунктического соединения впоследствии широко развивает С. И. Танеев. А. Н. Должанский отмечает: «характерно для него окончание сонатной формы в финале цикла такой кодой, в которой тематические мотивы экспозиции объединяются не только в одной тональности (в чередовании), но и в едином контрапунктическом соединении (одновременно), образуя многоголосную тему для венчающей весь цикл фуги» [44, с. 161]. Римский-Корсаков в финале Фортепианного трио не демонстрирует такой контрапунктической техники, но стремится в этой части также к полифоническому объединению трех тем.

Характерные приемы полифонической работы содержатся в разработке финала Трио. Центральный раздел разработки включает два этапа развития. Первый — фугато струнных на теме ГП. Вступление голосов подчеркивается паузами в партии фортепиано. В процессе развития к струнным добавляется фигурация восьмых фортепиано и новый контрапункт. Этот контрапункт проводится в верхнем голосе фортепиано и является ритмическим изменением темы вступления — тема звучит в увеличении.

Второй этап начинается сходным вступлением струнных инструментов без сопровождения фортепиано. Но здесь скрипка и виолончель проводят разный материал. Вступление скрипки основано на теме ПП с последующим ее развитием, партия виолончели соединяет интонации темы ГП (ее движения восьмыми) и темы ПП (общего контура начального мелодического хода). Как и на предыдущем этапе развития, к струнным добавляется фигурация восьмых фортепиано и контрапункт темы вступления. Здесь появление темы вступления подчеркивается октавным удвоением и высоким регистром. Тема вступления звучит выше, чем фигурация восьмых скрипки.

Напомним, что финал открывается медленным вступлением, в котором дважды проводится четырехголосное фугато у фортепиано, чередуясь с речитативами виолончели и скрипки<sup>84</sup>. Сходное со вступлением фугато появляется и в последнем разделе разработки, предваряя вступление темы ГП. Оно проводится здесь в тональности субдоминанты — f-moll, с вступлением голосов II-III-IV-I.

После фугато на теме вступления следует контрапункт двух основных тем экспозиции — ГП и ПП. По сравнению со звучанием этих тем в экспозиции здесь они проводятся в увеличении.

Финал Фортепианного трио насыщен полифонической техникой. Три основные темы проходят различные преобразования: ритмические (проведение тем в увеличении), тональные, звучат в контрапункте. Активная

---

<sup>84</sup> Речитативы струнных инструментов во вступлении основаны, как отмечалось, на интонациях последующих тем ГП и ПП.

полифоническая работа с этими темами приводит к утверждению только одной темы — темы ГП в заключительном разделе коды.

***Приёмы подголосочной полифонии.***

В камерно-инструментальных произведениях Римского-Корсакова следует выделить применение приемов подголосочной полифонии<sup>85</sup>. В Квартете F-dur к такому типу развития композитор обращается в кантиленной теме ПП IV части. Певучую мелодию первой скрипки дополняют подголоски второй скрипки и альты, подчёркивающие плавное развитие (См. *Пример 5*).

В Квартете G-dur приемы подголосочного развития широко представлены во II части — в вариациях. Основой третьей вариации является дуэт крайних голосов — первой скрипки и виолончели. Проводя тему в дециму, партия виолончели не всегда точно дублирует верхний голос, в результате появляется ритмический и мелодический вариант основной темы — ее втора. Как подголосок к этому дуэту вводятся фразы второй скрипки<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Л.Л. Крупина пишет: «в полифонических произведениях Римского-Корсакова всегда заметно стремление подчеркнуть их национальное своеобразие. Как и Глинка, он пытался объединить народно-песенный материал и некоторые типично народные приемы его развития с полифонической техникой западной фуги» [65, с. 116].

<sup>86</sup> В партии альты в это время проводится нисходящий хроматический ход.

Пример 22. Квартет G-dur. II ч. 3-я вариация.

Своеобразное продолжение этой линии представлено в четвертой вариации. Здесь крайние голоса, развивая основную фигуру предыдущей вариации, вступают имитационно.

В ГП/рефрене IV части композитор вводит подголосок в тему «плясового» характера. Мелодия первой скрипки звучит с подголоском альты.

Пример 23. Квартет G-dur. IV ч. ГП/рефрен.

В Фортепианном трио подголосочное развитие мелодии представлено в III части. Здесь композитор, как и в Квартете G-dur, обращается к приемам

подголосочной полифонии как к одному из средств вариационного развития темы. В первой вариации первого раздела фигурационное развитие мелодии скрипки дополняется подголоском виолончели. Композитор постепенно развивает партию виолончели, вначале поручая подголоску опевание опорных тонов. К концу же периода мелодия виолончели проводит уже завершённую фразу. Реприза отмечена новым этапом варьирования мелодии, в котором партия виолончели и партия скрипки насыщаются фигурациями.

#### § 4. Особенности инструментовки

Обращение Римского-Корсакова к монотембровому ансамблю в квартетах и секстете являлось особой задачей, требующей определенных художественно-технических навыков. Разграничение функций «музыкальной ткани»<sup>87</sup> в такой партитуре опирается на тесситурное разделение или использование особых приемов звукоизвлечения. В **Квартете F-dur** композитор с большой осторожностью вводит особые приемы звукоизвлечения у струнных инструментов. Тембровое развитие ансамбля основывается, преимущественно, на тесситурном разграничении функций квартетной фактуры и ее драматургическом выстраивании.

В Квартете Римский-Корсаков разделяет музыкальную ткань на несколько пластов и дифференцирует функции разных пластов с помощью фактурного и тесситурного решения. Начало связующего раздела в экспозиции I части является одним из таких примеров. Проведение мелодии поручено здесь виолончели и альту (первая группа), скрипкам же отведена функция сопровождения (вторая группа). В таком звучании тема, затененная более высоким сопровождением, приобретает сумрачный оттенок. Каждая из групп играет в своем, строго ограниченном диапазоне: сопровождение выше,

---

<sup>87</sup> Г. И. Банщиков трактует функцию музыкальной ткани как совокупность звуков, подчиненных определенной логике [11, с. 10].

чем мелодия, при этом выдерживается штрих *staccato*, мелодия звучит в низком регистре, но с плавным ведением смычка *legato*.

Интересным приемом отмечено начало темы III в экспозиции. Мелодия первой скрипки в высоком регистре предельно отделена от сопровождения остальных инструментов, отступающих почти на две октавы. В результате создается «возвышенное» звучание темы, поддерживаемое аккомпанементом с элементами подголосочной полифонии. Постепенно спускаясь, тема становится более насыщенной, переходит от скрипок через связующий ход альты к виолончели; именно в исполнении виолончели тема достигает своего кульминационного звучания. Но и здесь композитор подчеркивает мелодию за счет разделения фактуры: певучая мелодия в нижнем голосе, приобретая глубину басового звучания, проходит на фоне легкого сопровождения скрипок.

В Квартете Римский-Корсаков чередует в партитуре однофункциональные и многофункциональные разделы, что создает необходимый фактурный контраст. Таковой возникает уже в начале темы II. Первые четыре такта темы звучат у всего ансамбля в октаву, все инструменты исполняют одну функцию: они проводят мелодическую линию, создающую, как отмечалось, торжественность начала. Далее следует раздел, где каждый из инструментов проводит самостоятельную мелодическую линию, в результате образующие трехголосный канон, с контрапунктом второй скрипки.

Такой же тип сопоставления выявляется в Квартете и на более крупном уровне при сопоставлении частей. Так, I часть представляет различные виды фактурного распределения инструментов. II часть насыщена полифоническим развитием, где каждый из инструментов выполняет свою функцию в музыкальной ткани, звучание ансамбля складывается из четырех самостоятельных линий. Подчеркивая различную функцию голосов, Римский-Корсаков вводит *pizzicato*. Следует отметить, что струнные, у которых используется прием *pizzicato*, композитор воспринимает как

самостоятельную группу инструментов — «группу щипковых инструментов или щипковую группу» [143, с. 24]. Во II части этим штрихом Римский-Корсаков выделяет противосложение виолончели. В III части ведущий тип фактурного решения ансамбля связан с разделением на тему и сопровождение, где оба пласта фактуры ритмически и тесситурно сближены. Стремительный, «летающий» характер Скерцо подчеркивается *staccato* всех инструментов, преобладанием динамики *p* и *pp*, введением флажолет. Не случайно Ястребцев отмечает «шуберто-мендельсоновский» [204, с. 119] характер этой части. В финале вновь выделяются эпизоды различного фактурного решения ансамбля, но ведущим остается полифоническое изложение и выделение вступления каждого из голосов<sup>88</sup>.

В **Струнном секстете** Римский-Корсаков более свободно использует различные приемы игры струнных. Сочинение выделяется поиском особой «краски» всего ансамбля, его групп или солирующих инструментов<sup>89</sup>.

Композитор подчеркивает сюитную трактовку цикла с контрастным сопоставлением частей, усиливая образную самостоятельность каждой части. Одним из характерных примеров является решение III и IV части. Начальный импульс Скерцо (*pizzicato* ноты «e» всего ансамбля при динамике *ff*) задает основной тон звучания. Активный, напряженный характер крайних разделов Скерцо подчеркивается оstinатной фигурой первой виолончели *spiccato* и стаккатными репликами остальных инструментов<sup>90</sup>. Как отмечает Р. Р. Давидян: «художественно-выразительные оттенки *spiccato* необычайно широки. Они способствуют передаче виртуозного блеска, стремительности движения, так же как и выражению эмоциональной приподнятости чувств»

<sup>88</sup> Как отмечалось, единый пунктирный ритм сохраняется на протяжении всей части за исключением проведения темы III. Эта тема выделяется певучим звучанием всего ансамбля, в котором инструменты дополняют ведущую мелодическую линию первой скрипки.

<sup>89</sup> Второе обращение Римского-Корсакова к жанру камерно-инструментальной музыки было связано, как отмечалось, с созданием двух сочинений: Струнного секстета и Квintета для фортепиано и духовых, написанных практически параллельно. Возможно, многотембровый состав Квintета повлиял и на поиски особых «красок» в монотембровом Секстете.

<sup>90</sup> Как было отмечено выше, Римский-Корсаков обозначает III часть *alla saltarello*.

[40, с. 91]. Во второй части первого раздела звучание ансамбля достигает особого напряжения: акцентированные повторяющиеся фразы скрипок и альтов звучат на фоне «гудящей» квинты второй виолончели в низком регистре. Это инструментальное решение, плотная фактура и динамика *ff* придают фрагменту взволнованный характер. В общей репризе Римский-Корсаков вновь обращается к схожему звучанию ансамбля, утверждая напряженный характер.

Певучее solo виолончели IV части резко контрастирует основному образу Скерцо. На фоне глубоких басов второй виолончели и сопровождения альтов звучит кантиленная мелодия. Скрипки краткими репликами отвечают на фразы виолончели. Приглушенное звучание ансамбля, неторопливое развертывание мелодии, преимущественно, в среднем регистре создают настроение покоя. Постепенное развитие лирического высказывания подчеркивается введением тембра скрипок: в репризе первая и вторая скрипки проводят тему в октаву в высоком регистре.

Контрастное сопоставление разделов Римский-Корсаков инструментально усиливает и на уровне части. Одним из таких примеров является Скерцо. В трио III части, трехголосной фуге, композитор достигает особого красочного звучания ансамбля. Повторим, что три голоса участвующие в фуге, поручены первой скрипке, первому альту и первой виолончели. Римский-Корсаков выделяет их с помощью использования сурдины. Сопровождение проводится остальными струнными инструментами *pianissimo*, с использованием приема *pizzicato*. Штрихами и динамикой подчеркивается галантная, грациозная тема фуги, звучащая на фоне осторожных шагов сопровождения и контрастирующая со стремительными, напряженными крайними разделами Скерцо. (См. *Пример 19*).

Особый прием композитор использует в связке от первого раздела к трио Скерцо. Кода первого раздела завершается скандированием тоники «а» всем ансамблем за исключением второго альта. В начале трио вступает

второй альт на той же ноте, но с другой краской звучания: инструмент играет *con sordino*.

В Секстете Римский-Корсаков широко применяет сурдину, использование которой позволяет выявить разные нюансы тембра струнных. В теме ГП I части сурдиной затеняется партия альтов, исполняющих сопровождение мелодии виолончели. В репризе ГП достигает кульминации: тема звучит в насыщенном регистре у первой скрипки, добавляются новые подголоски у второй скрипки и виолончелей. Но альты вновь играют с сурдиной (партия альтов звучит *con sordino* от начала разработки до темы ПП в репризе). Тембр альтов не случайно приглушается сурдиной на протяжении почти всей части, за исключением ПП. Именно в теме ПП партии инструменты *senza sordino* вначале вступают как второй голос к мелодии скрипок, а затем исполняют вальсовую тему<sup>91</sup>.

В Секстете Римский-Корсаков многогранно использовал выразительные возможности струнных инструментов: различные колористические средства выразительности (*con sordino* в I и III частях; *pizzicato* в I, III, V частях; сопровождение виолончели *spiccato* в III части), кантиленная мелодия виолончели (*cantabile*) в медленной части и теме ГП I части, оркестровая звучность финала.

В первых частях **Квартета G-dur** Римский-Корсаков большое внимание уделяет солирующим инструментам. Начало каждого раздела сонатной формы I части подчеркнуто сольным тембром, исключением является лишь вступление репризы, в котором темы звучит у первой скрипки в высоком регистре в сопровождении ансамбля остальных инструментов. В начале экспозиции, разработки и коды тема ГП проводится первой скрипкой *solo*<sup>92</sup>. В результате в первую часть Квартета вводятся элементы лейттембровости.

<sup>91</sup> Эта тема проводится вначале первым альтом с сопровождением остального ансамбля, а затем каноном первой скрипки и альтя.

<sup>92</sup> Следует отметить, что ведущая роль первой скрипки заложена в квартетах в распределении функций инструментов. Л. Н. Раабен пишет: «ранние квартетные

Сольный тембр в теме ГП в экспозиции связан с образом «личного» высказывания. Мелодия с самого начала устремлена к вершине и уже в первом предложении охватывает диапазон чуть менее двух октав. Достижение вершины мелодической линии поддерживается вступлением остальных инструментов, но при этом ведущая роль первой скрипки сохраняется. Композитор тесситурно отделяет мелодию скрипки от сопровождения, подчеркивая разные пласты штрихами: *staccato* пассажей солирующей скрипки, *legato* остальных струнных в сопровождении. В таком проведении звучание скрипки соло приближается к концертному.

Пример 24. Квартет G-dur. I ч. ГП.

The image displays a musical score for a quartet in G major, first movement. It is divided into two systems. The first system includes Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. Violino I has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The second system includes Vn. I, Vn. II, VI., and Vc. Vn. I and Vc. have a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, while Vn. II and VI. have a supporting line. Dynamics include *f*, *dim.*, and *tr.*

Если активная тема ГП поручается первой скрипке, то мягкое звучание темы ПП подчеркивается певучим матовым тембром солирующей виолончели. Виолончели отвечает мелодия первой скрипки с

---

произведения основывались на принципах преимущественного выделения верхнего голоса (первой скрипки) и опорной роли баса». Далее исследователь также подчеркивает, что «обогащение жанра не сняло окончательно специфичности партий, составляющих квартет инструментов. Первая скрипка несет основные мелодические функции; относительно немногочисленны разделы, где ей поручается аккомпанемент. <...> Первый скрипач в большей степени придает особый “колорит” ансамблю» [129, с. 7].

аккомпанементом остальных инструментов. Штрих *legato* объединяет обе фразы.

Пример 25. Квартет G-dur. I ч. III.

Таким образом, в I части Римский-Корсаков с помощью солирующих инструментов выделяет основные темы.

Тембр солирующей скрипки является ведущим и в начале II части (тема с вариациями). На фоне сдержанного сопровождения звучит кантиленная мелодия первой скрипки. Строгое сопровождение подчеркивается единым ритмом и *portamento* каждой доли.

Пример 26. Квартет G-dur. II ч. Тема.

Уже во втором разделе темы мелодия насыщается украшениями, фигурационными распевами.

В первой вариации ведущее значение скрипки усиливается: виртуозные пассажи проводятся на фоне осторожного сопровождения *staccato* ансамбля.

Вторая вариация отмечена обращением к стилевым приемам эпохи барокко и разделением ансамбля на две группы: первая и вторая скрипки — альт и виолончель. Проведение мелодических линий двумя инструментами при динамике *f* усиливает напряженный характер этой вариации. В третьей вариации вновь вводится солирующая первая скрипка, ее ведущее значение сохранится до финальной, шестой, вариации<sup>93</sup>. Фигурационно варьированная мелодия скрипки насыщается пассажами, придающими партии концертность.

В III и IV частях утверждается единое звучание всего ансамбля. В III части (*alla polacca*) виртуозность темы подчеркивается штрихом *spiccato*, акцентом в начале каждой фразы. Имитационное вступление голосов подводит к плотной, почти оркестровой фактуре.

В IV части Римский-Корсаков трактовка квартета струнных инструментов приближена народному ансамблю. Музыкальная ткань насыщается подголосками, основная тема проводится на фоне оstinатного сопровождения виолончели, имитирующего бурдонный бас. Партия виолончели в рефрене основана на чередовании всего двух звуков: *g-d*. Квинтовое созвучие является основой партии виолончели в финале и появляется в различных вариантах: одновременном звучании квинты (первый эпизод), фигурационном варьировании (второй эпизод, кода — фигурация шестнадцатых).

Остальные инструменты ансамбля исполняют «плясовую» тему, в которой ведущими голосами являются первая скрипка и альт, вторая скрипка ведет подголосок. Мелодические линии альты и второй скрипки расположены так близко друг к другу, что при их развитии возникают секундовые звучания (См. *Пример 23*).

Одновременно со Струнным квартетом, как отмечалось, Римский-Корсаков обращается к одному из самых распространенных инструментальных ансамблей XIX века — **Фортепианному трио**. В этом

---

<sup>93</sup> Первая скрипка звучит в дуэте с разными инструментами ансамбля, но ее ведущее значение сохраняется.

сочинении представлены разнообразные варианты инструментального и тембрового решения ансамбля: сопоставление звучания солирующих инструментов и всего ансамбля, диалог солирующих инструментов, а также смешение различных тембров инструментов.

В Фортепианном трио Римский-Корсаков нередко вводит эпизоды солирующего фортепиано. В III и IV частях именно тембром фортепиано подчеркиваются драматургически важные темы. В среднем разделе III части фортепиано в первый раз исполняет тему, которая, как отмечалось, будет звучать во вступлении к IV части. Ее развитие подводит к кульминации основной темы этой части у фортепиано. Здесь тема приближается к оркестровому звучанию: широкий диапазон, октавное удвоение мелодии в верхнем регистре, разделение фактуры на три пласта (бас в низком регистре, фигурация триолей в среднем регистре, мелодия в высоком регистре).

Это кульминационное проведение является «ответом» на начальное изложение темы. Если в первый раз тема проводилась в низком регистре фортепиано на фоне строгих аккордов сопровождения, то в кульминационном проведении задействован широкий регистр инструмента. В данном случае проведение темы у фортепиано выполняет важную драматургическую функцию. В первый раз тема появляется во вступлении, подготавливая основное изложение темы у виолончели, второй раз тема звучит на органном пункте доминанты, подготавливая вступление репризы и варьированное проведение темы у виолончели. Введение изложения темы солирующим фортепиано создает драматургически значимую композиционную арку.

В III части следует выделить важную роль партии фортепиано в целом. Именно в фортепианном вступлении и заключении проводится аккордовая последовательность, основанная на нисходящем хроматическом басу и связанная с семантикой вариаций на *basso ostinato*. Появление элементов вариаций на *basso ostinato*, и связанное с этим обращение к трагическим

образам, вводят Трио Римского-Корсакова в особую сферу русских мемориальных фортепианных трио [подробнее см.: 23].

*Пример 27. Фортепианное трио. III ч. Вступление.*

В разработке финала солирующее фортепиано исполняет развернутый эпизод, основанный на теме ГП. В этом проведении характер темы меняется: активное, устремленное звучание сменяется светлым образом близким теме ПП. Такое проведение подготавливает мажорное заключение всего финала Трио.

Не менее важным в Трио является сопоставление сольных тембров инструментов<sup>94</sup>. На диалоге сольных инструментов основано медленное вступление к IV части. Как отмечалось, солирующее фортепиано дважды проводит фугато, развитие каждого из которых останавливается на доминанте. Как ответ на фугато фортепиано, звучит монолог сольного инструмента. После первого фугато вступает виолончель, после второго —

<sup>94</sup> Введение каденций инструментов характерно для многих симфонических сочинений композитора. Среди них «Сказка» (1880), «Светлый праздник» (1888), «Испанское каприччио» (1887), «Шехеразада» (1888). А. И. Кандинский отмечает: «характерной чертой симфонического корсаковского стиля 80-х годов следует считать его “концертность”, то есть внедрение виртуозно-концертных элементов в симфоническую ткань, каденций солирующих элементов» [56, с. 235]. В камерно-инструментальных сочинениях впервые композитор ввел каденции солирующих инструментов в Квинтете для фортепиано и духовых.

скрипка. Композитор подчеркивает диалог инструментов на разных уровнях: динамически (*p* — фортепиано, *f* — виолончели и скрипки), темпово (Adagio — фортепиано, Allegro — виолончели<sup>95</sup>), метрически (3/4 — фортепиано, 2/2 — виолончель, скрипка). Кроме того, фугато фортепиано опирается на четко организованную структуру, в то время как во вступлении струнных инструментов Римский-Корсаков ремаркой *Recit* обозначает относительно свободное движение мелодии.

Небольшие сольные каденции Римский-Корсаков вводит в I и IV части. Перед заключительным разделом экспозиции I части соло фортепиано предваряет фразы скрипки и виолончели, в которых струнные инструменты поочередно выходят на первый план. «Бриллиантовая техника» фортепиано сменяется активными фразами струнных *detache*. Сходный прием появляется в IV части в предыкте к ПП. Здесь последовательно от солирующей скрипки к солирующему фортепиано передается одна и та же фраза, обыгрывающая доминанту к Es-dur (тональность ПП в экспозиции).

В I части Фортепианного трио распределением функций инструментов Римский-Корсаков подчеркивает характер тематизма. В ГП проявляется сопоставление тембров на уровне двух элементов темы. Романтически взволнованный первый элемент ГП поручается виолончели, звучащей на фоне остиной фигуры сопровождения фортепиано. Характерно, что в фортепианных трио Чайковского и Рахманинова<sup>96</sup> начало темы ГП также исполняется виолончелью. Ответ на этот «монолог» (второй элемент ГП) проводится фортепиано. Лирическая, кантиленная ПП излагается всем ансамблем. Здесь основой становится партия фортепиано, проводящая тему, в то время как выразительные фразы виолончели и скрипки дополняют ее. В заключительной части композитор затеняет фортепиано, выделяя активные интонации струнных.

<sup>95</sup> Указание темпа при вступлении скрипки в клавире — Adagio. Такое обозначение не соответствует указанному в рукописи (ОР РНБ ф. 640 № 293): «Allegro».

<sup>96</sup> Речь идет о Трио «Памяти великого художника» П. И. Чайковского и об Элегическом трио d-moll С. В. Рахманинова.

Интересный пример тембровой краски появляется в первом разделе разработки. На фоне вытянутой педали «des» скрипки, в низком регистре и при динамике *f* звучат тяжелые аккорды фортепиано и виолончели. Римский-Корсаков максимально сближает оба тембра: аккорды виолончели исполняются *pizzicato*, в партии фортепиано композитор указывает «*quasi pizz.*». Таким образом, в Трио вводится своеобразное тембровое смешение<sup>97</sup>.

Пример 28. Фортепианное трио. I ч. Разработка.

II часть Трио строится на сопоставлении рефрена и эпизодов. В рефрене в партиях инструментов преобладает штрих *staccato* в разных его вариантах: легкое *staccato* фортепиано, *pizzicato* басов виолончели и *staccato* скрипки. Здесь композитор обращается к приему смешения тембров, который был уже представлен в разработке I части. Регистрово и штрихами фортепиано приближено к тембру струнных: верхний голос фортепиано является вариантом партии скрипки<sup>98</sup>, а бас дублирует партию виолончели.

<sup>97</sup> Схожий эпизод звучит и в коде I части.

<sup>98</sup> Т. А. Гайдамович выделяет во II части Фортепианного трио Римского-Корсакова проявление фольклорных элементов: «наряду с элементами рондо, чертами сонатности в ней явно просматриваются и признаки вариантности, корнями своими уходящей в глубины типично русского, народного исполнительства» [24, с. 113].

Пример 29. Фортепианное трио. II ч. Рефрен.

В эпизодах функции инструментов разделяются. В первом эпизоде на фоне активных фигураций восьмых и глубокого баса фортепиано звучит диалог струнных. Во втором эпизоде характерной фигурой сопровождения еще больше усиливается аккомпанирующая роль фортепиано, в то время как скрипка и виолончель поочередно проводят песенную мелодию. В рефрене штрихами и тембровым сближением инструментов подчеркивается активный, скерцозный характер, в эпизодах функции инструментов разделяются (фортепиано аккомпанирует струнным инструментам).

В Фортепианное трио включены разнообразные варианты инструментального и тембрового решения ансамбля: сопоставление звучания солирующих инструментов и всего ансамбля, диалог солирующих инструментов, использование штриха *pizzicato* струнных, а также смешение различных тембров инструментов.

Самостоятельные ансамбли с участием струнных, как было отмечено, являются основой камерно-инструментального творчества Н. А. Римского-Корсакова. Это самая многочисленная группа сочинений, период создания которых охватывает наиболее протяженный отрезок времени. Ансамбли неоднократно исполнялись как в концертах РМО и Общества камерной музыки, так и на вечерах композитора.

На примере рассмотренных сочинений во многом можно проследить эволюцию жанров камерно-инструментальной музыки в творчестве композитора, выявить различный подход автора к произведениям.

В Квартете F-dur более всего проявляется следование классическим традициям. Это воплощается в строении цикла, тематизме, инструментальном решении. Вместе с тем, многие темы обнаруживают связь с фольклорной традицией, что придает сочинению, как отмечает М. П. Рахманова, ««славянский» облик» [133, с. 69]. Эти образы характерны для творчества композитора в целом и будут развиваться в других инструментальных ансамблях Римского-Корсакова.

Струнный секстет выделяется более свободной трактовкой жанра. Обращение к данному составу и самостоятельный характер частей явились импульсом для поиска тембровой выразительности, особой краски звучания для каждой части, использования различных приемов игры инструментов. Сюитность как ведущий принцип организации цикла Секстета — основа многих симфонических сочинений (среди них: «Антар», «Испанское каприччио», «Шехеразада»), а также разделов оперных произведений (например, сюита танцев из III действия «Ночи перед Рождеством») композитора.

В Квартете G-dur преломляются различные образные линии. Выделение солирующих тембров в первых частях ансамбля, введение кантиленных мелодий широкого дыхания усиливают лирическое начало, характерное для сочинений этого периода. Включение в финал тем плясового характера и тем, близких «наигрышу», типично и для других камерно-инструментальных произведений. Классическое строение цикла и обращение к стилю эпохи барокко во II части, с одной стороны, является продолжением линии Квартета F-dur, с другой — отражением классических тенденций, которые проявляются в сочинениях второй половины XIX века разных композиторов. К ним относятся, в том числе, Первый квартет Чайковского, Пятый квартет Глазунова, квартеты C-dur (без ор.), Es-dur (без ор.), C-dur (ор. 5) Танеева.

В Трио воплотились характерные признаки жанра, присущие мемориальной линии русских фортепианных трио: обращение к сфере

*lamento*, сквозное развитие материала, лирическая, кантиленная тема ГП, широкий, распевный характер которой продолжен в первой теме III части цикла; стремление к оркестральности фактуры в партии фортепиано и введение эпизодов солирующего фортепиано. Вместе с тем драматургия сочинения от *c-moll* к *C-dur*, тематизм и приемы развития позволяют говорить об иной трактовке жанра, которая, в некотором роде, противостоит ветви русских мемориальных трио.

Написанные во второй половине XIX века, инструментальные ансамбли с участием струнных Римского-Корсакова становятся важной вехой в развитии камерно-инструментальной музыки в России.

## Глава 2. Произведения с участием духовых инструментов.

### Коллективные сочинения

#### § 1. Произведения с участием духовых инструментов

Произведения с участием духовых инструментов Римского-Корсакова представлены несколькими ансамблями и образуют самостоятельную линию его камерно-инструментального творчества<sup>99</sup>. К ним относится Квинтет для фортепиано и духовых инструментов В-dur (1876) и несколько небольших пьес, написанных, вероятно, в 1880–1890-е годы<sup>100</sup>. Это Дуэты для двух валторн, Ноктюрн для четырех валторн, Канцонетта и тарантелла для двух кларнетов.

Обращение композитора к камерно-инструментальным сочинениям с участием духовых не случайно. Начиная с 1870-х годов, Римский-Корсаков активно изучает духовые инструменты и 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» [135, с. 34].

---

<sup>99</sup> Традиционно ведущими жанрами в камерно-инструментальной музыке считаются струнный квартет и фортепианное трио. Произведения, написанные для смешанных составов с участием духовых инструментов, как правило, были не столь распространены. В XIX веке композиторы все чаще обращаются к новым жанрам камерно-инструментальной музыки, которые не были характерны для предыдущих эпох. 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 полнозвучие» [89, с. 15].

<sup>100</sup> Период 1883–1894 гг. связан с работой Римского-Корсакова в Придворной певческой капелле (В «Страницах жизни Н. А. Римского-Корсакова» 1893 г. отмечен как дата окончания службы композитора в капелле [172]). Возможно, эти пьесы были написаны для учащихя капеллы.

Пристальное внимание к духовым инструментам этого периода отчасти было вызвано службой композитора. В 1873 году он был назначен на должность инспектора оркестров Морского ведомства<sup>101</sup>. Римский-Корсаков отмечает в письме к Чайковскому от 18 сентября 1874 года: «Лето я провел в Николаеве и Крыму, квартет не окончил<sup>102</sup>, нового ничего не написал, но зато был совершенно погружен в военщину, которую усердно обучал (*так!*) и для которой инструментовал массу» [141, с. 29].

В обязанности композитора входило наблюдение за военно-морскими оркестрами, руководство капельмейстерами. Кроме того, Римский-Корсаков обновляет репертуар оркестров. А. Н. Римский-Корсаков упоминает об обширном списке произведений для духового оркестра, который зафиксирован композитором<sup>103</sup>. Как свидетельствует А. Н. Римский-Корсаков, «все 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» [135, с. 34].

---

<sup>101</sup> Композитор пишет: «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 консерваторией» [138, с. 78].

<sup>102</sup> Речь идет о первом камерно-инструментальном сочинении Римского-Корсакова Квартете F-dur (1875)

<sup>103</sup> «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 систем» [135, с. 34]. А. Н. Римский-Корсаков имеет ввиду 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» [138, с. 79].

Концерты военных оркестров под управлением Римского-Корсакова высоко оценивались критикой и привлекали внимание публики. В рецензиях на исполнение особенно подчеркивался обновленный репертуар оркестров и мастерство композитора в инструментовке: «в воскресенье, 27 октября [1874 года — *Е.С.*], дан был у нас концерт 6-тью соединенными военными оркестрами, принадлежащими различным частям морского ведомства. Всем этим громадным оркестром в 300 человек управлял инспектор хоров, Н. А. Римский-Корсаков. <...> Оркестровка всех пьес, кроме молитвы из «Фенеллы», была сделана для этого случая г. Римским-Корсаковым, известным инструментатором» [17, с. 49–50]<sup>104</sup>.

Обстоятельства службы композитора совпали с его интересом к духовым инструментам. Римский-Корсаков 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 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 всеуслышание соседей» [138, с. 79]<sup>105</sup>. Далее композитор отмечает: «я

<sup>104</sup> В рецензии приводится программа концерта, в которую входили следующие сочинения: «Отделение I. 1. Увертюра к трагедии “Эгмонт” Бетховена. 2. А) Ноктюрн Б) Свадебный марш из “Сна в летнюю ночь” Мендельсон-Бартольди. 3. Молитва из оперы “Фенелла” для медных инструментов Обера 4. Ария из оперы “Роберт” Мейербера. Соло на кларнете исполняет унтер-офицер хора Морского училища Наумов. 5. Похоронный марш из сонаты *b*-*mol*l Шопена 6. Марш из оперы “Пророк” для двойного хора Мейербера. Отделение II. 1. Марш *b*-*mol*l Ф. Шуберта 2. Интродукция к оперы “Лоэнгрин” Вагнера 3. Краковяк из оперы “Жизнь за царя” Глинки 3. Каватина из оперы “Гугеноты” Мейербера. Соло для корнета исполняет унтер-офицер Кронштадтского хора Кудреватов 5. Мароккский марш Мейера 6. Финал (“Славься” из оперы “Жизнь за царя” Глинки. Двойной хор» [17, с. 50].

<sup>105</sup> Как отмечает А. Н. Римский-Корсаков, «центральной по значению для самого Н. А. во всем этом эпизоде заключительной его работы по морскому ведомству было не инспекторство (или точнее инструкторство) среди музыкантов-моряков, а увлечение практическими и теоретическими занятиями духовыми инструментами и духовым оркестром в целом» [135, с. 38].

понял сущность удобных и неудобных пассажей, различие между виртуозной трудностью и непрактичностью, я узнал всякие предельные тоны инструментов и секрет получения некоторых, всеми избегаемых по неведению, нот» [138, 80].

Именно в 1870-х годах Римским-Корсаковым было написано 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), другие симфонические и оперные произведения.

В 1876 году композитор для конкурса РМО на лучшее камерно-инструментальное сочинение пишет, в том числе, Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. Среди духовых ансамблей Римского-Корсакова это сочинение выходит на первый план.

### ***Квинтет для фортепиано и духовых инструментов***

Жанр фортепианного квинтета<sup>106</sup> как в русской музыке, так и в европейской, представлен не столь широко. Наиболее распространенным инструментальным составом являлся Квинтет с участием не духовых инструментов, а Квинтет для фортепиано и струнных. К нему относятся сочинения Ф. Шуберта<sup>107</sup>, Р. Шумана<sup>108</sup>, И. Брамса<sup>109</sup>, А. Дворжака<sup>110</sup>,

<sup>106</sup> Подробнее об этом см.: 153. Автор данной работы отмечает: «во всей ансамблевой камерно-инструментальной литературе особое место в силу своей изначальной синтетичности занимает фортепианный квинтет» [Там же, с. 1].

<sup>107</sup> Ф. Шуберт. Квинтет («Forellenquintett») A-dur, D 667 (для фортепиано, скрипки, альты, виолончели и контрабаса).

<sup>108</sup> Р. Шуман. Фортепианный квинтет Es-dur, op. 44.

<sup>109</sup> И. Брамс. Фортепианный квинтет f-moll, op. 34.

<sup>110</sup> А. Дворжак. Фортепианный квинтет A-dur, op. 5, Фортепианный квинтет A-dur, op. 81.

А. А. Алябьева<sup>111</sup>, А. П. Бородина<sup>112</sup>, С. И. Танеева<sup>113</sup>, А. С. Аренского<sup>114</sup> и других композиторов.

Квintет для фортепиано и духовых инструментов композиторами создавался сравнительно редко. Наиболее известными произведениями в данном жанре являются сочинения В. А. Моцарта (1784)<sup>115</sup> и Л. Бетховена (1796)<sup>116</sup>, заложившие определенную традицию музыкального решения ансамбля этого типа. Уже появление сочинения Бетховена являлось своеобразным «ответом» на Квintет Моцарта. Как 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 “смоделировав” моцартовский прототип» [61, с. 250].

В русской музыке жанр Квintета для фортепиано и духовых инструментов представлен очень немногими произведениями<sup>117</sup>. В 1855 году появляется Квintет для флейты, кларнета, валторны, фагота и фортепиано А. Г. Рубинштейна<sup>118</sup>, с виртуозной фортепианной партией. Ансамбль исполнялся в камерных собраниях.

Как было отмечено выше, Квintет для фортепиано и духовых инструментов был написан Римским-Корсаковым для конкурса РМО.

---

<sup>111</sup> А. А. Алябьев. Фортепианный квintет Es-dur.

<sup>112</sup> А. П. Бородин. Фортепианный квintет c-moll (1862)

<sup>113</sup> С. И. Танеев. Фортепианный квintет g-moll, op. 30.

<sup>114</sup> А. С. Аренский. Фортепианный квintет D-dur, op. 51.

<sup>115</sup> В. А. Моцарт. Квintет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота Es-dur, KV 452.

<sup>116</sup> Л. Бетховен. Квintет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота Es-dur, op. 16.

<sup>117</sup> Среди ансамблей, написанных в первой половине XIX века, Л. М. Царегородцева упоминает Квintет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано К. Альбрехта [190, с. 10].

<sup>118</sup> А. Г. Рубинштейн. Квintет для фортепиано, флейты, кларнета, валторны, фагота. Op. 55, 1855 год. 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, Бортнянским, Давыдовым и другими композиторами, в основном имела “прикладной” характер, являясь частью театрального спектакля, либо относясь к музыке военной)» [42, с. 241].

Первоначально к конкурсу композитор подготовил Струнный секстет, и уже позже появился Квintет<sup>119</sup>. Римский-Корсаков пишет: «окончив секстет, мне захотелось написать для этого же конкурса квинтет для фортепиано с духовыми инструментами; из сих последних я выбрал — флейту, кларнет, валторну и фагот» [138, с. 97]. Из двух сочинений композитор выделяет Квintет: «это сочинение, не выражая все-таки моей настоящей индивидуальности, во всяком случае, свободнее и привлекательнее секстета» [Там же]<sup>120</sup>, и объясняет неуспех этого произведения неудачным исполнением<sup>121</sup>. Примечательно, что по воспоминаниям М. Н. Римского-Корсакова Квintет звучал в доме композитора в присутствии Чайковского, вероятно, после представления ансамбля на конкурсе: «Я не могу сказать точно, когда именно происходило у нас исполнение Квintета, по всей вероятности, это была репетиция исполнения Квintета в собрании СПб. Общества камерной музыки. При этом исполнении присутствовал П. И. Чайковский, что подтверждает тот интерес, который проявлял Петр Ильич к сочинениям Н. А. этого периода» [136, с. 36]. Возможно, как и в случае с Квартетом F-dur, обсуждение которого, как отмечалось в Главе 1,

<sup>119</sup> Во втором выпуске «Страниц жизни Н. А. Римского-Корсакова» отмечены следующие даты: «Июль [1876]. Р-К написал струнный Секстет A-dur <...> Июль-август? Окончив Секстет, Р-К приступил к сочинению на конкурсе РМО Квintета B-dur для ф-п, флейты, кларнета, валторны и фагота в трех частях» [172, с. 109].

<sup>120</sup> Е. Е. Федоров определяет Квintет как «образец великолепного использования духовых инструментов в камерном ансамбле» [183].

<sup>121</sup> «Чтение же моего квинтета досталось на долю Кросса, плохого чтеца, 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 судей. Провал его на конкурсе был во всяком случае незаслуженным, ибо когда впоследствии он был исполнен в собрании С.-Петербургского общества камерной музыки Э. Ю. Гольдштейном, то слушателям понравился весьма значительно» [138, с. 106].

Сообщение о конкурсе было опубликовано в «Музыкальном листке» 1876 года: «Для рассмотрения и оценки представленных сочинений Главной Дирекцией, была приглашена комиссия, в состав которой вошли следующие лица: Гг. Ауэр, Вейкман, Давыдов, Заремба, Зейферт, Иогансен, Кросс, Пиккель и Толстой» [50, с. 73].

Н. И. Заремба (1821–1879) — музыкальный теоретик и композитор; с 1862 г. — профессор, а в 1867–1871 гг. — директор Петербургской консерватории.

Ю. И. Иогансен (1826–1904) — с 1866 г. — профессор теории музыки и в 1891–1897 гг. — директор Петербургской консерватории.

Вероятно, Ф. М. Толстой (1810–1881) — музыкальный критик и композитор. Выступал в печати под литературным псевдонимом «Ростислав».

нашло отражение в переписке композиторов, Римский-Корсаков просил Чайковского высказать свое мнение относительно нового камерного ансамбля.

Среди всех камерно-инструментальных сочинений Квинтет заслуживает наиболее положительную оценку Римского-Корсакова, в то время как относительно остальных инструментальных ансамблей композитор не раз высказывал критические замечания.

Мысль об этом произведении вновь возникает у Римского-Корсакова спустя довольно длительный период времени, после создания других его камерно-инструментальных опусов. В «Воспоминаниях» от 13 мая 1908 года В. В. Ястребцев пишет: «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.)» [204, с. 521]. Речь здесь идет только о I части Квинтета, хотя уже в «Летописи», описывая события 1875–1876 годов, композитор отмечает ансамбль как трехчастное сочинение [138, с. 98]<sup>122</sup>.

Уже после смерти композитора произведение упоминается вновь. Н. Н. Римская-Корсакова в письме к А. К. Лядову от 20 октября 1908 года обращается с просьбой: «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» [54, с. 251]. Н. Н. Римская-Корсакова не уточняет, сколько частей содержалось в рукописи, которая хранилась у Глазунова. В Предисловии к изданию Квинтета в трех частях в ПСС Н. А. Римского-Корсакова редакторами отмечено: «Квинтет не был издан при жизни автора и был впервые опубликован издательством М. П. Беляева в 1911 году <...>; местонахождение автографа квинтета не известно» [101].

---

<sup>122</sup> Возможно, Ястребцеву необходимы были ноты лишь I части сочинения, или речь идет о другом Квинтете для фортепиано и духовых инструментов.

*Строение цикла, особенности композиции.*

В Квинтете для фортепиано и духовых инструментов Римский-Корсаков обращается 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.

В событиях «Летописи» периода 1875–1876 годов композитор пишет о Квинтете: «первая часть вышла в бетховенском классическом роде» [138, с. 97]. Из трех частей цикла именно в первой части наиболее ярко воплощены классические традиции. Выделим активную, с элементом токкатности тему ГП<sup>123</sup>, которая открывает Квинтет. Ее классический характер подчеркивается острым штрихом духовых инструментов, отчетливо стаккатным сопровождением фортепиано<sup>124</sup>

*Пример 30.* Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. I часть. Тема ГП.

I

Allegro con brio

Flauto

Clarinetto B

Corno F

Fagotto

Piano

*mf*

*p*

*p*

*sf pp*

[sempre staccato]

<sup>123</sup> Написана в простой двухчастной форме с включением.

<sup>124</sup> На теме ГП будет преимущественно построена разработка I части.

Иной образ представлен в ПП I части. Ее тема<sup>125</sup> отмечена подчеркнuto песенными, лирическими интонациями, с элементами «сказовости». Уже в экспозиции I части композитор несколько раз проводит эту тему, выявляя возможности ее вариантного развития

*Пример 31.* Квintет для фортепиано и духовых инструментов. I часть. Тема ПП.

Две образные сферы — «классическая», действенная ГП и народно-«сказовая», песенная ПП — формируют основу I части.

II часть — традиционный лирический центр цикла, ведущую роль в котором играет партия валторны. Темы II части продолжают линию ПП I части, переводя звучание в мечтательную, романтическую сферу.

III часть — жанровый финал, обозначенный автором подзаголовком *Rondo*. Как и в большинстве камерно-инструментальных ансамблей Римский-Корсаков в финале обращается к форме рондо-сонаты<sup>126</sup>. Танцевальный, легкий, скерцозный рефрен четким штрихом и подчеркнuto стаккатным сопровождением фагота перекликается с темой ГП I части. Эпизоды

<sup>125</sup> Написана в простой трехчастной форме.

<sup>126</sup> Отметим, что Финал Квintета для духовых инструментов и фортепиано Бетховена также написан в форме рондо-сонаты.

оттеняют рефрен, дополняя его новыми красками<sup>127</sup>. Именно в эпизодах композитор выделяет попеременно солирующие тембры инструментов: валторны, флейты, кларнета и фортепиано.

Римский-Корсаков выстраивает цикл как трехчастную композицию. Классические традиции, в первую очередь, проявляются в теме ГП I части и, отчасти, в рефрене Финала. Яркое воплощение получают темы народно-«сказового», эпического характера, лирические образы цикла. А. И. Кандинский выделяет «фугетту из квинтета»<sup>128</sup> — тема ее предвещает фразу Волховы «А и где же спит Садко», а также один из эпизодов финального рондо из того же ансамбля (см. ц. 140 предвестник мелодии «золотых венцов» из «Царской невесты») [56, с. 27].

Особенностью цикла является его тональное решение. Все три части опираются на B-dur. Как известно, тональные планы квинтетов Моцарта и Бетховена также отличались единством<sup>129</sup>, но во многом тональное решение зависело от технических возможностей инструментов. Р. О. Багдасарян отмечает: «сочинения для духовых инструментов этого периода были жестоко 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 пути» [9, с. 138].

Римский-Корсаков предназначал свое произведение для технически более совершенных инструментов, чем те, для которых были написаны ансамбли классиков, широко используя возможности хроматического строя.

<sup>127</sup> III часть «Симфониетты» Римского-Корсакова (1884) также трактована как скерцозно-танцевальный финал. Напомним, что это произведение было переделано композитором из струнного квартета на русские темы.

<sup>128</sup> Речь идет о среднем разделе II части Квинтета.

<sup>129</sup> В обоих ансамблях композиторы придерживались следующего тонального плана: Es-dur — I часть, B-dur — II часть, Es-dur — III часть. В Квинтете Рубинштейна для фортепиано и духовых инструментов соотношение тональностей частей является медиантовым: F-dur — I часть, a-moll — II часть, C-dur — III часть, F-dur — IV часть.

Ю. А. Фортунатов подчеркивает: «Римский-Корсаков только в самый ранний период попробовал в «Майской ночи» обойтись натуральными валторнами и трубами» [186, с. 244]<sup>130</sup>. Все последующие сочинения были написаны для инструментов современной конструкции, что позволяло наделить их партии широким спектром выразительных возможностей<sup>131</sup>.

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 зависит от особенной композиции цикла, в которой прослеживается тенденция к одночастности на уровне целого произведения. Единство цикла усиливается, благодаря переходу от II части к финалу, подготавливающем вступление темы рефрена *Rondo*: кода II части завершается на доминанте основной тональности Квинтета. Возможно, на такое решение формы повлияла композиция

---

<sup>130</sup> Сходной 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, широта дыхания, различные виды атаки звука, разнообразие динамики, штрихов и другие исполнительские приемы, общие для валторны и остальных оркестровых инструментов» [12, с. 81]. Сам Н. А. Римский-Корсаков отмечает использование натуральных труб и валторн в оркестровке 2-й редакции «Псковитянки» (1877) [138, с. 103].

<sup>131</sup> Римский-Корсаков не только использовал инструменты современных конструкций, но и вводил видовые разновидности духовых инструментов в партитуры своих произведений, обращая особое 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» [135, с. 98]. Далее композитор добавляет: «что касается вопроса о том, не надо ли завести запасных исполнителей на контр-фагот, бас-кларнет и другие инструменты, я скажу: по-моему, надо; не для “Млады” специально, а для всех опер настоящих и будущих. <...> Бас-кларнет уже получил право гражданства и даже сделался необходимым членом оркестра; скоро то же будет и с контр-фаготом и проч., и потому дирекции следует себя обеспечить от могущих произойти случайностей» [Там же].

Патетического трио М. И. Глинки, в котором внутри одночастной формы выделяются четыре части, идущие одна за другой без перерыва<sup>132</sup>.

### *Полифонические приемы*

По сравнению со струнными ансамблями Римского-Корсакова, Квintет для фортепиано и духовых отличается более свободным применением контрапунктической техники. Полифонические приемы развития здесь органично сочетаются с эпическими интонациями.

Контрапунктическая работа в Квintете, преимущественно, представлена введением подголосочной полифонии, которая, во многом, зависит от стилистического своеобразия тем. Так, песенная тема III в экспозиции в первом изложении проводится только кларнетом, валторной и фаготом. Ее характер усиливается при втором проведении, в котором добавляется скерцозный подголосок флейты. В репризе представлен новый вариант темы: вместо «наигрыша» флейты звучит соло фагота.

Средний раздел II части озаглавлен композитором «фугетта». Ее тема опирается на интонации протяжной песни, проводится кларнетом а саррелла. 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».

К полифоническому развитию композитор обращается и в III части. В первом разделе центрального эпизода Римский-Корсаков вводит фугато.

---

<sup>132</sup> Стремление к одночастности в Патетическом трио выделяется Л. Н. Раабеном. Исследователь подчеркивает особенную 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» [130, с. 125].

Этот раздел проводится солирующим фортепиано и основан на теме первого эпизода. Постепенно расширяющийся диапазон, вступление голосов подготавливают аккордовую фактуру второго раздела и диалог фортепиано и ансамбля духовых инструментов.

Сходный прием используется и в I части. Предыкт, подготавливающий кульминационное проведение темы ГП в репризе, отмечен введением имитационного развития. На интонациях темы ГП вступают духовые инструменты с сопровождением фортепиано: кларнет — фагот и флейта — кларнет — фагот.

### *Особенности инструментовки*

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<sup>133</sup>. Е. Е. Федоров отмечает: «Как правило, духовые инструменты в музыке Римского-Корсакова ярко индивидуальны. В каждой духовой партии отражены особенности тембра, присущие звучащему в данный момент инструменту, мастерски используется специфика исполнительских штрихов, динамики, атаки звука и исполнительского дыхания» [183].

В «Основах оркестровки» Римский-Корсаков подразделяет деревянные духовые инструменты на «инструменты носового тембра, как бы тёмной звучности — гобои и фаготы» [143, с. 18] и «инструменты грудного тембра, как бы светлой звучности — флейты и кларнеты» [Там же]. 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

---

<sup>133</sup> В изучении инструментовки Римский-Корсаков подчеркивал огромное значение собственной работы над партитурами опер М. И. Глинки, которая проходила в 1875–1876 гг.: «я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение» [138, с. 101].

выражению первенство несомненно принадлежит кларнету, способному доводить звук до полного замирания и исчезновения» [Там же, с. 22]. Инструменты «носового тембра» охарактеризованы Римским-Корсаковым как менее подвижные, «по преимуществу мелодические в широком смысле этого слова, т. е. более спокойно-певучие» [Там же]<sup>134</sup>.

В Квинтете композитор останавливает свой выбор на ансамбле духовых равной силы звучания, представленном двумя технически подвижными инструментами — флейта, кларнет, и характерном тембре фагота<sup>135</sup>. Дополняет деревянные духовые валторна, инструмент, который «в средних своих нотах <...> оказывается весьма подходящим и вяжущимся с тембром фагота» [143, с. 26].

Тембровое решение Квинтета во многом зависит от стилистики тем. Выделим наиболее характерные примеры. Развитие темы ГП I 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 фагота<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> 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» [Там же]. В «Воспоминаниях» В. В. Ястребцева от 14 марта 1900 г. содержится следующая характеристика «русских гобоев», данная композитором: «тембр гобоя имеет в себе что-то необыкновенно грустное, чистое, целомудренное» [204, с. 120].

<sup>135</sup> Введением флейты вместо гобоя в состав ансамбля Римского-Корсакова отличается от вышеназванных Квинтетов Бетховена и Моцарта. Вероятно, для композитора было важно выбрать инструменты, отличающиеся тембрально, и подчеркнуть их индивидуальное звучание. Сходным по составу с ансамблем Римского-Корсакова является Квинтет для фортепиано и духовых А. Г. Рубинштейна.

<sup>136</sup> Следует отметить, что первый раздел разработки I части Квинтета Бетховена также основан на сопоставлении контрастных по тесситуре инструментов — гобоя и фагота.

Пример 32. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. I часть.  
Разработка.

The image shows a musical score for a quintet. The first system includes parts for Flauto (Flute), Clarinetto B (Bass Clarinet), Corno F (F Horn), Fagotto (Bassoon), and Piano. The Flute part begins with a melodic line marked *p*. The Piano part features a dense, arpeggiated texture marked *pp* and *[sempre staccato]*. The second system includes parts for Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Cor. (Horn), Fg. (Bassoon), and Pno. (Piano). The Bassoon part continues the melodic line marked *p*. The Piano part continues with arpeggiated chords.

Эпически-«сказовый» образ темы III I части подчеркивается различными вариантами тембрового воплощения. Как было отмечено выше, уже в экспозиции тема проводится в нескольких вариантах. Первое ее проведение поручено кларнету, валторне и фаготу а саррелла, второе проведение дополняется наигрышем флейты в высоком регистре, что усиливает ее пасторальный характер. Заключительный вариант в экспозиции расцвечивается «переборами» фортепиано, имитирующими арфу. В репризе тема проводится солирующим фортепиано аккордами арпеджиато. Такое изложение усиливает эпический характер. Тембровая вариантность темы III отчасти воплотится в развитии одной из центральных тем симфонической

«Сказки» композитора. Эта тема впервые звучит во вступлении у кларнета и флейты. Являясь своеобразным «рефреном», она дважды появится в основном разделе «Сказки». Подчеркивая народно-«сказочный» склад, композитор закономерно обращается к тембрам деревянных духовых инструментов. Первый раз тема проводится ансамблем флейт и кларнетов в сопровождении струнных, второй раз — солирующим кларнетом с характерными переборами арфы<sup>137</sup>, в третьем проведении тема у гобоя дополняется наигрышем флейты.

Во II части ведущим инструментом является валторна. Характеризуя ее тембр как «поэтически-красивый и мягкий» [143, с. 25], Римский-Корсаков поручает валторне основную роль в этой части. Вырастая из кварттовых «интонаций зова»<sup>138</sup>, мелодия валторны проводит кантиленную линию широкого дыхания. Тембр инструмента усиливает светлый лирический образ, добавляя оттенок пленэрного звучания<sup>139</sup>.

---

<sup>137</sup> Это проведение отмечено усилением песенно-танцевального характера: меняется размер с 6/8 на 2/4, ансамбль струнных инструментов подчеркивает четкость метра, вводится треугольник. Также следует отметить тональность этого варианта темы — B-dur, в то время как в первый раз тема звучала в Des-dur.

<sup>138</sup> На «интонациях зова» была построена первая тема III I части Третьей симфонии (1873). «Интонации зова» валторн вводятся композитором и в оперные сочинения. Отметим вступление к последнему действию оперы «Майская ночь» (1878), рисующее картину природы и лейтмотив Весны в «Снегурочке» (1881).

<sup>139</sup> Сходная трактовка впоследствии будет представлена во II части «Испанского каприччио», а также лирическом Adagio «Симфонией», в котором композитор обращается к квартету валторн.

## Пример 33. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. II часть.

1 тема.

II

Flauto

Clarinetto B

Corno F

Fagotto

Piano

Andante

*p*

*p dolce*

*m.s.*

*p*

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 тема» [138, с. 98].

Пример 34. Квинтет для фортепиано и духовых инструментов. III часть.

Композитор подчеркивает диалог двух групп ансамбля: на сольные высказывания валторны, флейты, кларнета и фортепиано отвечают неизменные характерные реплики фагота<sup>140</sup>.

### *Пьесы для духовых инструментов*

Период с 1883 по 1894 год связан с работой Римского-Корсакова в Придворной певческой капелле. Композитором был составлен проект реорганизации учебного процесса, в рамках которого был сформирован струнный, а затем и симфонический оркестр. Для оркестра капеллы Римский-Корсаков инструментовал ряд произведений. Первые из них были предназначены для струнного состава, к ним относятся оркестровки двух мазурок Ф. Шопена: «19 и 20 июня [1885]. Сделано переложение для

<sup>140</sup> 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, введение виртуозно-концертных элементов, каденций солирующих инструментов станет характерной чертой многих симфонических сочинений Римского-Корсакова 1880-х гг. Отметим виртуозные партии солирующей флейты и солирующей скрипки в теме III «Сказки», оркестровые соло в «Испанском каприччио» и «Шехеразаде», сольные каденции скрипки, флейты, виолончели и кларнета в концертной увертюре «Светлый праздник».

струнного оркестра двух мазурок Шопена G-dur (op. 50) и C-dur (op. 56) (библиотека капеллы)» [172, с. 236]<sup>141</sup>.

С 1887 года в капелле было введено обучение на духовых инструментах. Римский-Корсаков отмечает: «в инструментальном классе я начал вводить мало-помалу духовые инструменты, для которых были приглашены преподаватели из придворного оркестра и из оперы» [138, с. 157]<sup>142</sup>. Для духового оркестра капеллы композитором был инструментован, в том числе, Военный марш Ф. Шуберта D-dur (op. 51)<sup>143</sup>.

В этот период композитор продолжает изучать духовые инструменты. Этот интерес он разделяет с А. К. Глазуновым: «во время поездок в капеллу я посещал Глазуновых, живших в то лето на даче в Старом Петергофе. В ту пору Саша стал весьма сильно интересоваться духовыми инструментами. У него завелись кларнет, валторна, тромбон и еще что-то. На валторне он даже брал уроки у Франке — первого валторниста оперного оркестра, — а на прочих инструментах и виолончели упражнялся самоучкой. Для лучшего знакомства с духовыми инструментами в этих упражнениях принимал участие и я. Верхом моих успехов в игре на кларнете в последующие годы было исполнение на этом инструменте партии второй скрипки квартета Глинки, причем первую скрипку играл Дютш, виолончель — Глазунов, а альт, как помнится, Витоль» [138, с. 157].

Вероятно, для Римского-Корсакова результатом совместных занятий с Глазуновым и работы в Капелле<sup>144</sup> стали пьесы, представленные Ноктюрном

<sup>141</sup> Композитором были также написаны и самостоятельные произведения для струнного оркестра капеллы. Одно из них — «Шесть вариаций на хорал для струнного оркестра»

<sup>142</sup> В «Страницах жизни Н. А. Римского-Корсакова» приведена докладная записка М. А. Балакирева: «После 13 февраля [1886]. “Вследствие воли е.и.в. немедленно было введено обучение на духовых инструментах первоначально в очень малых размерах, насколько позволяло... тесное помещение (Докладная записка М. Балакирева Н. Петрову 20 дек. 1887, ЦГИА, ф. 499)» [172, с. 243-244].

<sup>143</sup> Первое исполнение состоялось в концерте учащихся капеллы 3 апреля 1888 г.

<sup>144</sup> В воспоминаниях Н. А. Соколова есть следующие строки: «Н. А. [Римский-Корсаков] дирижировал оркестром учащихся в полном его составе, или занимался с

для четырех валторн, Дуэтами для двух валторн, Канцонеттой и Тарантеллой для двух кларнетов. А. К. Глазунов, по-видимому, также в 1880-е годы пишет ряд небольших сочинений для духовых инструментов. Это произведения для кларнета и фагота, кларнета и валторны, флейты и кларнета, двух кларнетов<sup>145</sup>.

Ноктюрн для четырех валторн<sup>146</sup> Римского-Корсакова является небольшой пьесой<sup>147</sup>, в которой темп *Andantino*, размер 6/8, тональность F-dur, ходы по звукам трезвучия подчеркивают «пленэрное» звучание. В ПСС отмечена характерная особенность расположения валторн в ансамбле: «особенностью <...> изложения является то, что 2-я валторна на всем протяжении отрывка играет выше 3-й, хотя в симфонических и оперных партитурах Римский-Корсаков придерживается обычного расположения. По-видимому, располагая валторны по высоте в последовательном порядке, Римский-Корсаков рассматривал камерный квартет валторн так же, как струнный квартет, и намеренно отличал расположение валторн в камерном ансамбле от расположения валторновой группы оркестра» [100, с. XII].

Дуэты для двух валторн, Канцонетта и Тарантелла для двух кларнетов представляют небольшие пьесы танцевального характера. Фактура изложения подчеркивает их учебный характер. Характерно выделение солирующих инструментов в Канцонетте и Тарантелле: в первой пьесе — кларнет in B, во второй — кларнет in A. Вероятно, перед учащимися ставилась задача исполнения как мелодии, так и аккомпанемента.

Подводя итог сделанным наблюдениям, подчеркнем главное. Появление сочинений для духовых инструментов в ряду инструментальных

---

одной из оркестровых групп; перекладывал различные пьесы для ученических ансамблей» [135, с. 54]

<sup>145</sup> Подробнее об этом см.: 77. Автографы пьес представлены в ОР РНБ ф. 187. Выделим некоторые из них: № 319 — Инвенция для флейты и кларнета; № 320 — Adagio для двух кларнетов; № 326 — Марш для кларнета и фагота; № 327 — Неизвестное произведение для кларнета и валторны.

<sup>146</sup> Партитура Ноктюрна не была закончена композитором. Автографы Ноктюрна представлены ОР РНБ: ф. 640 № 286; ф. 640 № 287.

<sup>147</sup> Ноктюрн написан в простой трехчастной форме с тональной репризой.

ансамблей Н. А. Римского-Корсакова стало во многом отражением интереса и интенсивного изучения композитором духовых инструментов. Не случайно, именно Квинтет был выделен Римским-Корсаковым среди других своих камерно-инструментальных опусов. Интерес к звуковому амплуа каждого инструмента, свобода выбора колористических средств, особенно по сравнению с сопутствующими монотембровыми ансамблями (Квартетом F-dur и Струнным секстетом), воплотилась в ряде характерных образов и приемов развития, к которым впоследствии композитор будет обращаться в симфонических и в оперных произведениях.

Ансамбли Римского-Корсакова явились одним из этапов развития камерно-инструментальной музыки с участием духовых инструментов. Начиная со второй половины XIX века, такие произведения все чаще появляются в творчестве как европейских, так и русских композиторов. Отметим Септет для трубы, фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1881) К. Сен-Санса и Квинтет для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели (1895) И. Брамса, которые неоднократно исполнялись в концертах камерной музыки РМО<sup>148</sup>. Среди русских композиторов выделим А. К. Глазунова, который обращается к ансамблям с участием духовых инструментов не только 1880-е годы, но и в поздний период творчества, а также С. И. Танеева<sup>149</sup>, А. Н. Скрябина<sup>150</sup>. Свой вклад в развитие данных жанров в период последней четверти XIX века внес и Римский-Корсаков.

---

<sup>148</sup> В РМГ 1899 года анонсируется одно из исполнений Квинтета И. Брамса: Программа 4-го собрания Императорского Русского Музыкального Общества (30 ноября) Квинтет с кларнетом Брамса (ор. 115), фортепианный квартет (ор. 15) Форэ, квартет f-moll (ор. 95) Бетховена» [124].

<sup>149</sup> Канцона для кларнета и струнного оркестра (1883), Andante для двух флейт, двух гобоев, двух кларнетов, двух фаготов и двух валторн (1883).

<sup>150</sup> Романс для валторны и фортепиано (1894). Среди ансамблей с участием духовых инструментов, созданных в начале XX века, отметим также Октет для флейты, кларнета, двух фаготов, двух труб, двух тромбоннов (1923) И. Ф. Стравинского и Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альты и контрабаса (1924) С. С. Прокофьева.

## § 2. Коллективные сочинения

В 1880-е годы Н. А. Римский-Корсаков участвует в ряде коллективных камерно-инструментальных произведений, посвященных известному меценату и издателю — М. П. Беляеву. Все ансамбли были написаны для струнного квартета и явились частью широкого спектра сочинений, именованных в прессе того времени «b-la-f'ной литературой» [97, стлб. 1056]. В 1886 году композитор пишет первую часть Квартета «B-la-f»<sup>151</sup>, годом позже становится одним из авторов Квартета «Именины». В 1898 году, также ко дню именин издателя, Римский-Корсаков участвует в создании Вариаций на тему русской народной песни «Надоели ночи, надоскучили». А в 1899 году появляется последнее произведение, связанное с именем Беляева, — сборник «Пятницы», в котором перу композитора принадлежит Allegro Vivace.

М. П. Беляев, как известно, являлся активным участником музыкальной жизни Петербурга и любителем камерной музыки. В 1880 году он вошел в Общество камерной музыки, с сезона 1884–1885 годов стал пожизненным его членом, а в 1897 году был избран председателем Общества. Наряду с Русскими симфоническими концертами, Беляевым с 1891 года были

---

<sup>151</sup> Первое публичное исполнение состоялось в Санкт-Петербурге 2 декабря 1887 года в Обществе камерной музыки. Исполнители: Е. К. Альбрехт, О. Ф. Гилле, Ф. Н. Гильдебрандт, А. В. Вержбилович. В рецензии на концерт отмечено: «Пятое собрание общества камерной музыки (2-го декабря) началось квартетом на тему B-la-F, сочиненным гг. Римским-Корсаковым, Лядовым, Бородиным и Глазуновым. Трудно сказать, что в этом произведении удачнее: Финал ли Глазунова, наиболее выдающийся по своей стремительной силе, смелости гармонических оборотов (подчас даже несколько рискованных, как, например, в заключении); первое ли Allegro Римского-Корсакова, классически ясное, с отличным квартетным стилем; бойкое ли скерцо Лядова, своей прозрачностью так ярко выражающее индивидуальность этого композитора. Все это разнообразие частей одного привлекательного целого, в котором соединились самым удачным образом как дарование, так равно и техническое умение талантливых авторов. Во всяком случае, публике более всего понравилась и была повторена третья часть — Serenata alla Spagnola Бородина» [94, с. 338].

основаны Русские квартетные вечера<sup>152</sup>, а в 1892 году учреждены ежегодные Конкурсы на сочинение камерного инструментального ансамбля. Как отмечает А. В. Оссовский: «Беляев 21 марта 1892 г. пожертвовал 500 рублей для объявления Обществом всероссийского конкурса на сочинение струнного квартета и с тех пор продолжал ежегодно вносить в Общество нужные суммы для соискания премий за произведения камерной музыки. Таким образом, конкурсы эти превратились в постоянное учреждение» [99, с. 347].

Важным стимулом для появления камерных ансамблей являлись также знаменитые музыкальные собрания «Беляевские пятницы». А. К. Глазунов отмечает: «будучи ревностным поклонником камерной музыки и имея в своем распоряжении весьма порядочный любительский состав квартета, Митрофан Петрович задался целью заинтересовать молодых композиторов камерной музыкой и вдохнуть в них желание посвящать свои произведения этому роду музыкального искусства» [27, с. 489].

Постепенно на этих вечерах сложился, как известно, музыкальный («Беляевский») кружок, в котором постоянное участие принимали Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов и А. К. Лядов. «Пятницы» стали центром творческого общения для многих музыкантов<sup>153</sup>. На собраниях звучали многочисленные ансамбли в исполнении струнного квартета. Формирование состава исполнителей ансамбля шло постепенно и иногда нарушалось из-за отъездов его участников, но со временем квартет окончательно сложился и включал следующих исполнителей: первая скрипка — А. Ф. Гельбке, вторая скрипка — Н. А. Гезехус, альт — М. П. Беляев,

<sup>152</sup> Первый квартетный вечер состоялся 11 декабря 1891 г. в зале Городского кредитного общества. Состав квартета: Е. К. Альбрехт, А. Ф. Гельбке, Ф. Н. Гильдебрандт, А. В. Вержбилович.

<sup>153</sup> После смерти М. П. Беляева традиция проведения музыкальных собраний постепенно прекратилась. Как отмечает М. К. Михайлов: «после нескольких собраний, состоявшихся у Глазунова, “пятницы” выродились в конце концов в интимные встречи в узком кругу на квартире у Витола» [87, с. 104]. Наиболее остро утрату такого творческого общения переживал А. К. Лядов: «Ах, как мне недостает Беляева. Я каждый день вспоминаю его, его сердечность, доброту, его милые, навсегда исчезнувшие “пятницы”» [Там же].

виолончель — В. В. Эвальд. Программы квартета были разнообразны и постоянно расширялись, но неизменно в репертуар ансамбля включались произведения русских композиторов.

Многие произведения, исполняемые квартетом, были написаны участниками «Пятниц» и преподнесены в качестве музыкального подарка М. П. Беляеву. В. В. Стасовым они образно обозначались как сочинения в честь «Митрофанова дня»<sup>154</sup>.

Как известно, традиция коллективного сочинения была распространена в европейской музыке XIX века. Одним из первых опусов явились Вариации на тему Диабелли, поводом для создания которых послужило обращение самого автора к знаменитым композиторам с предложением написать по одной вариации на его тему. В результате задуманное Диабелли сочинение было издано в 1823–1824 годах в двух томах: один включал произведение Бетховена — «Вариации на тему Диабелли», ор. 120; другой, под названием «Vaterländischer Kunstlerverein», — работы остальных композиторов, среди которых — Ф. Шуберт, К. Черни, Ф. Лист, И. Гуммель, И. Мошелес<sup>155</sup>.

Традиция была продолжена многими композиторами, в том числе Ф. Листом, С. Гальбергом, И. Пиксисом, Г. Герцем, К. Черни и Ф. Шопеном, которыми в 1837 году были написаны Вариации на тему из оперы В. Беллини «Пуритане», известные также под названием «Hexameron». Пьесы были расположены по принципу контраста. Особое значение в объединении цикла приобретали разделы, написанные Листом: интродукция, изложение темы, финал и связующие эпизоды<sup>156</sup>. К известным примерам также можно отнести

<sup>154</sup> Письмо В. В. Стасова к Д. В. Стасову от 23 октября 1902 г.: «кантата Глинки на смерть Александра I, квартет Чайковского в память Лауба, с речитативом церковным в Adagio, кантаты Чайковского и Глазунова на восшествие на престол, пьеса Глазунова в память Листа (виолончель с фортепиано), романс Бородина в память Мусоргского (“Для берегов отчизны дальней”) и сто других вещей (фанфары Глазунова, Лядова, Блуменфельда в честь Римлянина), даже “хорик” Лядова в честь меня одного (2-го января 1894 г.), марш всех их 23 ноября (“Митрофанов день”) в честь Беляева» [162, с. 164].

<sup>155</sup> Подробнее об этом см.: 198.

<sup>156</sup> Подробнее об этом см.: 84.

Сонату для скрипки и фортепиано «F-A-E», авторами которой являются Р. Шуман, И. Брамс и А. Дитрих<sup>157</sup>.

В русской музыке традиция создания коллективных сочинений была ярко представлена в творчестве композиторов Новой русской школы. Б. В. Асафьев связывает возникновение произведений данного типа с традицией «творческого “артельного содружества”» [5, с. 227]. Исследователь отмечает: «сперва дело шло о взаимных советах, руководительстве и технической помощи, потом оно вылилось в конкретные опыты совместного сочинения» [Там же]. Эта традиция, заложенная М. А. Балакиревым и продолженная другими представителями Новой русской школы<sup>158</sup>, охватывает длительный период времени и включает произведения, различные по жанру: сочинения для театра<sup>159</sup>, произведения для сольного инструмента, например, знаменитые «Парафразы на неизменяемую тему» («Тати-тати») для фортепиано в 3 руки, написанные в 1878 году<sup>160</sup>, а также сочинения для оркестра. В 1901 году были написаны «Вариации на русскую тему» для оркестра<sup>161</sup>, посвященные десятилетию дирижерской деятельности Н. В. Галкина в концертах Павловского вокзала, а

<sup>157</sup> Соната посвящена известному скрипачу Й. Иоахиму. Первая публикация состоялась в 1935 г.

<sup>158</sup> Следует отметить совместную редакторскую работу М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова над оперными партитурами М. И. Глинки (1877–1878 годы). Отчасти к коллективным сочинениям можно отнести и оркестровку композиторами произведений других авторов, среди них — оркестровки А. К. Глазунова («Маленькая сюита» А. П. Бородина, Сюита № 4 «В Аржанто» Ц. А. Кюи, «Воспоминания о дорогом месте» П. И. Чайковского) и А. К. Лядова (отрывки из оперы «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского, Пять пьес для фортепиано из сборника «Miscellaneous»).

<sup>159</sup> Одним из примеров является работа А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова над оперой «Младой», сюжет которой был предложен директором императорских театров С. А. Геденовым.

<sup>160</sup> Состав участников: А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, А. К. Лядов и Н. А. Римский-Корсаков. Позднее в цикл были включены пьесы Ф. Листа и Н. В. Щербачева.

<sup>161</sup> Состав участников: Н. В. Арцыбушев, Я. И. Витол, А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков, Н. А. Соколов, А. К. Глазунов.

в 1902 году появился одноактный балет «Карнавал»<sup>162</sup>, в оркестровке которого принимали участие многие композиторы Петербургской школы<sup>163</sup>.

В списке коллективных сочинений этого времени естественно появление инструментальных ансамблей, написанных, в том числе, Н. А. Римским-Корсаковым и посвященных М. П. Беляеву.

### *Особенности цикла*

Каждый из коллективных камерно-инструментальных ансамблей, в создании которых принимал участие Н. А. Римский-Корсаков, демонстрирует индивидуальное композиционное решение<sup>164</sup>.

Ансамбли «В-1а-f» и «Именины» написаны несколькими авторами и придерживаются композиции, ограниченной составом участников и частей цикла. В создании первого сочинения, кроме Римского-Корсакова, принимали участие А. К. Лядов, А. П. Бородин и А. К. Глазунов. Авторы коллективного произведения опирались на классическую четырехчастную композицию струнного квартета<sup>165</sup>. I часть Римского-Корсакова и IV часть Глазунова, отмечены утвердительным, активным звучанием. Средние части выделяются жанровым колоритом: легкое скерцо Лядова сменяется характерной *Serenata alla spagnola* Бородина.

Единство цикла поддерживается тональным планом, в котором все части, кроме третьей<sup>166</sup>, используют в качестве тонального центра В-dur, и

<sup>162</sup> Балет был поставлен М. Фокиным в 1910 году. В переложении для симфонического оркестра также принимали участие А. К. Глазунов, А. К. Лядов, Н. Н. Черепнин и другие. Как отмечает Т. З. Сквирская Римский-Корсаков оркестровал № 6 – «Florestan» [155, с. 8].

<sup>163</sup> Среди участников: А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков, В. П. Калафати, А. К. Лядов, Я. И. Витоль и др.

<sup>164</sup> В коллективных сочинениях композиторы чаще всего обращались к форме вариаций, дающей возможность каждому из них создавать замкнутые эпизоды в рамках целого. Среди рассматриваемых камерно-инструментальных ансамблей только одно написано в этой форме.

<sup>165</sup> I часть. (Sostenuto assai–Allegro) — Н. А. Римский-Корсаков

II часть. Scherzo (Vivace) — А. К. Лядов

III часть. *Serenata alla spagnola* (Allegretto) — А. П. Бородин

IV часть. Finale (Allegro) — А. К. Глазунов.

<sup>166</sup> III часть написана в d-moll.

особым значением альты — «беляевского» инструмента. Именно альт играет ведущую роль в цикле, ему поручаются экспозиционные проведения основных тем, а также небольшие сольные эпизоды.

Квартет «Именины» представляет собой трехчастный цикл с программными подзаголовками: I часть — «Славильщики», II часть — «Величание», III часть — «Хоровод»<sup>167</sup>. Программные обозначения, самостоятельность и контрастное чередование частей, написанных разными авторами, позволяют Римскому-Корсакову определить этот цикл как «квартетную сюиту»<sup>168</sup>, в то время как остальные композиторы упоминают этот цикл как «квартет»<sup>169</sup>.

Все три части основаны на народно-песенных интонациях, заложенных Глазуновым в I части. Композитор опирается здесь на сопоставление двух сфер: эпической и плясовой. Образный контраст создается на уровне сопоставления разделов формы: вступления и основной части.

«Славильщики» открываются эпической, сказовой темой солирующей виолончели. Неторопливый характер развертывания подчеркивается размером 3/2 и темпом *Andante*<sup>170</sup>.

<sup>167</sup> I часть «Славильщики» (*Andante – Allegro*) — А. К. Глазунов

II часть «Величание» (*Moderato*) — А. К. Лядов

III часть «Хоровод» (*Allegro*) — Н. А. Римский-Корсаков.

<sup>168</sup> «Ко дню именин М. П. Беляева на этот раз была сочинена Глазуновым, Лядовым и мною квартетная сюита “Именины” в трех частях, из коих мне принадлежала третья — “Хоровод”» [138, с. 165]. Вслед за Римским-Корсаковым Д. Е. Луконин определяет это произведение как сюиту [81, с. 151].

<sup>169</sup> Письмо А. К. Глазунова М. П. Беляеву [не ранее 1888 г]: «Будьте так добры, одолжите мне опять тетрадки с русскими квартетами, где “Именины”, “Новелетты” и 1-й квартет Бородина, а также и рукописный квартет (четверка) G-dur. У меня опять соберутся консерваторские квартетисты на-днях. В пятницу я доставлю Вам все это обратно, исключая четверки, которая Вам не нужна» [118, с. 333].

<sup>170</sup> В письме к С. Н. Кругликову от 19 ноября 1888 г. Глазунов отмечает: «За это время я много работал и только сочинил небольшую квартетную пьесу под названием “Славильщики” в виде подарка Беляеву, по случаю предстоящих именин. Она имеет характер несколько духовный, потому что я за последнее время начал интересоваться обиходным пением и сильно проникся этим духом» [119, с. 119].

Пример 35. Квартет «Именины». I часть. Вступление.

Вступающая вслед за виолончелью первая скрипка проводит вариант темы от нового ладового центра (F вместо d). Подголосочное развитие основного материала приводит к торжественному «хоровому припеву» ансамбля. Все темы выдержаны в едином характере.

Первая тема центрального раздела устанавливает новую образную сферу — плясовую. Она отмечена активными двудольными мотивами в темпе *Allegro*, аккордовым звучанием всего ансамбля, динамикой *mf*, после приглушенного проведения темы вступления.

Пример 36. Квартет «Именины». I часть. Центральный раздел.

Контраст двух образных сфер еще раз подчеркивается в коде, в которой первый ее раздел, основанный на материале вступления, сменяется плясовым, активным заключением.

Образный контраст, представленный в I части, является своего рода программой для дальнейших частей: II часть — «Величание» — отмечена

эпическим торжественным звучанием, а в III части — «Хороводе» — преобладают плясовые темы.

Характерной особенностью квартета является отсутствие прямого цитирования фольклорного материала. Композиторы выстраивают цикл на основе тем, стилистически близких народным образцам<sup>171</sup>.

В 1890-х годах в музыкальных вечерах Беляева принимают участие все больше композиторов. Римский-Корсаков описывает этот период: «Кружок Беляева заметно возрастал. Его увеличили окончившие консерваторию мои ученики — Золотарев, Акименко, Аmani, Крыжановский и Черепнин, а также взошедшая в Москве звезда первой величины — несколько изломанный, рисующий и сомнящийся А. Н. Скрябин» [138, с. 212].

Коллективные ансамбли, появившиеся в это время, также отличаются широким составом участников. В 1898 году десять композиторов принимают участие в создании Вариаций для струнного квартета на тему русской народной песни «Надоели ночи, надоскучили»<sup>172</sup>. Вероятно, именно многочисленный состав авторов продиктовал форму данного сочинения<sup>173</sup>.

---

<sup>171</sup> М. К. Михайлов считает это характерной чертой творчества композиторов «Беляевского кружка»: «в отличие от “Кучки”, непосредственное, “цитатное” использование фольклорного материала встречается у “беляевцев” реже, обычно заменяясь соответствующей стилизацией» [87, с. 104–105].

<sup>172</sup> Состав участников: Тема — Н. А. Римский-Корсаков.

1-я вариация — Н. В. Арцыбушев

2-я вариация — А. Н. Скрябин

3-я вариация — А. К. Глазунов

4-я вариация — Н. А. Римский-Корсаков

5-я вариация — А. К. Лядов

6-я вариация — Я. И. Витол

7-я вариация — Ф. М. Blumenфельд

8-я вариация — В. В. Эвальд

9-я вариация — А. А. Винклер

Финал — Н. А. Соколов

<sup>173</sup> Композиторами «Беляевского кружка» были также написаны, отмеченные выше, Вариации на русскую народную тему для оркестра (1901) (среди участников: А. К. Глазунов, Н. А. Римский-Корсаков, В. П. Калафати, А. К. Лядов, Я. И. Витол и др.) и Вариации на русскую народную тему из сборника Н. И. Абрамычева (1899) для фортепиано (среди участников: А. К. Лядов, Н. А. Римский-Корсаков, А. А. Винклер, А. К. Глазунов).

Для Вариаций композиторами была выбрана тема из сборника «Русские народные песни» М. А. Балакирева<sup>174</sup>. Вероятно, идея создания сочинения именно на эту тему принадлежала Римскому-Корсакову, так как композитор уже обращался к ней в других своих сочинениях: 4-х вариациях и фугетте для четырехголосного женского хора (ор. 14, 1875) и Концертной фантазии на русские темы для скрипки с оркестром (ор. 33, 1885). Для коллективных Вариаций Римский-Корсаков инструментует песню. Придерживаясь фактурного изложения Балакирева, опираясь на жанр протяжной песни и сохраняя ее звучание, композитор вводит небольшие изменения в тему Вариаций. Одно из них — структурное преобразование<sup>175</sup>. В сборнике Балакирев выписывает два куплета песни, каждый из которых завершается дополнением<sup>176</sup>. Римский-Корсаков в теме Вариаций сохраняет два куплета, но дополнение вводит только после первого куплета. Таким образом в теме Вариаций утверждается основная тональность — G-dur, а ее форма может рассматриваться как трехчастная с контрастным средним разделом<sup>177</sup>. Крайние разделы отмечены проведением мелодии в верхнем голосе с подголосочной полифонией сопровождения, средний раздел опирается на противопоставление унисонного звучания ансамбля с солирующей первой скрипкой.

Цикл решен как свободные вариации, в которых композиторы обращаются к различным типам варьирования: орнаментальному, полифоническому, жанровому. В первой вариации тема приобретает активный характер. Оставляя мелодию неизменной, Н. В. Арцыбушев в темпе *Allegretto* вводит моторное движение шестнадцатых, которое звучит у разных инструментов на протяжении всей вариации. Вторая вариация

<sup>174</sup> № 7 — Протяжная, Нижегородской губернии Семеновского уезда.

<sup>175</sup> Отметим остальные изменения: 2 т. — удвоение не квинтового тона, а основного; 3 т. — отказ от подголоска; 4 т. — остановка на трезвучии II ступени (у Балакирева IV–II).

<sup>176</sup> Тональность куплетов G-dur, в дополнении утверждается e-moll.

<sup>177</sup> Роль среднего раздела выполняет дополнение к 1-му куплету и последующий сольный запев ко 2-му куплету. Дополнение также можно рассматривать как связку ко 2-му куплету. В последующих вариациях прослеживаются обе трактовки формы.

продолжает линию предыдущей: здесь проводится движение шестнадцатых, но *pizzicato*, благодаря которому тема приобретает более мягкий характер. В третьей вариации структура темы расширяется, меняется размер (9/8)<sup>178</sup>, мелодико-ритмическая линия темы, на второй план уходит фольклорный колорит. В первом разделе проведение темы А. К. Глазунов поручает альту solo, сопоставляя прозрачное звучание этого раздела со вступлением всех инструментов *f* в среднем разделе. Следующая вариация отмечена жанровым переосмыслением: тема протяжной песни приобретает оттенок скерцо.

В пятой вариации представлено полифоническое развитие. А. К. Лядов, сохраняя мелодическую линию темы, проводит ее канонически у первой скрипки и альты. Особенностью этой вариации является ее тембровое звучание: все инструменты играют *con sordino*. Проведение мелодии темы без изменений, возвращение к основному темпу *Adagio*<sup>179</sup> подчеркивает драматургическую роль пятой вариации. Она открывает вторую половину цикла.

Шестая вариация отмечена взволнованным характером и контрастным сопоставлением экспрессивной первой темы и кантиленной темы среднего раздела. Следует отметить также хроматические подголоски, которые вводит Витол в первый раздел<sup>180</sup> и тональность вариации — *g-moll*. По характеру преобразований эта вариация перекликается с третьей: в размере 6/8 с первой темой вступает альт solo. Седьмая вариация возвращает скерцозное звучание и характерные пассажи шестнадцатых *pizzicato*, введенные в первых вариациях. В восьмой вариации вновь меняется тональность — *Es-dur*. В. В. Эвальд проводит кантиленную тему в размере 3/4 у скрипки solo; он вводит в мелодию хроматические интонации и характерные «концертные» пассажи. Эта вариация разомкнута на доминанте к *G-dur* и переходит в

<sup>178</sup> Тема проводится в размере 2/4.

<sup>179</sup> Тема также звучала в темпе *Adagio*. Последующие вариации звучали в более быстрых темпах: 1 вар. — *Allegretto*; 2 вар. — *Allegretto*; 3 вар. — *Andantino*; 4 вар. — *Allegro*.

<sup>180</sup> В предыдущих вариациях композиторы придерживались диатонического звучания темы.

следующую вариацию *attacca*. Девятая вариация представляет четырехголосное фугато в темпе *Allegro*. Моторная тема подготавливает звучание финала. Завершающая вариация Н. А. Соколова является самой развернутой. Проведение основной темы предваряется «туттийным» вступлением, в котором партии инструментов охватывают широкий регистр звучания. Активное звучание темы, насыщенная фактура утверждают праздничный характер финала.

Таким образом, в цикле выделяется два раздела: от темы к четвертой вариации и от пятой вариации к финалу. Композиторы обращаются к различным типам варьирования, но при этом прослеживается четкая драматургия. Определенные типы варьирования, намеченные в одних вариациях, развиваются в последующих.

Последнее сочинение для струнного квартета, написанное Римским-Корсаковым и посвященное Беляеву, отличается от остальных коллективных ансамблей. В 1899 году композитор создает *Allegro B-dur*, которое включается во вторую тетрадь сборника «Пятницы». Этот сборник, как и Вариации на тему русской народной песни, выделяется участием многих композиторов<sup>181</sup>, но состоит из произведений, написанных в разное время.

---

<sup>181</sup> I тетрадь «Пятниц»:

№1 — Прелюдия и Фуга (А. К. Глазунов)

№2 — Серенада (Н. В. Арцыбушев)

№3 — Полька (Н. А. Соколов, А. К. Глазунов, А. К. Лядов)

№4 — Менуэт (Я. И. Витол)

№5 — Канон (Н. А. Соколов)

№6 — Колыбельная (М. д'Остен-Сакен)

№7 — Мазурка (А. К. Лядов)

№8 — Сарабанда (Ф. М. Blumenfeld)

№9 — Скерцо (Н. А. Соколов)

II тетрадь:

№1 — *Allegro B-dur* (Н. А. Римского-Корсаков)

№ 2 — Сарабанда (А. К. Лядов)

№ 3 — Скерцо (А. П. Бородин)

№ 4 — Фуга (А. К. Лядов)

№ 5 — Мазурка (Н. А. Соколов)

№ 6 — Куранта (А. К. Глазунов)

Например, белой автограф Куранты Глазунова из второй тетради «Пятниц» датируется «11 мая 1895»<sup>182</sup>. Последовательность пьес опирается на сюитный принцип. Как подчеркивает Б. В. Асафьев, «это уже не коллективное творчество (кроме одной польки, сочиненной Глазуновым, Лядовым и Соколовым), а что-то вроде “альбома на память” радушному хозяину “квартетных пятниц” — М. П. Беляеву» [5, с. 228].

### *Интонационные связи, мотив «B-la-f»*

Наибольшим единством, цельностью композиции выделяются произведения, написанные в 1880-е годы: струнные квартеты «B-la-f» и «Именины». Основой тематизма всех частей первого квартета является обозначенный мотив. Его важное композиционное значение подчеркивалось в рецензии на исполнение произведения Чешским (Богемским) квартетом<sup>183</sup>: «соль этой работы на компанейских началах состоит в том, что мотив B-la-f <...> составляет залог органической целостности и единства всего произведения, тогда как различие художественных индивидуальностей, работавших над отдельными его частями, вносит многообразие и разнородность в эту формально-единичную работу» [97, стлб 1055].

Композиторы неоднократно проводят мотив на исходной звуковысотной позиции, обращаясь преимущественно к ритмическому и метрическому его варьированию. Особый прием работы с темой «b-la-f» представлен в III части — *Serenata alla spagnola* Бородина, который композитор объясняет в одном из писем: «ноты be, la и f в виде *cantus firmus* даны альту (*alto ostinato*, как бывает *Basso ostinato*); остальные инструменты играют аккомпанемент. Из последовательности трех нот, be, la и f, вышла

№ 7 — Полька (А. А. Копылов)

<sup>182</sup> ОР РНБ ф. 187 № 288.

<sup>183</sup> Произведение было исполнено Чешским квартетом 12 октября 1899 г. в зале Кредитного общества. Состав исполнителей: К. Гофман, Й. Сук, О. Недбаль, Г. Виган. Упоминание об исполнении произведения этим ансамблем содержится, например, в переписке Н. Н. Римской-Корсаковой и А. Н. Римского-Корсакова: (далее — КР РИИИ). Фонд 8 Р. XVIII № 2030 Письмо Н. Н. Римской-Корсаковой без указания даты. Ответ на письмо А. Н. Римского-Корсакова от 8/20 октября.

премилая испанская тема и контрапункт к темам других инструментов» [15, с. 217].

Неоднократно утверждая основную тему, композиторы преимущественно придерживаются ее неизменной интервальной составляющей. Лишь в I части Римский-Корсаков расширяет диапазон темы. После многократного звучания мотива «b-la-f» во вступлении, в составе темы ГП и тем ПП<sup>184</sup>, в третьем разделе разработки мотив «b-la-f» постепенно меняет свою интонационную структуру. У виолончели в низком регистре звучит плавное хроматическое расширение мотива: b–a–f, b–as–fes, b–as–es, b–as–d.

*Пример 37. Квартет В-la-f. I часть. Разработка.*

The musical score for Example 37 is written for a string quartet in 4/4 time, B-flat major. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. Violino I is mostly silent. Violino II plays a melodic line. Viola provides harmonic support. Violoncello plays a chromatic expansion of the motif, starting with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.

Этот прием интонационного расширения темы подготавливает вступление репризы.

В «Именинах» композиторы обращаются к другому приему интонационного объединения цикла. Как было отмечено выше, основой квартета является сопоставление двух сфер — эпической и плясовой, представленных в I части. Тема II части развивает эпическую линию. Лядов опирается на тему I части, сохраняя ее основные характеристики: размер 3/2, ладовый центр — D, но теперь в мажорном наклонении. Тема II части с первых тактов приобретает торжественное, гимническое звучание, которое

<sup>184</sup> I часть написана в сонатной форме со вступлением. В экспозицию сонатной формы включены две темы ПП, в которых мотив «b-la-f» проводится на другой звуковысотной позиции.

было представлено во Вступлении только в «хоровом припеве»: ансамбль проводит тему в октавном удвоении при динамике *f* с первых тактов ее звучания. Вся часть основана на вариантном развитии первой темы, достигая в репризе кульминационного проведения.

В основе III части лежит чередование нескольких тем, раскрывающих плясовую сферу цикла, также заложенную в I части. Четкие двухдольные мотивы темы ГII и темы связующей части напоминают об основном музыкальном материале центрального раздела I части<sup>185</sup>. Тема ПIII отмечена солирующим проведением первой скрипки, имитирующей народный наигрыш. Прозрачная, камерная звучность оттеняет активный характер остальных тем финала.

Как показывает работа с рукописями, Вариации на тему русской народной песни были написаны композиторами, предположительно, независимо друг от друга<sup>186</sup>. В то же время в цикле прослеживаются некоторые общие принципы развития. Почти все вариации придерживаются тональности темы — G-dur, исключением являются шестая (g-moll) и восьмая вариации (Es-dur). Первые две вариации близки введением оstinатного движения шестнадцатых в сопровождение при сохранении мелодической линии темы неизменной. Пассажи шестнадцатых, как напоминание о первых вариациях, включены Ф. М. Blumenfeldом в репризу седьмой вариации. В третьей и шестой вариациях выделяется солирующий тембр альты. В этих разделах фольклорный колорит отходит на второй план<sup>187</sup>. Шестая и восьмая вариации отмечены развитием хроматических интонаций. Если в шестой вариации хроматические подголоски вводятся преимущественно в сопровождение, то в восьмой хроматические интонации включаются и в мелодическую линию темы. Подчеркнем и переход от восьмой вариации к девятой, отмеченный выше:

<sup>185</sup> По тональному соотношению тем в репризе форма финала может быть обозначена как сонатная без разработки.

<sup>186</sup> Подробнее см. далее.

<sup>187</sup> Это отмечается также в восьмой вариации.

восьмая вариация разомкнута на доминанте к тональности девятой вариации и переходит в нее *attacca*. Таким образом, кантиленная восьмая вариация в темпе *Andante cantabile* звучит как прелюдия к фугато девятой вариации в темпе *Allegro*.

В вариациях прослеживаются общие принципы развития на уровне всего сочинения. Одни типы варьирования вводятся в соседние вариации, другие претворяются в разных разделах цикла. Эти связи подчеркивают единство композиции, созданной многими авторами.

#### *Роль частей, автором которых является Римский-Корсаков*

В коллективных ансамблях Римский-Корсаков должен был не только воплотить свой творческий замысел, но и соотнести его с драматургией целого произведения, написанного сразу несколькими авторами. В каждом из случаев мы наблюдаем особое решение этой задачи.

В Квартете «В-1а-ф» Римский-Корсаков является автором I части. В ней заложены основные музыкальные идеи, которые будут развиваться в последующих частях цикла. Римский-Корсаков подчеркивает значение альты как ведущего инструмента сочинения, утверждает мотив «b-1а-f» в качестве основного интонационного ядра произведения. Функция мотива подчеркивается уже во вступлении, в котором «b-1а-f» в первых тактах проводится солирующим альтом, а затем звучит в партии каждого инструмента.

Пример 38. Квартет В-ла-ф. I часть. Вступление.

The musical score is for a string quartet in B-flat major, 4/4 time. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music begins with a 4-measure introduction. The Viola part features a prominent motif of eighth notes: B-flat, A, G, F, which is labeled 'ad lib. B la f'. This motif is also present in the Violino I and II parts. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). Performance instructions include 'ad lib.' and 'a tempo'. The score shows the first four measures of the piece.

Композитор намечает основные приемы работы с мотивом, которые будут включены в остальные части ансамбля: метро-ритмическое и контрапунктическое развитие. Различные варианты проведения «b-la-f» представлены в разработке. Здесь мотив является не только основой тематизма, но и частью аккомпанемента.

В Квартете «Именины» Римский-Корсаков выступает уже как автор последней части. Опираясь на заложенные Глазуновым в I части музыкальные образы, Римский-Корсаков решает III часть как жанровый финал. В основе части лежит чередование тем, контрастных по характеру, темпу и тональностям.

Ведущая сфера финала — плясовая, представленная в первом элементе темы ГП и связующей части. По характеру звучания тема ГП III части перекликается с первой темой основного раздела I части. Римский-Корсаков, как и Глазунов, поручает проведение первого элемента темы всему ансамблю, подчеркивая его активный, действенный характер.

Пример 39. Квартет «Именины». III часть. Тема ГП.

The musical score for Example 39 consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'f' (forte). All instruments play a rhythmic pattern of eighth notes, with the strings providing a steady accompaniment.

Смена темпов, контрастное сопоставление регистров, использование различных приемов игры струнных инструментов, разнообразные фактурные решения подчеркивают нюансы плясовых тем ГП и связующей части. Тема ПП вводит новый песенный образ.

Пример 40. Квартет «Именины». III часть. Тема ПП.

The musical score for Example 40 consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'dolce' and the dynamic is 'pp' (pianissimo). Violino I plays a melodic line with slurs, while the other instruments provide a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns.

Проведение ее первой скрипкой в сопровождении остального ансамбля перекликается с камерным звучанием темы среднего раздела I части.

Тональным центром III части, как и предыдущей, является D-dur. Темы ГП и ПП опираются на основную тональность<sup>188</sup>. Яркий тональный контраст воплощается в связующей части: в экспозиции второй раздел связующей части проводится в Es-dur, в репризе в As-dur.

<sup>188</sup> Тема ПП в экспозиции — A-dur, в репризе — D-dur.

В «Именинах» Римский-Корсаков продолжает линию, представленную Глазуновым в основном разделе I части, опираясь на звучание III части как жанрового, плясового финала.

Для Вариаций на тему русской народной песни Римский-Корсаков, как было отмечено выше, написал тему и четвертую вариацию. В теме композитор придерживается строгого изложения, проводя мелодию первой скрипки в сопровождении ансамбля. Подголосочное сопровождение с небольшими распевами подчеркивает песенную мелодию. Жанр протяжной песни также подчеркивается сольным запевом первой скрипки перед общей репризой.

Четвертая вариация выдержана в жанре скерцо. В темпе *Allegro*<sup>189</sup> мелодия проводится альтом *pizzicato*. Композитор обращается к красочному звучанию ансамбля, соединяя разные приемы игры инструментов. В первой части в партии первой скрипки звучат широкие скачки с использованием флажолет, вторая скрипка играет *pizzicato*, а виолончель *arco*. Характерно и контрастное сопоставление регистров: после трелей скрипок звучит кантиленная линия виолончели.

*Пример 41.* Вариации на русскую народную песню «Надоели ночи, надоскучили». 4 вариация.

В «Пятницах» пьеса Римского-Корсакова *Allegro B-dur* открывает вторую тетрадь сборника. Здесь собраны сочинения, написанные

<sup>189</sup> Тема звучала в темпе *Adagio*.

композиторами, участниками музыкальных вечеров Беляева, в разные годы. Во вторую тетрадь, как отмечалось, входят кроме произведения Римского-Корсакова Сарабанда (g-moll) Лядова, Скерцо (D-dur) Бородина, Фуга (d-moll) Лядова, Мазурка (a-moll) Соколова, Куранта (G-dur) Глазунова, завершает сборник Полька (C-dur) Копылова. Некоторые из пьес посвящены участникам квартета Беляева. Так, Сарабанда Лядова — Гельбке, Фуга Лядова — Эвальду, Куранта Глазунова — Гезехусу. Сочинение Римского-Корсакова является своеобразным развернутым вступлением к сборнику, написанным в сонатной форме. Тема ГП отмечена торжественным характером. Звучание всего ансамбля оттеняется введением солирующих пассажей первой скрипки. Мелодическая линия темы опирается на мотив «b-la-f» и утверждается в коде. Тема связующей части и тема ПП принадлежат лирической сфере. Особенно выделяется певучая тема ПП, охватывающая широкий диапазон звучания и построенная на диалоге двух инструментов: виолончели в высоком регистре и первой скрипки в экспозиции, альты и первой скрипки в репризе. Волнообразное развитие темы в репризе приводит в общей кульминации произведения. Тема заключительной части перекликается с темой заключительной части Квартета F-dur и отмечена «плясовым» характером.

Участие Н. А. Римского-Корсакова в коллективных камерно-инструментальных ансамблях явилось результатом творческого общения участников «Пятниц», а также данью уважения и личного, дружеского расположения к устроителю этих музыкальных собраний — М. П. Беляеву. Эти сочинения, выделяясь индивидуальным композиционным и жанровым решением каждого из участников, образуют особую линию камерно-инструментального творчества Римского-Корсакова. Как отмечалось в одной из рецензий на исполнение квартета «B-la-f»: «эта домашняя музыка несравненно живее и содержательнее тяжелых педантических забав старых контрапунктистов, также имевших исходной точкой техническую игру, а задачей — изощрение профессионального остроумия» [97, стлб. 1056].

### Глава 3. Рукописи камерно-инструментальных сочинений. Творческий процесс

Автографы самостоятельных камерно-инструментальных сочинений Н. А. Римского-Корсакова представлены в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки в фонде 640 в шестнадцати документах. В этих автографах зафиксированы различные произведения композитора и этапы работы над ними:

1. Ед. хр. 279. 4 вариации на хорал для струнного квартета.
2. Ед. хр. 280. Квартет G-dur для 2-х скрипок, альты и виолончели.
3. Ед. хр. 281. Квартет G-dur для 2-х скрипок, альты и виолончели.
4. Ед. хр. 282. Квартет G-dur. III часть.
5. Ед. хр. 283. Квартет G-dur. Первоначальные наброски тем.
6. Ед. хр. 284. Квартет на русские темы для струнных инструментов.  
IV ч. «В церкви».
7. Ед. хр. 286. Ноктюрн для 4-х валторн.
8. Ед. хр. 287. Ноктюрн для 4-х валторн
9. Ед. хр. 288. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. I часть (фрагмент), II и III части (полностью)
10. Ед. хр. 289. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. I ч.
11. Ед. хр. 290. Трио c-moll для ф-п., скрипки и виолончели. II ч.
12. Ед. хр. 291. Трио c-moll для ф-п., скрипки и виолончели. II ч.
13. Ед. хр. 292. Трио c-moll для ф-п., скрипки и виолончели. III ч.
14. Ед. хр. 293. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. Финал.
15. Ед. хр. 294. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. IV ч.
16. Ед. хр. 453. Предварительные материалы для разных камерно-инструментальных сочинений в Записной книжке № 1.

Наибольшее количество рукописных материалов относится к Фортепианному трио c-moll. Семь автографов Трио (№№ 288–294)

позволяют проследить во многих отношениях процесс творческой работы от набросков к черновой рукописи.

Автографы коллективных инструментальных ансамблей, участие в которых принимал Н. А. Римский-Корсакова, содержатся в фонде 1022 ОР РНБ<sup>190</sup>:

1. Ед. хр. 1. Вариации на русскую тему для смычкового квартета<sup>191</sup>.
2. Ед. хр. 3. Именины. Три квартетных наброска для двух скрипок, альты и виолончели<sup>192</sup>.
3. Ед. хр. 6. Квартет на тему В-Ia-f для двух скрипок, альты и виолончели.
4. Ед. хр. 7. Квартет на тему В-Ia-f. Переложение для фортепиано в 4 руки.

К этому списку следует добавить также автограф композитора из коллективных вариаций:

5. Ф. 640, ед. хр. 285. Вариация на тему «Надоели ночи, надоскучили» для струнного квартета.

Рукописи Римского-Корсакова представляют собой разные типы документов, при описании которых мы используем следующую классификацию<sup>193</sup>:

<sup>190</sup> В этом фонде хранятся также другие коллективные сочинения:

1. Ед. хр. 2. Вариации на русскую тему из сборника Н. И. Абрамычева. Для фортепиано.
2. Ед. хр. 5. Кадриль-шутка. Для фортепиано в 4 руки.
3. Ед. хр. 8. Славления Владимиру Васильевичу Стасову. Для фортепиано в 4 руки
4. Ед. хр. 9. Славления (Фанфары). Для медных и ударных инструментов.

В Описи фонда отмечено: «материалы эти <...> были выделены из числа музыкальных автографов русских композиторов, принесенных в дар М. П. Беляевым в 1890-х гг. и в 1900 г.» (См.: Фонд 1022. Опись). Фонд был каталогизирован в 1968 году, то есть после издания тома 27 ПСС Римского-Корсакова. Поэтому в предисловии к ПСС Римского-Корсакова (т. 27) местом хранения одного из сочинений (Темы и четвертой вариации на русскую народную песню «Надоели ночи, надоскучили») указан архив М. П. Беляева, не существующий в настоящее время: «в основу издания положены автограф партитуры (темы и 4-й вариации), хранящийся в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (архив М. П. Беляева, № 0/4 г.)» [100, с. XI].

<sup>191</sup> Приводятся обозначения, указанные на папках хранения автографов.

<sup>192</sup> В фонде 1022 хранится и печатный экземпляр квартета «Именины»: ед. хр. 4. Именины. Переложение для фортепиано в четыре руки. Печатный экземпляр с дарственной надписью А. К. Лядова В. В. Стасову.

### **Предварительный текст.**

*Набросок* — структурно и графически незавершенная запись отдельной музыкальной темы и (или) элементов музыкальной ткани будущего произведения. К ним мы относим наброски тем к Квартету G-dur (ф. 640 № 283), наброски тем к финалу Трио (ф. 640 № 294).

*Эскиз* — структурно и графически незавершенная запись произведения, его самостоятельной части или фрагмента. К ним относятся: эскиз III части Квартета (ф. 640 № 282)<sup>194</sup>, эскиз II части Трио (ф. 640 № 290).

*Черновая рукопись (черновик)* — композиционно завершенная запись произведения или самостоятельной его части, излагающая текст с изменениями и правками. Не предполагает полного графического оформления. К ним можно отнести: черновую рукопись I части, II и III частей Трио (ф. 640 № 288); черновик I части Трио (ф. 640 № 289); черновую рукопись II части Трио (ф. 640 № 291); черновик III части Трио (ф. 640 № 292); черновик IV части Трио (ф. 640 № 293); также черновую рукопись I, II частей; трио из III части; IV часть Квартета G-dur (ф. 640 № 281).

### **Окончательный текст.**

*Беловая рукопись (беловик)* — рукопись, являющаяся результатом окончательного оформления предварительного текста произведения. Характеризуется наличием всех необходимых компонентов графики. Беловая рукопись предназначена для издания или исполнения. Может содержать незначительные правки композиционного характера. Среди автографов камерно-инструментальных сочинений Римского-Корсакова обнаружено небольшое количество беловых рукописей. К ним относим 4 вариации на хорал (ф. 640 № 279), Квартет G-dur (ф. 640 № 280).

Определение типа рукописей коллективных сочинений — особая проблема, так как документы этих ансамблей являются автографами нескольких композиторов различной степени завершенности. Исключение

<sup>193</sup> Мы опираемся на классификацию Э. А. Фатыховой [182, с. 62–63].

<sup>194</sup> В рукописи № 282 содержатся также наброски ко II части Квартета.

составляет вариация «Надоели ночи, надоскучили» (ф. 640 № 285) из Вариаций на русскую тему. Этот автограф написан Римским-Корсаковым и является черновиком.

Квартет на тему В-1а-f (ф. 1022 № 6), в целом, можно отнести к белой рукописи. Однако, автограф III части А. П. Бородина содержит значительные исправления, характерные для черновика. В белой рукописи Квартета Именины (ф. 1022 № 3) многочисленными исправлениями выделяется I часть, написанная А. К. Глазуновым. Эта часть также скорее может быть отнесена к черновику.

В Вариациях «Надоели ночи, надоскучили» (ф. 1022 № 1) зафиксированы незначительные правки, что позволяет отнести этот документ к белой рукописи.

В автографах Квартета В-1а-f (ф. 1022 № 6), Квартета Именины (ф. 1022 № 3) и Вариаций «Надоели ночи, надоскучили» (ф. 1022 № 1) содержатся типографские пометы и печати издательской фирмы Беляева. Вероятно, именно эти автографы явились основой для первого издания произведений, что позволяет, несмотря на значительные исправления в некоторых частях, отнести документы к типу белой рукописи.

## **§ 1. Фортепианное трио с-moll**

Автографы Фортепианного трио с-moll представлены в ОР РНБ семью документами разных типов: от набросков до черновой рукописи (№№ 288–294). В документах зафиксированы различные аспекты работы Римского-Корсакова над ансамблем.

### *Текстовые пометы.*

Изучение рукописей Трио с-moll позволяет уточнить время создания ансамбля в целом, а также некоторых разделов сочинения. Самыми ранними

датами отмечены автографы крайних частей. Черновой автограф I части № 289 содержит несколько указаний. В правом верхнем углу л. 1 композитор указывает время написания: «*НР[имский-]К[орсаков] в Авг[усте] [18]97. Смычково*». Документ содержит и другие пометы, позволяющие детально проследить работу над разделами: на границе экспозиции и разработки отмечено «*6 августа*», а в конце предыдущего раздела перед репризой — «*Z Авг[уста]*»; в конце всей части композитор указывает: «*9 Августа 1897 Смычко[во] НР[имский-]К[орсаков]*».

Практически одновременно с записью черновой рукописи I части композитор начинает работу над IV частью, наброски которой содержатся в рукописи № 294<sup>195</sup>. В этом автографе условно выделяются два документа. Первый документ — обложка рукописи (л. 1–1 об. и л. 4–4 об.), второй — остальные листы рукописи (л. 2–3 об.). Записи первого документа, судя по пометам, были сделаны раньше: на л. 1 об. и л. 4 проставлена дата — «*9 Авг[уста]*». Во втором документе (л. 3) указано более позднее число — «*11 Авг[уста]*». В рукописи содержится и другая дата. На л. 1 поверх зачеркнутого простым карандашом нотного текста посередине синим карандашом записано «*Трио с moll Н Р[имский-] Корсаков 6 Авг[уста] — 2 сент[ября] 1897*». Вероятно, эта запись была сделана композитором позднее и обозначает весь этап работы над Трио, а не только дату создания набросков к финалу<sup>196</sup>.

<sup>195</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Н. А. Трио с-moll для ф-п, скрипки и виолончели. IV ч. Первоначальные наброски. В изложении для ф-п в 4 руки. Черновой автограф, карандашом. Листы I и II использовались как обложки. 6–11 авг. 1897 г. 4 лл.». На папке хранения ошибочно указано, что наброски изложены для фортепиано в 4 руки.

<sup>196</sup> Данные листы могли использоваться как обложка для всех автографов Трио. Это предположение подтверждает и нумерация листов. Типов нумерации в документах Трио несколько, некоторые перечеркнуты. В обложке рукописи листы пронумерованы следующим образом: л. 1 — нет нумерации, л. 1 об. — «2»; л. 4 (второй лист обложки) — «107». Во втором документе (который вложен в обложку) нумерация, содержащая зачеркнутые и заново вписанные номера страниц, такая: л. 2 — «41», «73», л. 2 об. — «42», «72», л. 3 — «75», «105», л. 3 об. — «76», «106» (либо листы между 2 и 3 утеряны, либо нумерация была сделана до начала сочинения).

Следующий этап связан с черновой рукописью финала № 293<sup>197</sup>. Даты, проставленные композитором в рукописи, указывают на интересную последовательность сочинения. Судя по этим пометам, первыми оформились разделы разработки, работа над которыми была зафиксирована в предыдущем автографе № 294. Над фугато третьего раздела разработки указано «9 Августа», над четвертым разделом — «12, 13, 14 Августа», далее были записаны заключительная часть экспозиции — «18 Августа» и начало разработки — «19 Августа». В конце части композитор обозначает «22 Августа 1897 Смычково НР[имский-]К[орсаков]». Появление разных дат в рамках одного текста предполагает, что композитор держал в голове эпизод, найденный им и помеченный «9 Августа», который затем ввел в текст записи.

После работы над финалом Трио Римский-Корсаков, вероятно, приступает к эскизу II части № 290<sup>198</sup>. В данной рукописи композитор не отмечает дату создания эскиза, но, скорее всего, он был выполнен до оформления черновой рукописи II части № 291, соответственно, до 27 августа 1897 года. В документе № 291<sup>199</sup> Римский-Корсаков указывает две даты: начало работы над рукописью в правом верхнем углу — «27 Авгу[ста]» и ее завершение — «31 Августа Смычково».

Одним из последних документов сочинения является черновик III части Трио № 292<sup>200</sup>. Как и в предыдущем документе № 291 Римский-Корсаков указывает две даты: начала и завершения работы над рукописью. В правом верхнем углу л. 1 проставлена дата «1 сентябр[я]», в конце всей рукописи (л. 6 об.) записано — «Смычково нач[ато] 2 сент[ября]».

<sup>197</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Н. А. Трио с-moll для ф-п, скрипки и виолончели. Финал. Adagio-Allegro;  $\frac{3}{4}$ ; e-moll. Партитура. набросок. Смычково. Черновой автограф, карандашом. 12–22 авг. 1897 г. 16 лл.».

<sup>198</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Н. А. Трио с-moll для ф-п., скрипки и виолончели. II ч. Intermezzo;  $\frac{2}{4}$ ; C-dur. Первоначальные наброски в изложении для ф-п в 2 руки. Черновой автограф, карандаш. 1897 г. 2 лл.».

<sup>199</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Н. А. Трио с-moll для ф-п., скрипки и виолончели. II ч. Rondo scherzando ( $\frac{3}{2}$ ; C-dur). Партитура. наброски. Смычково. Черновой автограф, карандашом. 27–31 авг. 1897 г. 8 лл.».

<sup>200</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Н. А. Трио с-moll для ф-п., скрипки и виолончели. III ч. Adagio  $\frac{3}{4}$  A-dur. Партитура. набросок. Смычково. Черновой автограф, карандашом. 1–2 сент. 1897 г. 6 лл.».

Заключительный этап работы зафиксирован в рукописи № 288, которая является автографом фрагмента I части, II и III частей<sup>201</sup>. По своему типу (запись чернилами, с незначительными правками, нотный текст выписан полностью с обозначением штрихов, динамики) этот документ можно было бы отнести к белой рукописи. Но автограф № 288 не содержит всех частей Трио. Полностью записаны только II и III части, I часть оформлена до середины связующего раздела экспозиции, IV часть отсутствует. Поэтому мы определяем данный автограф как черновик. Скорее всего, композитор решил не продолжать работу над этим сочинением, прервав заключительный этап сочинения Трио. В конце II части отмечена дата написания «*Август 1897 Смычково НР[имский-] К[орсаков]*». В конце III части дата выписана с указанием числа «*Смычково 2 сентября 1897 НРК*».

Из помет, содержащихся в документах Трио, следует, что работа над ансамблем охватывает период с 6 августа по 2 сентября 1897 года.

Некоторые текстовые ремарки композитора, зафиксированные в документах Фортепианного трио, позволяют говорить об исполнении ансамбля. Одна из таких помет встречается в самом раннем документе Трио — № 289 (черновик I части). На последнем листе рукописи записано «*хроно 13 м.*». О вероятном исполнении сочинения могут свидетельствовать и некоторые пометы заключительного автографа ансамбля № 288. Рукопись отличается полностью выписанным нотным текстом с незначительными правками, обозначением исполнительских штрихов и динамики. Рядом с некоторыми тактами композитором проставлены простым карандашом знаки вопроса, возможно, предполагающие дальнейшую работу с этим текстом. Пометы, включающие уточнение динамики и штрихов, а также знаки вопроса над некоторыми фрагментами музыкального текста, вероятно, были введены

---

<sup>201</sup> На папке хранения указано: «Трио с-молл для ф-п, скрипки и виолончели. I ч., фрагмент, II и III ч. Партитура. Смычково. Автограф, пометки. 31 авг.–2 сент. 1897 г. 17 лл».

Римским-Корсаковым позднее, после прослушивания II и III части Трио<sup>202</sup> или при повторном просмотре сочинения. Примечательно, что о планируемом исполнении сочинения композитор пишет сыну — А. Н. Римскому-Корсакову спустя значительный период времени после даты, указанной в рукописи, 23 июня 1901 года: «Покамест что я переписываю свое трио и переписал уже 2 части. Когда приедешь, можно будет сыграть вместе с тобою, т.к. оно для исполнения будет довольно легко» [53, с. 68].

Некоторые текстовые ремарки композитора представляют особый вид помет. Римский-Корсаков указывает разделы формы в документах Трио.

Такого рода пометы встречаются, начиная с первых рукописей Фортепианного трио. В черновом автографе I части (№ 289) Римский-Корсаков отмечает границы уже написанных разделов: над первым тактом темы GP записано «Гл[авная] п[артия]», над началом темы PP композитор — «Поб[обочная] п[артия]», заключительная часть выделена как «закл[ючительная] парт[ия]».

В набросках к IV части (№ 294) композитор обозначает разделы, над которыми ведется работа. На л. 4 в верхнем левом углу композитором отмечено «Фугато разработка». Римский-Корсаков записывает несколько способов соединения темы речитатива виолончели и речитатива скрипки. При этом расстояние вступления голосов и интервал вступления остаются неизменными, меняется лишь последующее фигурационное и ритмическое развитие, движение баса. На л. 2 об. посередине появляется помета красным карандашом: «Фуга для средней части финала». Данный набросок является следующим этапом работы над этим разделом разработки после набросков л. 4. Некоторые разделы композитор не выписывает, отмечая их напоминаниями: «далее *pf* фуга в *c-moll*»<sup>203</sup>, «начало Главной партии»<sup>204</sup>.

<sup>202</sup> Напомним, что в статье «Фортепианные трио Бородина и Римского-Корсакова» Т. А. Гайдамович приводит сведения об исполнении двух средних частей Трио на музыкальных собраниях композитора (См.: Глава 1 наст. диссертации. С. 43).

<sup>203</sup> Запись сделана простым карандашом на л. 2 и следует после речитатива виолончели.

<sup>204</sup> Помета красным карандашом на л. 2 об обозначает начало вступления темы GP Финала.

В черновой рукописи IV части (№ 294) композитор также вводит обозначение разделов формы. Пометы: «Гл[авная] партия», «Поб[очная] п[артия]», «Закл[ючит]ельная п[артия]», «средн[ая] часть Разработка», «Фуга» проставлены простым карандашом над началом каждого соответствующего музыкального материала.

Такие пометы Римского-Корсакова, встречающиеся начиная с первого этапа работы над ансамблем, свидетельствует о структурированном мышлении композитора.

К характерным приемам работы композитора относится использование сокращенной записи. Условными обозначениями в документах Трио могут быть отмечены как некоторые разделы полностью, так и отдельные элементы музыкального текста. В черновой рукописи I части (№ 289) Римский-Корсаков указывает повторяющийся тип фигурации - «/» и повтор тактов — «a, b, c, d». В черновике IV части (№ 293) система обозначений расширена. Небольшие повторы обычно отмечаются символами «bis» или «/». Для повторов на уровне формы вводятся другие знаки. В репризе Римский-Корсаков не выписывает тему ГП, вместо нее вводя следующую помету: «*come sopra I, II, III, IV, 1, 2, 3, 4, 5, 6*»<sup>205</sup>. Сходная помета появляется в репризе и вместо темы ПП.

Условные обозначения музыкального текста или его элементов вводятся композитором во все документы Фортепианного трио и являются характерным элементом письма Римского-Корсакова. Как отмечает М. Г. Арановский, «композитора интересовала не красота записи, а ее *скорость* <...>; им была выработана особая манера *скорости* — схематизированной, отчасти, условной, которая нужна только для памяти, только для возобновления творческого процесса с той точки, на которой он остановился <...>. Римский-Корсаков охотно использует разнообразные способы сокращений, например, указывает просто число ключевых знаков,

<sup>205</sup> Именно так пронумерованы со второго по седьмой такты темы ГП в экспозиции. Цифры «I, II, III, IV» записаны над партией виолончели, цифры «1, 2, 3, 4, 5, 6» — над партией скрипки.

знаки повторения той же фактуры, а вместо выписывания повторов применяет слово «bis» и т.п.» [3, с. 122].

### *Контрапунктическая работа*

Одним из важных этапов процесса создания Фортепианного трио явилась контрапунктическая работа композитора над темами IV части. Как было отмечено в Главе 1, темы IV части излагаются в медленном вступлении: тема фугато, речитатив виолончели, речитатив скрипки. Этот материал становится основой всей части. В набросках финала (№ 294) зафиксирована полифоническая работа Римского-Корсакова с темами. На лл. 1-1 об. композитор записывает двухголосные и трехголосные соединения, в которых каждый голос основан на самостоятельном тематическом материале. На первой системе записан двухголосный контрапункт темы речитатива скрипки<sup>206</sup> и темы речитатива виолончели<sup>207</sup>. Композитор сразу фиксирует порядок вступления голосов: тема ГII проводится в верхнем голосе, тема ГIII — в нижнем. На второй системе представлен вариант развития этого контрапункта.

### *Пример 42. Фонд 640 № 294. л. 1.*

На третьей системе л. 1 записано трехголосие. Композитор сохраняет неизменным соединение темы ГII и ГIII, дополняя их третьим голосом,

<sup>206</sup> Тема ГII.

<sup>207</sup> Тема ГIII.

который проводит тему фугато. Различные варианты основных тем зафиксированы и на л. 4–л. 4 об. Видимо, Римский-Корсаков планировал ввести этот материал в разработку финала Трио. Композитор помечает эти двухголосные и трехголосные соединения: «*другой способ*», «*третий способ*», «*четв[ертый] способ*»<sup>208</sup>. В целом, материалы л. 4–л. 4 об. содержат многочисленные исправления: зачеркивания, соскабливания, пометы «или», «?». Трехголосные записи сменяются одноголосными проведениями; Римский-Корсаков иногда лишь намечает начало вступления какого-либо голоса. Здесь отражены пробы композитором различных вариантов развития основного материала IV-й части Трио. Но ни один из представленных фрагментов не вошел в окончательный вариант финала.

На лл. 2–3 об записан другой музыкальный материал IV части: вступление<sup>209</sup>, а также правки отдельных тактов этого вступления, вариант начала фугато разработки, эпизоды разработочного характера на материале темы ГП, а также «*конец фуги*», относящийся, вероятно, к фугато разработки. Вступление финала зафиксировано на л. 2–л. 2 об практически полностью. Основная работа во втором документе связана с материалом темы ГП и фугато из третьего раздела разработки. Некоторые из вариантов Римским-Корсаковым отвергаются: на л. 3 зачеркнут крест-накрест простым карандашом значительный фрагмент развития темы ГП (16 актов). Зафиксировано несколько вариантов завершения фугато: первый целиком записан на л. 3, второй — на л. 3 об.

В рукописи № 294 представлена работа Римского-Корсакова над основными темами финала Трио. Вступительный раздел здесь оформлен практически целиком в том виде, в котором он войдет в черновую рукопись части (№ 293). Остальные наброски связаны с поиском контрапунктических соединений основных тем, их развитии и вариантов фугато из разработки.

<sup>208</sup> «*Первое Соединение*» зафиксировано композитором слева над четвертой системой л. 1.

<sup>209</sup> Раздел записан дважды, второй раз с последующим речитативом виолончели.

Большинство из этих набросков впоследствии были отвергнуты композитором<sup>210</sup>.

*Работа над темами Трио: структурные, ритмические, фактурные изменения.*

Изменения тем Фортепианного трио коснулись, в первую очередь, II части. Ритмические и метрические изменения рефрена II части зафиксированы уже на начальном этапе работы — в эскизе № 290. В этом документе Римским-Корсаковым был найден вариант основной темы, который впоследствии войдет в черновой автограф № 291. Первоначально композитор зафиксировал тему в размере 2/4 шестнадцатыми. Этот вариант представлен на первой нотной системе л. 1 в виде одноголосной мелодии.

*Пример 43. Фонд 640 № 290. л. 1.*



Вероятно, такое решение основной темы Рондо не отвечало характеру части. Уже на второй нотной системе тема записана в размере 2/2 восьмыми.

*Пример 44. Фонд 640 № 290. л. 1.*



По-видимому, найденный вариант, по мнению композитора, более соответствовал характеру II части, так как далее Римский-Корсаков записывает значительный фрагмент рефрена (21 такт). Здесь в клавирном

<sup>210</sup> В черновую рукопись войдут также 9 тактов «Фуги для средней части финала». Возможно, композитором была записана вся «Фуга для средней части финала», а не только представленные здесь такты. По проставленной композитором нумерации страниц после 72 страницы, на которой обрываются 9 тактов фуги, следует страница 105, на которой записан материал развития темы ГП и только после развития темы ГП — «конец фуги».

варианте зафиксированы мелодическая линия и линия баса, намечена фактура.

Пятая и шестая системы л. 1 об. автографа № 290 представляют варианты второго проведения рефрена, в которых композитор пробует различные соединения голосов, фактурные решения. В первоначальном четырехголосном варианте движение восьмых содержится в двух средних голосах, а верхний голос опирается на восходящую хроматическую линию. Во втором варианте хроматический контрапункт проводится не в верхнем, а в среднем голосе. Здесь остаются лишь три голоса вместо четырехголосия первого варианта. В черновике II части (№ 291) композитор придерживается второго варианта, уточняя впоследствии бас.

Римский-Корсаков вносит исправления в рефрен и в черновой рукописи № 291, уточняя звучание темы в определенном разделе формы. На л. 1 внизу после отчеркивания композитор записывает варианты второго элемента рефрена, отличные по фактурному и мелодическому решению от первоначального. Рядом с этими вариантами проставлены пометы: «*NB не лучше ли и так везде*», «~~и~~ так»<sup>211</sup>

Пример 45. Фонд 640 № 291. л. 1.

The image shows two musical staves. The first staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef. It contains a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with a chromatic ascent in the upper voice. The bass line consists of chords and single notes. The second staff is also a grand staff, showing a different melodic and harmonic arrangement for the same phrase. The melody is more fragmented, and the bass line is simpler. The labels 'NB не лучше ли и так везде' and 'и так' are written to the left of their respective staves.

В этом документе прослеживается работа Римского-Корсакова на всех уровнях музыкального текста, в том числе, выписываются новые варианты

<sup>211</sup> Возможно, Римский-Корсаков планировал ввести один из этих вариантов в Трио.

фраз или мотивов. Мелодия скрипки в кадансе первого рефрена обведена карандашом и отмечена замечанием композитора «*не в стиле*».

Пример 46. Фонд 640 № 291. л. 1 об.

The musical score for Example 46 consists of three staves. The top staff is for Violino (Violin), the middle for Violoncello (Cello), and the bottom for Piano. The Violino part features a melodic line with a trill-like flourish. The Violoncello part provides a rhythmic accompaniment. The Piano part includes a bass line with chords and a treble line with chords.

В автографе № 288 каданс исправлен.

Пример 47. Фонд 640 № 288. л. 3 об.

The musical score for Example 47 consists of three staves. The top staff is for Violino (Violin), the middle for Violoncello (Cello), and the bottom for Piano. The Violino part features a melodic line with a trill-like flourish. The Violoncello part provides a rhythmic accompaniment. The Piano part includes a bass line with chords and a treble line with chords.

Как демонстрирует этот пример, не все исправления композитор вносит в данный автограф. Возможно, некоторые пометы Римского-Корсакова, проставленные в рукописи, возникали после прослушивания части уже на этом этапе. Над дополнением рефрена в экспозиции проставлена помета «*Подумать*», рефрен в репризе отмечен ремаркой «*эту вариаци[ию] оставить напоследок*», а в заключительной части ниже партии фортепиано записано «*эти басы непригодны*». Многие фрагменты, отмеченные здесь Римским-

Корсаковым, как требующие доработки, будут исправлены в автографе I, II и III частей (№ 288).

*Работа над инструментровкой*

Данная работа представлена уже в первоначальных рукописях Трио и прослеживается во всех документах сочинения. Тембровое воплощение тем, звучание ансамбля входит в круг тех задач, над которыми композитор работает с этапа создания клавирных набросков. Пометы, связанные со звучанием тем, появляются в автографе № 294 — набросках к финалу Трио. На л. 1—л. 1 об и л. 4—л. 4 об. этого автографа отмечено вступление инструментов: над 4-й системой л. 1 отмечены «*V-c*», а внизу этого же листа — «*piano*». На л. 4 зафиксирован вариант начала трехголосного фугато, которое впоследствии будет введено в третий раздел разработки, на материале темы ГП. Римский-Корсаков отмечает инструменты и здесь: над средним голосом — «*Viol celli*», рядом с верхним — «*Viol*».

В клавирном эскизе ко II части (№ 290) Римский-Корсаков указывает тембровое звучание темы центрального эпизода. Над третьей системой л. 2 записано «*скрипк[а]*». Это решение осуществляется в черновом автографе части № 291. Помета инструмента только над центральным эпизодом в данной части, вероятно, связана с выделением сольного начала этого раздела, в то время как каждое новое проведение рефрена будет темброво варьироваться.

Характерный пример инструментального переосмысления зафиксирован в автографах I части. Проведение первого элемента темы ГП в экспозиции на органном пункте V (л. 1 об.) в черновике № 289 поручается скрипке с сопровождением фортепиано. В рукописи же № 288 этот фрагмент будет переинструментирован: мелодическая линия проводится фортепиано, у скрипки звучит новый подголосок. Так, Римский-Корсаков включает новый тембровый вариант основной темы уже в ГП экспозиции.

## Пример 48.

Фонд 640 № 289. л. 1 об.

Фонд 640 № 288. л. 1 об.

Наметив вступление инструментов в клавирных набросках к финалу Трио (№ 294), композитор продолжает работать над инструментровкой в черновой рукописи финала (№ 293). Здесь исправления зафиксированы в начале разработки. Во втором разделе разработки мелодическая линия, первоначально звучащая в партии фортепиано, поручается скрипке. Таким образом, фортепиано исполняет здесь лишь сопровождение к мелодии скрипки, а тембр солирующего фортепиано прибегается для четвертого раздела разработки.

Пример 49. Фонд 640 № 293. лл. 8–8 об.

В первом разделе разработки Римский-Корсаков также исправляет партию фортепиано. Здесь композитор вместо аккордового сопровождения вводит новый вариант, в котором появляется мелодическая линия, дублирующая основные интонации партии скрипки.

Пример 50. Фонд 640 № 293. л. 8<sup>212</sup>.

Работа над инструментальным решением ансамбля зафиксирована и в черновой рукописи № 288. В рефрене II части Римский-Корсаков уточняет партию скрипки, вместо движения восьмых вводя нисходящий хроматический ход, который ранее проводился дуэтом фортепиано и виолончели. Так композитор добавляет тембровую переключку инструментов на одном материале.

<sup>212</sup> В последнем аккорде этого примера в автографе, вероятно, пропущен бекар у ноты «h» в партии фортепиано как в первом, так и во втором варианте. В исправленном варианте партии фортепиано композитор, по-видимому, пропускает некоторые знаки.

Пример 51. Фонд 640 № 288. л. 3.



Рукописи Трио показывают, что композитор испытывал трудности в записи всех пластов текста. Выделим следующие:

- 1) поиск тематизма, отмеченные в автографах II части (№№ 290, 291);
- 2) структура: сокращения и дополнения разделов, представленные как в набросках, так и черновых рукописях. Укажем также пометы, которыми Римский-Корсаков отмечает границы разделов. К таким документам относится, в том числе, рукопись № 289: над первым тактом темы ГП записано «Гл[авная] п[артия]», над началом темы ПП композитор отмечает «Поб[очная] п[артия]», заключительная часть выделена как «закл[ючительная] парт[ия]»;
- 3) способы развития материала, соединения тем, наиболее последовательно представленные в набросках к финалу (№ 294), в которых композитор фиксирует разные варианты как полифонического развития, так и фигурационного, и отмеченные автором как «другой способ», «третий способ», «четв[ертый] способ»;
- 4) уточнение гармонии, зачастую представленное пометами на полях или под нотной системой;
- 5) способы соединения инструментов, поиски звучания ансамбля, тембровое решение которого, возможно, вызывало некоторые трудности.

Жанр фортепианного трио к концу XIX века был связан с определенными музыкальными традициями. В русской музыке, как было отмечено выше, особенности жанра претворялись в самостоятельной ветви мемориальных трио. В Фортепианном трио *c-moll* Римского-Корсакова

воплотились характерные признаки жанра: сквозное развитие материала<sup>213</sup>; введение интонаций *lamento*; лирическая, кантиленная тема ГП, широкий, распевный характер которой продолжен в первой теме III части цикла; стремление к оркестральности фактуры в партии фортепиано и введение эпизодов солирующего фортепиано. Но, вероятно, Римский-Корсаков не был удовлетворен решением этого ансамбля. Документы Трио демонстрируют поиски композитора практически во всех аспектах музыкального воплощения произведения. Судя по пометам, автор планировал внести дальнейшие исправления в рукописи произведения. Возможно, работа над Фортепианным трио была лишь приостановлена и композитор предполагал вернуться к этому произведению позднее.

## § 2. Квартет G-dur

Квартет G-dur является одним из последних камерно-инструментальных сочинений композитора. Его автографы в ОР РНБ представлены в четырех документах разных типов: от первоначальных набросков до белой партитуры. Эти документы хранятся в фонде под последовательными номерами (№№ 280–283). Сохранившиеся материалы Квартета позволяют гипотетически восстановить процесс работы Римского-Корсакова и выделить некоторые особенности создания сочинения.

### *Текстовые пометы*

Как и в документах Фортепианного трио, в автографах Квартета G-dur содержатся текстовые пометы, позволяющие уточнить время работы над ансамблем, которое охватывает период с лета по сентябрь 1897 года. Наброски к I части и финалу (№ 283)<sup>214</sup>, вероятно, относятся к лету 1897 года

<sup>213</sup> Речь идет о III и IV частях.

<sup>214</sup> На папке хранения указано: «I Allegretto 6/8 G-dur. Adagio  $\frac{3}{4}$  Es-dur [?]. Финал Allegro 2/4 G-dur. 30 марта / 1897 ?/ 4 лл». Дата «30 марта», зафиксированная в данном документе, относится, скорее всего, к наброскам, предназначавшимся для другого сочинения. Это предположение позволяет сделать запись, идущая в противоположном

в Смычково, а дата создания белой рукописи III части (№ 280)<sup>215</sup>, указанная автором, — 23 сентября 1897 года. При этом наиболее интенсивный процесс работы проходил не летом, а в сентябре, уже в Петербурге: 7 сентября был написан черновой автограф III части без трио (№ 282)<sup>216</sup>, а на следующий день, 8-го сентября, было дописано трио и, возможно, зафиксированы наброски ко II части (№ 281)<sup>217</sup>. Черновой автограф I части был целиком написан в два дня — 11 и 12 сентября (№ 281), также в два дня записан черновой автограф IV части — 17 и 18 сентября (№ 281). Больше всего времени заняла работа Римского-Корсакова над II частью, темой с вариациями. Даты, указанные композитором в белой рукописи II части (№ 280)<sup>218</sup> — 16–26 сентября. Работа над белой рукописью остальных частей (№ 280) идет уже по дням: I часть записана 22 сентября, 23 сентября записана III часть. Точный в указании дат, Римский-Корсаков не отмечает дату создания белой рукописи IV части. Помета, расположенная в конце этой части, относится, скорее, к созданию всей белой рукописи ансамбля — «сентябрь 1897. Н. Р[имский]-Корсаков. С-П-бург».

Содержащиеся в документах Квартета G-dur текстовые пометы свидетельствуют об исполнении сочинения. В черновой рукописи Квартета G-dur (№ 281) сохранились ремарки композитора относительно хронометража частей: I часть — «11-10 минут», IV часть — «только 3

---

направлении, а также тональности второй степени родства наброска по отношению к основной тональности Квартета, смена размера.

<sup>215</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Н. А. Квартет G-dur для 2-х скрипок, альты и виолончели. Партитура. Автограф. Беловая рукопись с отдельными исправлениями. I Allegro non troppo 6/8 G-dur. II Largo 4/4 e-moll. III Molto moderato/ alla polacca 3/4 C-dur. IV Allegretto 2/4 G-dur. Сентябрь 1897. 27 л.».

<sup>216</sup> На папке хранения указано: «Квартет G-dur. III. Polacca. Ф. 640, ед. хр. 282. Арх. Р-К № 30-а. Без даты».

<sup>217</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Николай Андреевич. Квартет G-dur. Для 2-х скрипок, альты и виолончели. Партитура. Петербург. Черновой автограф; чернилами и карандашом, пометы синим карандашом, пометки. I (Allegro; 6/8; G-dur) 8–18 сент. 1897 г. 18 лл.».

<sup>218</sup> На папке хранения указано: «Римский-Корсаков Н. А. Квартет G-dur для 2-х скрипок, альты и виолончели. Партитура. Автограф. Беловая рукопись с отдельными исправлениями. I Allegro non troppo 6/8 G-dur. II Largo 4/4 e-moll. III Molto moderato/ alla polacca 3/4 C-dur. IV Allegretto 2/4 G-dur. Сентябрь 1897. 27 л.».

*минуты*». В этом автографе также зафиксированы и другие пометы Римского-Корсакова, которые могут указывать на исполнение ансамбля на этапе работы над черновой рукописью. Помета «*чище*», которая относится, скорее всего, к исполнению, так как ноты ни в данной рукописи, ни в последующих не изменены. В IV части также есть пометы вступления инструментов, которые могли предназначаться для исполнителей: над партией первой скрипки «*V-n I*», далее над партией альты «*V-la*», над партией второй скрипки «*V II*». Вероятно, они акцентировали внимание музыкантов на вступлении. В белой рукописи (№ 280) автор синим карандашом выставляет цифры во всех частях ансамбля. На титульном листе композитор записывает уже отмеченные несколько вопросов, которые также могут быть отнесены к исполнению Квартета: «*III два повторения? На 5<sup>й</sup> стр. надо легато? 2 viol et viola*». Ансамбль мог исполняться неоднократно — во время работы над черновой рукописью, а также после завершения беловика сочинения. Ястребцев, как отмечалось в Главе 1, упоминает об одном из более поздних исполнений Квартета — 23 марта 1901 года<sup>219</sup>.

Как и в рукописях Фортепианного трио, Римский-Корсаков в документах Квартета G-dur использует приемы сокращенной записи. К ним относится обозначение повторов фигурации («*bis* /·» или «*/·*») и фрагментов нотного текста всего ансамбля («*a б в г*»). В ряде случаев композитор указывает гармонию и голосоведение сопровождения, без его ритмического уточнения. В набросках ко II части (№ 281)<sup>220</sup> в теме вариаций Римский-Корсаков фиксирует сопровождение половинными длительностями вместо будущего движения четвертями.

<sup>219</sup> «Весь вечер (с половины девятого до половины второго ночи) провел у Римских-Корсаковых. До чая музыки не было, зато после чая играли почти без перерыва. Были исполнены струнный секстет (A-dur), написанный в Каболовке в 1876 году и помеченный opus'ом 19, а также сравнительно новый струнный квартет G-dur, сочиненный Николаем Андреевичем еще в 1897 году в Смышкове, но о существовании которого я по крайней мере решительно ничего не знал» [204, с. 183].

<sup>220</sup> Особенностью документа № 281 является наличие двух автографов II части. Первый из них (черновая рукопись части) целиком находится на листах 9–12. Второй автограф (наброски части) находятся на двойном листе 13–14.

*Особенности работы над частями Квартета.*

Работа с документами Квартета позволяет проследить развитие музыкального замысла от первоначальных идей до завершеного произведения. Темы некоторых частей были записаны Римским-Корсаковым уже в ранних автографах ансамбля. На примере формирования темы ГП I части можно увидеть поэтапную работу композитора, последовательное уточнение первоначального замысла. Тема зафиксирована в документе № 283 в виде обращенной волны, не прерываемой паузами в темпе «*Allegretto*».

*Пример 52.* Фонд 640 № 283. л. 1.



Тема видоизменяется уже на следующем этапе работы — в черновом автографе (№ 281). Римский-Корсаков исправляет темп с «*Allegretto*» на «*Allegro*», что демонстрирует другое осмысление (слышание) этой темы. Оно подчеркивает и изменение структуры: начальный нисходящий по тоническому квартсектаккорду мотив был изменен на «мотив зова», начинающийся с первой ступени. Этот «мотив зова» композитор отделяет паузами и повторяет с новой высоты — от третьей ступени. Изменение на более быстрый темп позволяют воспринимать три фразы темы «на едином дыхании».

*Пример 53.* Фонд 640 № 281. л. 1.



В белой рукописи № 280 Римский-Корсаков еще раз уточняет темп, теперь «*Allegro*» чернового автографа меняется на «*Allegro non troppo*». А в четкую повторную ритмическую структуру трех фраз предыдущего

автографа композитор вводит паузы и заливованные ноты. С помощью этой асимметрии строения фраз композитор делает партию скрипки мелодически более выразительной.

*Пример 54.* Фонд 640 № 280. л. 1.

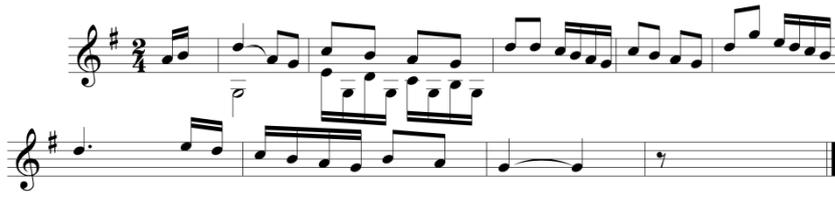
Важной музыкальной характеристикой темы для композитора является ее тембровое воплощение. Уже в набросках (№ 283) Римский-Корсаков отмечает «*V-ni I*». Идея звучания солирующей первой скрипки утверждается и в белой рукописи (№ 280)<sup>221</sup>. Здесь композитор записывает вариант темы ГП, в котором звучат как первая, так и вторая скрипки поочередно, но впоследствии отказывается от этой идеи.

Наименьшие изменения в процессе работы коснулись IV части Квартета. Композитор сразу отмечает жанровый подзаголовок и одну из тем финала. Тема центрального эпизода зафиксирована Римским-Корсаковым в документе № 283<sup>222</sup> (л. 4, вторая нотная строка). Над первой нотной строкой Римский-Корсаков указывает темп и часть произведения: «*All<sup>o</sup>*», «*Финал*», слева, сбоку — «*Рондо*». Внизу страницы проставлена помета «*2<sup>a</sup> тема финала 2<sup>o</sup> Квартета (G-dur) лето 1897 г.*». Тема, намеченная в этом наброске, в дальнейшем процессе работы практически не изменится:

<sup>221</sup> В белой рукописи зафиксирован вариант темы ГП, в котором звучат как первая, так и вторая скрипки поочередно. Но композитор отказывается от этого варианта.

<sup>222</sup> На л. 4 записан, кроме набросков к финалу Квартета, фрагмент другого сочинения. Запись, не относящаяся к Квартету, сделана в противоположном направлении.

Пример 55. Фонд 640 № 283. л. 4.



Исправления рефрена IV части зафиксированы в черновом автографе № 281. Композитор сохраняет жанровое обозначение «IV *Finale-Rondo*» (№ 281 л. 15), указывает темп. В рефрене исправлены первые такты. Новый вариант записан ниже строчкой под основным текстом карандашом. Римский-Корсаков вводит подголосок второй скрипки, уточняет партию альта.

Пример 56. Фонд 640 № 281. л. 15.

Среди материалов III части выделяется автограф № 282, содержащий эскизы. Особенностью автографа является то, что на первой его странице оформлено не начало третьей части, а ее средний раздел. Начало темы III части находится на л. 2 об. и отмечено записью синим карандашом: посередине — «*Polacca*<sup>223</sup> III», слева — «*Moderato assai*».

<sup>223</sup> Вероятно, жанровое обозначение было важно для Римского-Корсакова на раннем этапе сочинения. Позднее жанровое указание «*alla polacca*» вводится как характеристика звучания.

На л. 1 и л. 1 об. представлен автограф первого раздела III части (средний раздел и реприза). Композитор фиксирует имитационное вступление голосов, начиная с проведения у виолончели.

*Пример 57.* Фонд 640 № 282. л. 1.



После вступления голосов намечено звучание всего ансамбля: начиная с утверждения тоники, следует секвенция по тонам вверх, на органном басу «g» в партии виолончели.

Начало рукописи со 2-й темы первого раздела III части, то есть уже с этапа развития материала, позволяет предположить существование отдельного автографа темы III части. Данный автограф пока не обнаружен.

Документ № 282, скорее всего, расценивался самим композитором как черновой вариант. Это подтверждает начальный характер записи части, с оставлением пустых нотных строк для последующей правки после каждой системы, непоследовательная запись материала, а также, по-видимому, более поздние зачеркивания синим карандашом. В документе существует два варианта начала среднего раздела: первый вариант — л. 1, второй вариант — л. 2 об. зачеркнут. Следовательно, записанный материал не обязательно мог быть включен в окончательный текст.

Самой длительной по времени явилась работа над II частью. Документы, в которых зафиксированы ее этапы, свидетельствуют об интенсивных поисках композитора. Первый набросок части содержится в

автографе № 283. Здесь тема записана в Es-dur и размере  $\frac{3}{4}$  (помета «*Adagio*» в левом верхнем углу, «II» вверху, посередине).

*Пример 58.* Фонд 640 № 283. л. 3.



В дальнейшем тема будет преобразована, но в этом документе намечен принцип, который Римский-Корсаков сохранил в окончательном варианте II части. Композитор записывает основные этапы изменения темы: фигурационное и полифоническое развитие, дробление длительностей на триоли шестнадцатых, насыщение патетическими интонациями, введение активных интервальных ходов. Изложение мелодии октавой выше, вероятно, связано с новым тембровым звучанием.

Следующим этапом работы над II частью является документ № 282<sup>224</sup>. Композитор записывает тему с несколькими вариациями. Этот музыкальный материал близок заключительному варианту II части. Первый интонационный оборот мелодии, основанный на опевании V ступени, нисходящее движение первого предложения совпадают с мелодическим и гармоническим контуром темы вариаций II части.

*Пример 59.* Фонд 640 № 282. л. 2.



В этом наброске заложена последующая структура темы в виде двухчастной формы с включением.

<sup>224</sup> Документ № 282 содержит эскиз III части и клавирные наброски ко II части.

Начиная с записи на двухстрочных системах, прослеживаются этапы развития, варьирования первоначального материала этого наброска. Выделяются контрапункты к теме, вычленяется первоначальная интонация, на варьированном материале которой зафиксированы вступления инструментов квартета.

Первый этап развития, представленный в этом наброске, опирается на фигурационное варьирование. В окончательном варианте II части I вариация строится также на фигурационном варьировании, в том числе — дроблении длительностей. Далее намечены 10 тактов фугированного варьирования темы. В 6-ой вариации окончательного варианта II части также выдерживается принцип фугато.

Интересно, что следующий этап работы — документ, содержащий черновик всей II части Квартета и наброски к данной части (№ 281). Наброски ко II части являются клавишной записью темы целиком и фрагментов всех вариаций. В нотной записи карандашом сделаны пометы инструментов, в четвертой вариации карандашом, ниже строчкой, записан вариант третьего такта. В шестой вариации карандашом проставлена нумерация тактов. Синим карандашом зачеркнуты крест-накрест три такта первой вариации и два такта второй. Вероятно, Римский-Корсаков отказался от неподходящего материала перед работой над черновиком всей части.

Тема вариаций записана целиком в простой двухчастной форме с включением. В наброске темы аккорды сопровождения вступают в первом такте на сильную долю. В черновой рукописи этого же документа в первом такте аккорды сопровождения вступают на вторую долю.

В набросках вариаций намечены основные принципы развития темы, которые впоследствии воплотятся в черновой рукописи. Исключение составляют лишь первая и вторая вариации, от принципа варьирования которых композитор откажется. Уже в этом наброске синим карандашом зачеркнуты два такта из трех в записанном материале второй вариации.

Черновая рукопись II части озаглавлена композитором как «*III Thema con variazioni*». В данном документе композитор еще не вполне точно указывает темп (в левом верхнем углу указано «*Adagio*», в белой рукописи будет написано «*Largo*»). Следует отметить, что в набросках ко II части этого же документа Римский-Корсаков вводит темповое обозначение «*Andante*».

Основные изменения темы, которые будут внесены в беловую рукопись, связаны с ритмом сопровождения и кадансом периода. В рукописи № 281 в первых двух тактах партии второй скрипки, альты и виолончели вступают со слабой доли (второй). Начиная с третьего такта, сопровождение звучит с сильной доли.

Пример 60. Фонд 640 № 281. л. 9.

В белой рукописи сопровождение с первого такта вступает с сильной доли.

В последнем такте экспозиционного периода темы разрешение в тонику происходит на четвертую долю. Первые три доли утверждают доминанту основной тональности (e-moll).

Пример 61. Фонд 640 № 281. л. 9.

В белой рукописи этот такт исправлен. Разрешение в тонику звучит на относительно сильной, третьей доле, но композитор сохраняет задержание к I ступени в партии альты.

Изменения, которые вносит композитор в вариации, в основном, представляют правку фигурационного развития партий инструментов, уточнение ритма.

*Работа над инструментальным решением ансамбля.*

Данный процесс содержится во всех документах Квартета, начиная с набросков № 283. Как отмечалось, уже в этом автографе Римский-Корсаков вводит помету инструмента, исполняющего тему ГП, подчеркивая солирующее звучание первой скрипки. Эта идея, найденная на первом этапе работы над ансамблем, несмотря на различные варианты, представленные в документах, будет закреплена композитором в белой рукописи № 280.

Начиная с автографа № 282, композитор работает над звучанием ансамбля. В рукописях Квартета выделяются правки, связанные с распределением музыкального материала. В эскизах III части (№ 282) в третьем такте начального периода партия альты выделена прямоугольником и стрелкой показано перенесение этого фрагмента в партию виолончели. В этом же такте в партии виолончели проставлен альтовый ключ и находится помета «*V-la*». Так композитор меняет местами материал виолончели и альты. Сходные исправления, а также уточнение фигураций инструментов отмечены на протяжении всей III части.

В черновом автографе I части (№ 281) в первый раздел разработки введены изменения в имитационное вступление голосов на материале темы ГП. Чернилами композитором исправлен порядок вступления голосов с первоначального: I Viol, V-la, II Viol, на последующий: II Viol, V-la, I Viol. В этом же документе отмечены исправления штрихов. В первом эпизоде финала над строчкой альты записано «*pizz?*», над строчкой виолончели — «*arco*». Новые обозначения сохраняются в белой рукописи (№ 280). Примечательно,

что многие исправления, зафиксированные в черновом автографе (№ 281), связаны, в том числе, с работой композитора над балансом ансамбля. Римский-Корсаков усиливает мелодическую линию (чаще всего первую скрипку дублирует вторая, либо в той же октаве, либо октавой ниже), распределяет материал более точно в соответствии с диапазоном инструментов. Во многих случаях композитор отказывается от «занятой октавы» другим инструментом, таким образом подчеркивая индивидуальный диапазон каждого участника ансамбля.

Многие исправления, отмеченные в документах Квартета, связаны с партиями сопровождения. Пометы чернилами и карандашом касаются голосоведения в фигурациях. В большинстве случаев в последующих вариантах партия инструмента более индивидуализирована.

Значительная часть таких правок содержится в белой рукописи Квартета (№ 280). В первом разделе разработки I части Римский-Корсаков уточняет партию виолончели. Первоначальный вариант охватывает диапазон чуть меньше октавы.

*Пример 62.* Фонд 640 № 280. л. 5 об.



Этот вариант исправлен ниже строчкой чернилами. В новой записи первый и третий такты перенесены октавой выше, благодаря чему создаются регистровые сопоставления в партии виолончели.

*Пример 63.* Фонд 640 № 280. л. 5 об.



Уточняется партия виолончели в III части, вводятся более яркие ритмически и мелодически интонации. Во втором разделе первой части остиная пульсация на «g» повторяющейся в каждом такте ритмической фигуры зачеркнута и заменена композитором на более дробный ритм и фигуру шестнадцатых, опевающих тонику.

*Пример 64.*

Первоначальный вариант Фонд 640 № 280. л. 18 об.	Исправленный вариант. Фонд 640 № 280 л. 18 об.
	

В том же разделе Римский-Корсаков исправляет два такта партии виолончели, основанной на повторяющемся «d», и заменяет на нисходящий ход по звукам трезвучия.

*Пример 65.*

Первоначальный вариант Фонд 640 № 280. л. 19.	Исправленный вариант. Фонд 640 № 280. л. 19.
	

В коде в новом варианте заключительного каданса партии виолончели использованы другие чернила<sup>225</sup>. Единый ритм двухголосия «четверть–восьмая» изменен на ритмические фигуры: «четыре шестнадцатые и восьмая» в верхнем голосе и «четверть–восьмая» в нижнем. Фигура верхнего голоса, включающая шестнадцатые, основана на опевании основного тона.

*Пример 66.*

Первоначальный вариант Фонд 640 № 280. л. 21.	Исправленный вариант Фонд 640 № 280. л. 21.
	

В IV части также заметны правки композитора, которые по отличающимся чернилам можно отнести к более позднему просмотру. Эти исправления относятся к уточнению фигураций в партиях инструментов и варианту, записанному поверх соскобленного.

<sup>225</sup> Вероятно, при последующем просмотре.

Документы Квартета G-dur, охватывающие период с лета по 23 сентября 1897 года, позволяют выделить ряд особенностей создания ансамбля:

1) Процесс работы над Квartetом шел параллельно с другими сочинениями. Особенностью рукописи № 283 является наличие набросков к другим произведениям, которые выполнены в противоположном направлении.

2) Работа над сочинением протекала, вероятно, не последовательно, а одновременно над несколькими частями. Уже в первом автографе Квartetа (№ 283) содержатся наброски к I, II и IV частям, рукопись № 282 содержит эскизы III части и наброски II.

3) На основе рукописей Квartetа выделяются различные этапы создания частей ансамбля и работы над их темами. Темы крайних частей были найдены уже в набросках № 283. Замысел темы ГП I части последовательно уточнялся в автографах сочинения, тема центрального эпизода финала практически не претерпела изменений. Самой длительной по времени явилась работа над II частью. Тема, зафиксированная композитором в набросках № 283, в дальнейшем была изменена. Но намеченная форма вариаций, а также некоторые этапы развития были претворены в последующих автографах Квartetа.

4) Работа над инструментальным решением ансамбля наблюдается во всех документах Квartetа, начиная с набросков. Многие исправления, отмеченные в документах Квartetа, связаны с партиями сопровождения, их более индивидуализированным звучанием.

### § 3. Материалы камерно-инструментальных сочинений в Записной книжке № 1

Из двенадцати записных книжек Римского-Корсакова автографы камерно-инструментальных произведений представлены в Записной книжке № 1<sup>226</sup>. Эта книжка<sup>227</sup> велась композитором в 1884–1885 годах. Она состоит из двух разделов, озаглавленных композитором как «Сочиненья» и «Инструментовка», записи в которых следуют с противоположных сторон (от начала к середине и от конца к середине).

Музыкальные автографы Записной книжки являются, преимущественно, пронумерованными автором периодами. Встречаются наброски, представляющие одноголосные мелодии, басовый голос предполагаемого музыкального фрагмента [139, с. 24] и примеры различных видов контрапункта [Там же, с. 25]. Некоторые темы имеют варианты каданса.

#### *Текстовые пометы*

Текстовые пометы Римского-Корсакова, зафиксированные в Записной книжке, особенно важны, так как в некоторых случаях именно они указывают на принадлежность музыкальных фрагментов к какому-либо произведению. Каждая же из ремарок композитора интересна: *Polca* [Там же, с. 16], *Menuetto* [Там же, с. 13], *Басы для полек* [Там же, с. 24]. Над наброском сочинения с ремаркой «для квартета» появляется слово «диктовка», значение которого пока не установлено. Этот термин в записных книжках композитора более не встречается. Возможно, он связан с педагогическими занятиями Римского-Корсакова.

---

<sup>226</sup> Как известно, композитор начинает пользоваться записными книжками в 1880-х годах. В них он вносит наброски сочинений, многие из которых остались незавершенными [Подробнее об этом см.: 139; 30].

<sup>227</sup> Записная книжка № 1 хранится в РНБ, в фонде 640, оп. 1, ед. хр. 453. Она представляет собой черновой автограф, написанный карандашом.

Рассматривая в Записной книжке материал, связанный с камерно-инструментальными сочинениями, и определяя тип каждого произведения, мы руководствуемся ремарками композитора.

Ремарка «*Квартет*» появляется над первым эскизом в разделе «*Сочиненья*». Он находится на 2–3 страницах<sup>228</sup>, где текст располагается на двух нотных системах, объединенных акколадой. Римский-Корсаков обозначает темп: «*All[egro] moderato*». Примечательны пометы, зафиксированные под первой строкой эскиза: первым тактом — «*Бах VI № 21*»<sup>229</sup>, под четвертым и пятым тактами — «*Хоралы 55, 34, 26, 19*». Скорее всего, речь идет об издании хоралов Баха фирмой Breitkopf & Hartel «371 vierstimmige Chorale». В указанных Римским-Корсаковым хоралах прослеживаются общие черты с рассматриваемым наброском Записной книжки. Так, в хорале № 55<sup>230</sup> обращает на себя внимание распетая на органном пункте тоника с привлечением субдоминанты и вспомогательной VII ступени, что практически точно совпадает с заключительным кадансом периода наброска Римского-Корсакова. Также общими гармоническими идеями отмечены каданс в конце первой строфы хорала Баха и каданс первого предложения в наброске Римского-Корсакова: на сильной доле I<sub>64</sub>, взятый как задержание к доминанте. Кроме того, в этом хорале прослеживается идея «цепочки

<sup>228</sup> В автографе № 453 проставлена постраничная нумерация.

<sup>229</sup> Скорее всего, речь идет о шестом томе Полного собрания сочинений И. С. Баха, вышедшем с 1850 по 1899 гг (гравировка и печать Breitkopf und Hartel). Издание осуществлялось «Баховским обществом» (Bach-Gessellschaft), которое было создано к столетию со дня смерти И.С. Баха (1850) по инициативе Р. Шумана. Издание выходило под общим заглавием: «Joh. Seb. Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft (Stich und Druck von Breitkopf und Hartel)». В шестом томе данного издания находится Месса h-moll, № 21 — Osanna.

Это издание упоминается М. А. Балакиревым в письме к В. В. Стасову от 31 марта 1858 г.: «Вчера на меня нашло какое-то одурение, вследствие чего я просил Вас передать Вашему брату [Д. В. Стасову — Е.С.] мое желание приобрести всего Баха. Проснувшись, я размыслил, что это невозможно, ибо этими деньгами я должен платить Беккеру, а другая пойдет на рубашки. Потому, вместо всего Баха, я прошу Вашего брата записать меня в число подписчиков и купить только одну тетрадку. Это не будет обременительно для меня, а впоследствии понемногу буду приобретать и остальные» [10, с. 54]. Возможно, что этим же изданием пользовался и Римский-Корсаков.

<sup>230</sup> «Wir Christenleut».

доминант», которая воплощается в данном эскизе в Записной книжке Римского-Корсакова, но в другом гармоническом решении.

Основной тональностью хорала № 34<sup>231</sup> является a-moll, как и в данном эскизе Римского-Корсакова. Сходным является и отклонение в d-moll (в четвертой фразе хорала и в втором-третьем тактах эскиза). Идея хроматического нисходящего баса и разрешения в доминанту с задержанием является общей для эскиза Римского-Корсакова и второй строфы хорала № 26<sup>232</sup>. Основа второй фразы хорала № 19<sup>233</sup> — хроматический нисходящий синкопированный бас, он же вводится в первое предложение эскиза. Характерной особенностью является и сопоставление одноименного мажорного и минорного сектаккордов во второй фразе хорала Баха и втором предложении эскиза Римского-Корсакова.

Следующие пометы, указывающие на принадлежность музыкального материала к камерно-инструментальным произведениям, расположены в Записной книжке в разделе «*Инструментовка*». Первая помета «*Для квартета*» обозначает два небольших эскиза в тональностях G-dur («*All<sup>o</sup>*», стр. 100<sup>234</sup>) и D-dur (стр. 99–98<sup>235</sup>). Следующая помета «*Trio pour 2 violon[s] e violoncelle*» является заголовком для развернутого эскиза D-dur (стр. 97–86) и следующего за ним наброска, который, вероятно, также относится к «*Trio*» (стр. 85–84). Сразу отметим, что материал данного *Trio* не связан с известным завершённым произведением композитора — Фортепианным трио c-moll.

<sup>231</sup> «Erbam dich mein, o Herre Gott».

<sup>232</sup> «O Ewigkeit, du Donnerwort».

<sup>233</sup> «Ich hab mein Sach Gott heimgestellt».

<sup>234</sup> Этот раздел начинается с обратной стороны Записной книжки. Соответственно, номера страниц, на которых расположены наброски сочинений, приводятся нами в обратном порядке.

<sup>235</sup> В кадансе второго предложения этого эскиза нота «a» в издании [139, с. 30], скорее всего, является опечаткой и должна быть заменена на «g», что, хотя и дает параллельные октавы, но усиливает звучание субдоминанты на органном пункте тоники.

*Особенности музыкального материала*

Первый эскиз Записной книжки № 1 (стр. 2–3) является структурно-оформленной темой, написанной в форме однотонального (a-moll), квадратного периода с нормативным соподчинением кадансов. Трагический, возвышенно-скорбный характер музыки, сопоставление сольного начала (ядра темы) и имитационного вступления голосов, опирающихся на ламентозную интонацию, приближают тему в стилевом отношении к музыке барокко. Следует отметить, что Римский-Корсаков в камерно-инструментальных сочинениях неоднократно обращается к интонациям и приемам развития, свойственным эпохе барокко. Так, в Струнном квартете G-dur, в четвертой вариации II части появляется, как отмечалось, характерный «барочный» мотив, контуры мелодии которого совпадают с первым мотивом данного периода. А интонация *lamento* является основой первого мотива темы вступительного фугато финала Фортепианного трио c-moll<sup>236</sup>.

Характерная особенность периода в эскизе «*Квартет*» — одноголосное начало каждого предложения в виде активного мотива, который, если судить по низкому регистру, предполагалось поручить виолончели. Далее следует имитационное вступление голосов в чистую кварту или тритон, соответствующее, вероятно, вступлению инструментов в ансамбле: альт — вторая скрипка — первая скрипка. Проведение голосов начинается с ламентозной нисходящей интонации, подчеркнутой пунктирным ритмом. Имитационное вступление голосов опирается на хроматическое нисходящее движение в басу, которое образует отклонение в тональность D-dur, а также вводит V/V в первом предложении. Во втором предложении круг тональностей сохраняется, за исключением отклонения в V. Ритм хроматического нисходящего баса в первом предложении опирается на внутритактовые и междутактовые синкопы, которые сглаживают акцент

<sup>236</sup> В Трио мотив опирается на интонацию нисходящей секунды, в наброске из Записной книжки нисходящая секунда затем продолжена нисходящей терцией или квартой.

сильной доли в размере 4/4. Во втором предложении бас ритмически выровнен.

Пример 67. Фонд 640 № 453. стр. 2–3.

Сочиненье

Квартет  
1 *All. moderato*

Бах VI. № 21

Хоралы 55, 34, 26, 19

Интересно, что не только опора на ламентозную интонацию сближает этот эскиз с Фортепианным трио с-molл. Движение нисходящего хроматического баса появляется, как отмечалось, и в теме III части Фортепианного трио.

Первый эскиз «Для квартета» (стр. 100) — однотональный, нормативный период (G-dur), который, вероятно, предназначался в качестве одной из средних частей (об этом свидетельствуют размер  $\frac{3}{4}$ , аккордовая фактура). Активное аккордовое звучание всего ансамбля (*f*), неуклонное расширение диапазона сопоставляются в этом примере с «галантными» кадансами, задержаниями на первой доле в конце каждого предложения, вызывающие ассоциации с жанром менуэта. Особенностью являются паузы на последней доле в начальных двутактах каждого предложения. Таким образом, на уровне предложения образуется структура суммирования.

Пример 68. Фонд 640 № 453. стр. 100.

Для квартета

№ 1

5 диктовка

Второй эскиз с ремаркой «Для квартета» (стр. 99–98) — однотональный, нормативный период (D-dur), с темповым обозначением Allegro. По типу сопоставления контрастных элементов он близок первому наброску Записной книжки (стр. 2–3). Первый элемент — изложенный в октаву активный, утверждающий мотив (*f*), который, возможно, предполагалось поручить виолончели и альту/скрипке. Вторым элементом — ответ всего ансамбля с восходящей мелодической линией у первой скрипки и аккордовым сопровождением всего ансамбля. Он контрастирует первому элементу типом фактуры, динамикой (*p*), более плавной мелодической линией.

Пример 69. Фонд 640 № 453. стр. 99–98.

Allo

№ 2

5

Следует отметить, что тип сопоставления двух элементов данного эскиза, а также общие формы движения этих элементов близки ГП Третьей

симфонии<sup>237</sup>, редактированием которой Римский-Корсаков занимался в 1883–1884 годах<sup>238</sup>.

Во втором предложении эскиза первый элемент перенесен на октаву вверх и должен был звучать, по-видимому, у скрипки и альты.

Оба контрастных элемента второго примера из Записной книжки «Для квартета» становятся тематической основой эскиза «*Trio pour 2 violon[s] e violoncelle*», следующего за эскизами «Для квартета».

Данный пример показывает возможность для композитора быстрого перехода от одного типа ансамбля к другому, переосмысление автором жанра сочинения уже на начальном этапе работы<sup>239</sup>. Так, тематические элементы второго эскиза «Для квартета», сохраняя тональность, фактурное решение, становятся основным интонационным материалом «*Trio*». Изменения связаны со строением тем. Тема второго эскиза «Для квартета» внутренне контрастна, она близка строению главных партий классических сонат Моцарта и состоит из двух элементов: решительного первого (2 т.) и отвечающего ему второго (2 т.). В экспозиции «*Trio*» значение первого

<sup>237</sup> 1 т. и 11 т. от Allegro I части.

<sup>238</sup> «Лето 1883 года протекло для меня непроизводительно в смысле сочинения. Капелла помещалась летом в Старом Петергофе в Английском дворце. Частые поездки туда отнимали много времени. Я занимался с малолетними певчими чем только мог: первоначальной игрой на фортепиано, элементарной теорией, прослушиванием их скрипичных и виолончельных уроков, <...>. Дома я, сколько мне помнится, составлял проекты будущей организации музыкальных классов, пробовал себя в набросках некоторых духовных песнопений и отчасти обдумывал переделки моей 3-ей симфонии *S-dur*, которой был крайне неудовлетворен» [138, с. 153].

<sup>239</sup> Сходным примером переосмысления сочинений может служить Симфонietta a-moll, переделанная из первых трех частей Квартета на русские темы. Интересен и пример переосмысления жанра «Антара»: «Я назвал свое произведение — и довольно неудачно второй симфонией, много лет спустя переименовав его в симфоническую сюиту. <...> “Антар” мой был поэма, сюита, сказка, рассказ или что угодно, но не симфония» [138, с. 56]. Следует отметить, что в данном переосмыслении жанра для Римского-Корсакова играет основную роль замысел сочинения, его драматургия, и уже затем — технические приемы, строение частей, поэтому далее Римский-Корсаков пишет об «Антаре»: «С симфонией его сближала лишь форма четырех отдельных частей. Берлиозовские: “Гарольд” и “Эпизод из жизни артиста”, несмотря на их программность, все-таки бесспорные симфонии; симфоническая разработка тем и сонатная форма первой части этих произведений отнимают всякое сомнение в несоответствии содержания с условиями формы симфонии» [Там же].

элемента расширяется — на нем построен развернутый раздел темы ГП (7 т.), второй элемент представлен лишь в кадансе связующей части (2 т.).

Намеченная композитором структура «*Trio*» позволяет говорить о том, что ведущая роль поручается первому элементу эскиза «*Для квартета*» во всем сочинении. Этот элемент является основой темы ГП. На нем строится заключительная часть и первый (вступительный) раздел разработки. Второй элемент, как отмечалось выше, — основа каданса связующей части. В разработке на втором элементе построен основной раздел (намечены 11 тактов).

Эскиз «*Trio pour 2 violon[s] e violoncelle*» расположен на одиннадцати страницах (стр. 97–86) документа. Это практически целиком намеченная часть, написанная в сонатной форме, в которой мы можем проследить работу композитора над музыкальным материалом, касающуюся нескольких аспектов этого процесса. Первый из них — исправление, уточнение гармонии. Уже в третьем такте «*a*» в верхнем голосе исправлено на «*h*», что придает оттенок субдоминанты перед кадансом и акцентирует «*h*» в мелодии. Исправлена гармония в ПП: задержание к первой ступени заменено более выразительным задержанием к третьей. В первом разделе разработки звук «*cis*» заменен на «*dis*». Так композитор подчеркивает отклонение в *e-moll*.

В некоторых тактах изменено голосоведение. В кадансе первого предложения партия, первоначально порученная виолончели, передана скрипке и заменена более лаконичным басом. В пятом такте восходящая мелодическая линия заменена опеванием, подчеркиванием тона «*e*», который принадлежит сфере доминанты, длящейся с начала второго предложения. В ПП остиная фигурация в партии второй скрипки сменяется на более развернутую, мелодически распетую.

Особо следует отметить перенос партии виолончели октавой выше в ПП. Возможно, это связано с тембровым решением ансамбля, в котором ПП исполняется в верхних регистрах скрипками, и более высокий бас способствует единому звучанию ансамбля. Также, возможно, предполагалось

драматургическое развитие от темы ГП в низких регистрах к теме ПП в верхних регистрах.

Тональность минорной субдоминанты (g-moll) четвертого наброска (стр. 85–84) по отношению к предыдущему эскизу (D-dur), жанровый характер музыкального материала позволяют отнести этот набросок предположительно к одной из средних частей «*Trio*». Основные исправления в нем связаны с голосоведением в партии второй скрипки. Тематизм этого наброска отличается плясовым характером. Особенностью является имитационное вступление голосов, основанное на активной теме. Начало этой темы опирается на пунктирный мотив, звучащий из затакта, и интонацию восходящей кварты.

Имитационным развитием основной интонации последний набросок камерно-инструментальных сочинений близок «Симфониетте» на русские темы (1884). В то же время тип тематизма, близкий классическим образцам, опора на мотив восходящей кварты сближает этот материал с Первым струнным квартетом F-dur.

Записная книжка № 1 открывает новый тип документа для Римского-Корсакова, с которым он начинает работать, как отмечалось, в 1884–1885 годах. Материал, представленный в двух разделах Записной книжки, довольно разнообразный. Это эскизы и наброски произведений, и упражнения по полифонии, и аккордовые последовательности. Некоторые музыкальные фрагменты отмечены ремарками композитора, на основании которых можно сделать вывод о принадлежности данных автографов к определенному жанру. Именно на основании ремарок в Записной книжке нами были выделены пять автографов, относящихся к незавершенным камерно-инструментальным произведениям.

Эти материалы представляют относительно развернутые построения (от тем, изложенных в форме периода, до эскиза целой части, написанной в сонатной форме), что позволяет провести параллели с другими произведениями Римского-Корсакова — как камерно-инструментальными

(Фортепианное трио с-moll, Струнный квартет F-dur), так и симфоническими (Третья симфония, Симфониетта), проследить их общие музыкальные идеи. Первый эскиз опирается на характерные интонации эпохи барокко, которые прослеживаются в некоторых хоралах Баха в третьей и четвертой частях Фортепианного трио Римского-Корсакова.

Эскиз «*Trio*» из Записной книжки содержит ряд исправлений Римского-Корсакова, на примере которых мы можем наблюдать процесс работы композитора над произведением уже на раннем этапе, выделить аспекты исправлений, касающиеся драматургии произведения, его гармонии и голосоведения.

Автографы Записной книжки демонстрируют, что жанр инструментального ансамбля интересовал композитора и в 1880-е годы. Но замыслы ансамблей, зафиксированные в этом документе, так и не были осуществлены в виде завершённых произведений. Вместе с тем, в этих материалах содержатся идеи, которые будут претворены в ансамблях 1897 года.

#### § 4. Коллективные сочинения

Документы коллективных сочинений, представленные в ОР РНБ, как отмечалось, содержат автографы разных композиторов. Эти рукописи позволяют не только проследить процесс работы Римского-Корсакова, но и выявить особенности произведений, написанных несколькими авторами<sup>240</sup>.

Автографы коллективных ансамблей выделяются характерным оформлением. Части Квартета «В-la-f» (ф. 1022 № 6) написаны на нотных листах горизонтального формата. Кроме того, каждая часть имеет

---

<sup>240</sup> В задачу исследования не входит подробное рассмотрение автографов других композиторов.

собственный титульный лист<sup>241</sup>. Три части Квартета «Именины» (ф. 1022 № 3) не только оформлены на листах разной печати, но и отличаются расположением нотного текста: I часть зафиксирована на листах горизонтального формата чернилами, II и III части — на листах вертикального формата (II часть — чернилами, III часть — простым карандашом). Вариации для струнного квартета на тему «Надоели ночи, понаскучили» (ф. 1022 № 1), как и предыдущие автографы, записаны на листах различной печати и формата. Эти листы сложены в двойной лист вертикального формата, служащий обложкой (л. 1–л. 1 об, л. 19–л. 19 об.). Такое оформление произведений позволяет сделать предположение о независимом сочинении отдельных частей общей композиции. В случае Вариаций это предположение подтверждает переписка М. П. Беляева и А. Н. Скрябина. В известном письме от 3-го января 1899 года М. П. Беляев высылает композитору тему цикла: «Дорогой Саша! При сем прилагаю тему русской песни, на которую тебе надлежит написать вариацию для струнного квартета» [115, с. 139]<sup>242</sup>. Вероятно, композиторы писали вариации на известную тему независимо друг от друга<sup>243</sup>. Впоследствии отдельные вариации были объединены в цикл.

#### *Текстовые пометы*

Пометы, зафиксированные в автографах коллективных сочинений, позволяют уточнить время создания всего произведения и отдельных частей. Беловая рукопись Квартета «В-1а-f» (ф. 1022 № 6) была записана в краткие сроки: 13–16 ноября 1886 года. По указанным датам выстраивается следующая последовательность сочинения. Самой ранней датой отмечен

<sup>241</sup> Исключение составляет финал, автограф которого не имеет отдельного титульного листа.

<sup>242</sup> В ответном письме Скрябин просит выслать повторно тему Вариаций: «Вчера целый вечер искал тему квартетных вариаций, но напрасно; вероятно, дорогой выронил из кармана. Будь так добр, попросить Анатолия Константиновича [Лядова] написать ее и пришли мне тогда» [156, с. 213].

<sup>243</sup> В случае Квартета «В-1а-f» темой, которая объединяет цикл, могли послужить ноты «b-a-f». В белой рукописи сочинения (ф. 1022 № 6) эта тема выделена композиторами красным карандашом.

финал Глазунова: «13–14 ноября 1886 г С[анкт].П[етер]бург А. Глазунов». Практически одновременно с финалом была записана I часть: «Н. Р[имский]-Корсаков 15 14 ноября 1886 г». II часть А. К. Лядова, начатая еще в марте, была закончена в ноябре: «Ан. Лядов 16<sup>го</sup> Марта<sup>244</sup> ноября 86 г»<sup>245</sup>.

В рукописи Квартета «Именины» (ф. 1022 № 3) указаны даты первых двух частей. Раньше всего была записана I часть Глазунова: «15 ноября 1888 год[а] А. К. Глазунов»<sup>246</sup>. II часть Лядова зафиксирована гораздо позднее. Композитор отмечает не только дату, но и место написания: «Капелла 17<sup>го</sup> марта [18]89 Ан. Лядов»<sup>247</sup>.

Рукопись Вариаций (ф. 1022 № 1) содержит несколько указаний. Первая вариация Н. В. Арцыбушева была записана «17 ноября [18]98 Н. Арцыбуш[ев]». Далее были зафиксированы четвертая вариация Н. А. Римского-Корсакова — «21 ноябр[я] [18]98» и шестая — «JWihtol. StPetersburg. 21. XI. 98». Финальная вариация Н. А. Соколова отмечена датой «23 ноябр[я] [18]98 г. Н. Соколов».

Автограф Вариаций содержит также пометы, позволяющие уточнить первоначальный состав участников этого произведения. Посередине титульного листа (л. 1) зафиксирован список из семи вариаций с указанием композитора каждой из них: I — Н. В. Арцыбушев, II — А. К. Глазунов, III — Н. А. Римский-Корсаков, IV — А. К. Лядов, V — Я. И. Витол, VI — А. А. Винклер, VII — Финал Н. А. Соколов. Впоследствии, как видно из исправлений, к ним добавились вариации А. Н. Скрябина, Ф. М. Blumenфельда и В. В. Эвальда, и цикл разросся до десяти вариаций. В первоначальном варианте Вариации могли быть закончены ко дню именин М. П. Беляева — 23 ноября 1898 года. Вероятно, они прозвучали в качестве

<sup>244</sup> Зачеркнуто черными чернилами, слово «ноября» записано поверх красным карандашом.

<sup>245</sup> Дата III части Бородина не указана.

<sup>246</sup> В ОР РНБ представлено также клавирное изложение I части Квартета Именины (ф. 187 № 264). Надпись на папке хранения: «Глазунов А. К. “Именины”. Три квартетных наброска I. “Славильщики” (Andante 3/2; F-dur). Эскиз в 2-х строчном изложении». Рукопись содержит указание даты: «10 ноября 1888».

<sup>247</sup> Дата III части Римского-Корсакова не указана.

музыкального подарка на одной из «пятниц». Остальные вариации, по-видимому, были написаны позднее<sup>248</sup> и дополнили уже существующий цикл<sup>249</sup>.

### *Особенности автографов Римского-Корсакова*

Большая часть автографов коллективных сочинений, как отмечалось, представляет беловые рукописи. Но и в этих документах зафиксированы правки Римского-Корсакова. Выделим некоторые из них.

В рассматриваемых рукописях зафиксированы новые интонационные варианты. В Квартете В-la-f (ф. 1022 № 6) правка в партиях альты и виолончели отмечена в коде I части. Второй и шестой такты после «*Animato assai*» (л. 8) исправлены синим карандашом, вероятно, при более позднем просмотре для подготовки к изданию. В партии альты нисходящее движение заменено восходящим ходом, в партии виолончели вместо фигуры опевания записана половинная длительность<sup>250</sup>.

*Пример 70.* Фонд 1022 № 6. л. 8.

Первоначальный вариант	Исправленный вариант
<p>[Viola]</p>  <p>[Violoncello]</p> 	<p>[Viola]</p>  <p>[Violoncello]</p> 

Исправления, связанные с интонационной работой, зафиксированы в черновой рукописи Вариации на тему «Надоели ночи, надоскучили» (ф. 640 № 285). Однако, не все правки были приняты композитором на дальнейшем этапе работы. В 4-м такте (л. 1) партии виолончели Римский-Корсаков записывает фигуру восьмых вместо намеченного движения четвертями. В

<sup>248</sup> Приведенные выше фрагменты писем М. П. Беляева и А. Н. Скрябина относительно темы Вариаций датируются концом 1898 года — началом 1899 года [115, с. 139; 156, с. 213].

<sup>249</sup> Исправления порядкового номера вариации представлены не только на титульном листе сочинения, но и в самих автографах.

<sup>250</sup> В издании части Квартета «В-la-f» в ПСС (т. 27) представлен первоначальный вариант партии виолончели.

беловой рукописи Вариаций (ф. 1022 № 1) композитор вновь возвращается к первоначальной идее.

*Пример 71.*

Фонд 640 № 285. л. 1.	Фонд 1022 № 1. л. 8.
	

Начиная с 31-го такта, Римский-Корсаков записывает несколько вариантов второго раздела вариации. Вначале композитор фиксирует только два варианта партии виолончели, не выписывая партии остальных инструментов.

*Пример 72.* Фонд 640 № 285. л. 1.

Первый вариант

Второй вариант


Здесь композитором найдена идея нисходящего движения, важная для последующей работы над этим разделом. Первоначальный вариант станет основой мелодии первой скрипки в беловой рукописи<sup>251</sup>. Запись завершается двойной чертой и пометой «*И т. д.*».

После двойной черты следует новый вариант раздела, с выписанными партиями всех инструментов. Здесь зафиксирована мелодическая линия виолончели, основанная на нисходящем движении. Партии остальных инструментов развивают фактуру начала вариации.

<sup>251</sup> См. Пример 74.

Пример 73. Фонд 640 № 285. л. 1.

В белой рукописи композитор вводит переключку альта и виолончели с контрапунктом первой скрипки.

Пример 74. Фонд 1022 № 1. л. 8.

В черновой рукописи (ф. 640 № 285) также зафиксированы исправления, которые войдут в беловую рукопись (ф. 1022 № 1). Начиная с 5-го такта, в партии виолончели первоначальный вариант движения баса зачеркнут и исправлен на нисходящее поступенное движение.

Пример 75. Фонд 640 № 285. л. 1.

Первоначальный вариант	Исправленный вариант

Как и в автографах самостоятельных камерно-инструментальных сочинений, Римский-Корсаков обращается к приемам сокращенной записи. В первую очередь, обозначения повторений музыкального материала встречаются в беловых рукописях. В Квартете «В-1а-f» (ф. 1022 № 6) в ГП экспозиции композитор нумерует шестнадцать тактов. В репризе этот раздел не выписан, а обозначен пометой «*come sopra*». Подобные ремарки вводятся в беловые рукописи Квартета Именины (ф. 1022 № 3) и Вариаций (ф. 1022 № 1).

Документы коллективных камерно-инструментальных сочинений позволяют уточнить время создания ансамблей, некоторые особенности работы над произведениями, которые создавались разными авторами, в том числе, первоначальную композицию Вариаций на русскую тему. В автографах, принадлежащих Римскому-Корсакову, зафиксированы правки нотного текста, связанные с интонационной работой, инструментальными партиями. Все эти материалы обогащают наши представления о творческом процессе не только Римского-Корсакова, но и его коллег.

## Заключение

Последняя четверть XIX века отмечена расцветом камерно-инструментального музицирования в России. Инструментальные ансамбли, являющиеся частью *салонно-домашнего* музицирования, начиная с XVIII века, теперь включаются в репертуар концертов. Активная деятельность обществ камерной музыки, регулярное проведение «квартетных собраний» и интерес к ним публики, мастерство ансамблистов характеризуют *концертное* камерно-инструментальное музицирование последней четверти XIX века. Критики пишут о камерно-инструментальной музыке как об особом виде искусства, требующем от композитора высочайшего профессионального мастерства. Инструментальные ансамбли определяются как наиболее сложные в техническом отношении, а утвердившиеся в среде *салонно-домашнего* музицирования сочинения венских классиков рассматриваются как образцовые в сфере *концертного* исполнения и неизменно включаются в программы выступлений.

Интерес к камерно-инструментальной музыке, требующей решения особых художественных и технических задач, проявляется в творчестве многих композиторов этого периода и воплощается в создаваемых инструментальных ансамблях. Сочинения А. Г. Рубинштейна, К. Ю. Давыдова, П. И. Чайковского, А. П. Бородина, в конце XIX — начале XX века — ансамбли А. К. Глазунова, С. И. Танеева и других авторов звучат в концертах, позволяя рецензентам отмечать небывало возросший интерес к камерной музыке.

Н. А. Римский-Корсаков неоднократно высказывал критичное отношение к собственным инструментальным опусам. Вместе с тем создание ансамблей охватывает значительный период его творчества. Одни камерно-инструментальные произведения были написаны композитором для учебных целей, другие — как самостоятельные ансамбли, третьи — как части

коллективных опусов. В результате камерно-инструментальное направление композитора включает целый ряд сочинений, в которых автор знаменитых симфонических и оперных произведений обращается к особой, не характерной для его творчества линии, связанной с решением новых задач: художественных, технических, композиционных, инструментальных.

Уже первые сочинения Римского–Корсакова 1870-х годов представлены различными жанрами и отличаются подходом композитора к произведениям. В Квартете F-dur (1875) более всего проявляется классическая трактовка цикла. Написанный в период самообразования, ансамбль становится важным этапом в овладении профессиональным мастерством. Вместе с тем, в Квартет вводятся эпические, «славянские» темы, свойственные как творчеству композитора в целом, так и последующим камерно-инструментальным сочинениям.

Струнный секстет (1876) выделяется иной организацией цикла. Сюитная основа ансамбля перекликается со многими симфоническими и оперными произведениями Римского-Корсакова. Контраст частей подчеркивается жанровым, инструментальным и тембровым решением.

Появление среди первых камерно-инструментальных сочинений ансамбля с участием духовых во многом отразило пристальный интерес и изучение композитором возможностей этих инструментов. Квинтет для фортепиано и духовых (1876) отличается свободой выбора колористических средств, объединением классических и народно-«сказовых», эпических образов. Тематизм, приемы развития, в частности, введение каденций инструментов и усиление концертного начала являются отличительными признаками многих симфонических сочинений Римского-Корсакова 1880-х годов.

В целом, ряд художественных, композиционных и технических особенностей первых камерно-инструментальных опусов впоследствии будет развит и в инструментальных ансамблях композитора, и в его симфонических и оперных произведениях.

Ансамбли 1880-х годов представлены небольшими пьесами для струнных и духовых инструментов. Последние перекликаются с ансамблями Глазунова этого периода (в частности, с Инвенцией для флейты и кларнета и Adagio для двух кларнетов, написанными, по-видимому, также в 1880-е годы) и во многом являются результатом совместных занятий композиторов. Вместе с тем, изучение автографов Римского-Корсакова демонстрирует наличие незавершённых камерно-инструментальных сочинений разных жанров, предварительные материалы которых относятся к этому же периоду.

В ансамблях 1897 года проявляется индивидуальная трактовка четырехчастных циклов и новый характер тематизма. В Квартете G-dur (1897) усиление лирического начала первых частей совмещается с характерными для творчества композитора плясовыми образами финала. Обращение к стилю барокко в Квартете и в Фортепианном трио c-moll (1897) является развитием классических традиций, представленных в первых ансамблях, и отражением классических тенденций второй половины XIX века в целом. В Фортепианном трио прослеживаются признаки жанра, присущие линии мемориальных русских фортепианных трио. Вместе с тем, драматургия сочинения (от c-moll к C-dur) позволяет говорить о преодолении трагического начала и иной трактовке произведения.

Самостоятельную линию в камерно-инструментальном творчестве Римского-Корсакова образуют части коллективных сочинений. Эти ансамбли явились как отражением традиции *салонно-домашнего* инструментального музицирования, продолжающего существовать во второй половине XIX века, так и опыта совместных сочинений композиторов Новой русской школы. В ансамблях Римский-Корсаков должен был не только воплотить свой творческий замысел, но и соотнести его с драматургией целого произведения, написанного сразу несколькими авторами, и посвященного меценату и издателю М. П. Беляеву. В каждом из случаев мы наблюдаем особое жанровое, композиционное, техническое воплощение этих задач. В Квартете «В-la-f» (1886) Римский-Корсаков — автор I части. В ней заложены основные

музыкальные идеи, которые находят отражение в последующих частях цикла: приемы развития мотива «b-la-f», введение альты как ведущего инструмента сочинения. В Квартете «Именины» (1887) Римский-Корсаков выступает как автор последней части. Опираясь на заложенные Глазуновым в I части музыкальные образы, Римский-Корсаков решает III часть как жанровый финал. Активный, действенный характер звучания темы ГП III части, проведение ее всем ансамблем перекликается с первой темой основного раздела I части, камерный образ темы ПП III части близок теме среднего раздела I части.

Вариации на тему русской народной песни (1898) и «Пятницы» (1899) отличаются участием многих авторов, более свободной композицией, образными и тематическими связями. В теме Вариаций Римский-Корсаков придерживается строгого изложения с элементами подголосочного сопровождения, подчеркивающего песенную мелодию, четвертая вариация цикла выдержана в жанре скерцо. Allegro из «Пятниц» выполняет роль своеобразного вступления, открывающего сборник пьес, написанных в разное время для музыкальных вечеров Беляева. В развернутом сочинении композитора вновь, как и в Квартете «B-la-f», проводится музыкальная монограмма фамилии мецената.

Коллективные камерно-инструментальные сочинения явились претворением нового этапа развития традиции *салонно-домашнего* музицирования и отражением технического мастерства композиторов, участвовавших в музыкальных произведениях.

В исследовании камерно-инструментального творчества Римского-Корсакова важную роль играет изучение авторских документов инструментальных ансамблей, позволяющее отметить некоторые особенности творческого процесса композитора в этой области, выявить автографы незавершенных ансамблей, уточнить даты создания произведений в целом и их частей.

Документы камерно-инструментальных опусов представлены рукописями различного типа и принадлежат разным периодам творчества композитора. Автографы камерных сочинений, зафиксированные в Записной книжке № 1, относятся к 1880-м годам. Эти документы, как отмечалось, позволяют говорить о том, что в данный период, кроме известных небольших ансамблей для струнного квартета и пьес для духовых инструментов, композитором были задуманы другие инструментальные сочинения, которые остались неосуществленными. Автографы незавершенных ансамблей в Записной книжке дали возможность проследить работу Римского-Корсакова на раннем этапе создания произведения: наблюдать случаи жанрового переосмысления эскизов, устанавливать авторскую правку, касающуюся драматургии произведения, гармонии, голосоведения.

Вместе с тем, в этих материалах содержатся идеи, связанные как с остальными камерно-инструментальными произведениями композитора, так и с сочинениями других жанров. Введение интонаций, близких к стилю барокко первого эскиза Записной книжки предвосхищает решение финальных частей Фортепианного трио *c-moll* и вариаций Квартета *G-dur*, тип тематизма последнего наброска, близкий классическим образцам, перекликается с музыкальным материалом Квартета *F-dur*, а решение темы ГП — с Третьей симфонией.

Рукописи ансамблей 1897 года демонстрируют отличия работы над сочинениями, написанными в один период творчества (лето — начало осени 1897 года). Документы Квартета *G-dur* позволяют выделить особенности создания различных частей ансамбля и отличия работы над ними: замысел темы ГП и I части, зафиксированный уже в первоначальных набросках, последовательно уточнялся в последующих автографах, изучение которых позволяет проследить поэтапное развитие идеи. Пример работы над II частью Квартета, самой длительной по времени, показывает поиски композитора, в которых постепенно складывался музыкальный образ. Примечательно, что несмотря на тематические изменения, намеченная на первых этапах создания

форма, а также некоторые приемы развития были впоследствии претворены в финальных документах Квартета.

Автографы Фортепианного трио выделяются большей непоследовательностью, которая, возможно, передает сомнения самого композитора. Многочисленные правки зафиксированы во всех документах ансамбля от набросков до черновой рукописи и связаны с различными элементами музыкального текста. Важным этапом создания этого сочинения является предварительная контрапунктическая работа над основными темами финала.

Пометы, содержащиеся в документах Трио, а также отсутствие белой рукописи подтверждают предположение о возможном планируемом возвращении к ансамблю.

Общей чертой автографов Квартета G-dur и Фортепианного трио является работа над инструментальным решением ансамбля, зафиксированная во всех документах сочинений, начиная с набросков.

Автографы коллективных сочинений представлены, в большинстве случаев, белыми рукописями. В них зафиксированы финальные правки композитора на завершающем этапе создания произведения, связанные с уточнением голосоведения и инструментальных партий. Документы позволяют выявить некоторые особенности создания сочинений, написанных несколькими авторами, уточнить первоначальный замысел и даты создания ансамблей.

Исследование рукописей камерно-инструментальных произведений, показывает, что данный жанр привлекал внимание Римского-Корсакова на протяжении длительного времени, автографы камерных ансамблей свидетельствуют о тщательной работе композитора над всеми сферами сочинения.

Дальнейшее изучение камерно-инструментального творчества Римского-Корсакова возможно с развитием нескольких направлений, намеченных в диссертации: более подробное исследование связей камерно-

инструментальных сочинений с произведениями иных жанров композитора, а также влияние камерных ансамблей Римского-Корсакова на сочинения этого жанра представителей Беляевского кружка.

Камерные произведения Римского-Корсакова являются неотъемлемой частью его творческого наследия. Некоторые особенности строения, технические и инструментальные решения были воплощены в симфонических и оперных сочинениях композитора. Вместе с тем, его произведения отмечены характерными тенденциями, которые проявляются в сфере камерного музицирования последней четверти XIX — начала XX века. Преломление классических традиций, особое внимание к полифонической технике и тщательная контрапунктическая работа, усиление лирического начала присущи, в том числе, инструментальным ансамблям С. И. Танеева, А. С. Аренского, Н. Я. Мясковского, а «славянские» образы, народно-песенные интонации нашли отражение в циклах А. К. Глазунова, Р. М. Глиэра.

### Список литературы

1. *Адорно, Т.В.* Камерная музыка / Т.В.Адорно // Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки. — М.–СПб.: Университетская книга, 1999. — С. 79–94.
2. *Альбрехт, Е.* Общий обзор деятельности С.-Петербургского Филармонического общества / Е.Альбрехт. — СПб.: Типография Эдуарда Гоппе, 1884. — 117 с.
3. *Арановский, М.Г.* Очерк второй. Начало «Китежа» / М.Г.Арановский // Арановский М.Г. Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев. — М.: Издательство «Композитор», 2009. — С. 92–257.
4. *Асафьев, Б.В.* Инструментальное творчество Чайковского / Б.В.Асафьев // Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. — Л.: Музыка, 1972. — С. 234–290.
5. *Асафьев, Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века / Б.В.Асафьев. Общ. ред и прим. Е.М.Орлова. — Л.: Музыка, 1979. — 339 с.
6. *Ауэр, Л.С.* Моя долгая жизнь в музыке / Л.С.Ауэр. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002. — 232 с.
7. *Ауэр, Л.С.* Моя школа игры на скрипке / Л.С.Ауэр. — 4-е изд. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. — 120 с.
8. *Афони́на, Н.Ю.* Взаимодействие ритма и фактуры в квартетах П.И. Чайковского / Н.Ю.Афони́на // П.И. Чайковский. Наследие. Вып. 1. Сб. науч. ст.; ред.: Гусейнова З.М. — СПб.: Санкт-Петербургская консерватория, 2000. — С. 140-178.
9. *Багдасарян, Р.О.* О художественном своеобразии квинтета для фортепиано и духовых ор. 16 Бетховена / Р.О.Багдасарян // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства; сост.: Березин В.В. — М.: МГК, 1998. — С. 132–140.

10. *Балакирев, М.А. и Стасов В.В.* Переписка / М.А.Балакирев, В.В.Стасов. Т. 1. — М.: Музыка, 1970. — 486 с.
11. *Банщикова, Г.И.* Законы функциональной инструментовки / Г.И.Банщикова. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. — 240 с.
12. *Беленов, Л.Д.* Валторна в оркестровой музыке русских композиторов XVIII – XX веков: монография / Л.Д.Беленов. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. — 236 с.
13. *Беляев, В.* Фуги Н.А. Римского-Корсакова, ор. 17. // Музыка. — 1914. — № 176. — С. 282–291.
14. *Бондурянский, А.З.* Фортепианные трио Людвига ван Бетховена. Открытия и провозвестия / А.З.Бондурянский // Инструментальная музыка классицизма. Вопросы теории и исполнительства; сост.: Березин В.В. — М.: МГК, 1998. — С.119–131.
15. *Бородин, А.П.* Письма А.П. Бородина. В 4-х вып. / А.П.Бородин. Вып. 2 (1872–1877); ред. С. Дианина. — М.: Музгиз, 1936. — 315 с.
16. *Бялый, И.Е.* Из истории фортепианного трио: Генезис и становление жанра / И.Е.Бялый. — М.: Музыка, 1989. — 94 с.
17. *В.* Корреспонденция / В // Музыкальный листок. — 1874–1875. — № 4. С. 49–51.
18. *Вайдман, П.Е.* Материалы и документы Н.А. Римского-Корсакова и его семьи в фондах ГДМЧ / П.Е.Вайдман. // Память о великом земляке. Выпуск III. Н. А. Римский-Корсаков — музыкальная гордость России. / Материалы научной конференции. — Март. — 2005. URL: <http://www.rimskykorsakov.ru/120528.html>. (дата обращения: 29. 03. 2016).
19. *Вальтер, В.* Камерная музыка А.П. Бородина / В.Вальтер // РМГ. — 1912. — № 11. — Стлб. 269–272.
20. *Визель, З.А.* От дивертисмента к квартету (К вопросу становления жанра квартета в творчестве Й. Гайдна) / З.А.Визель // От барокко к

- классицизму: учеб. пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. — С. 77–90.
21. *Воскресенская, Т.В.* Особенности жанровой эволюции фортепианного ансамбля в России первой половины XIX века / Т.В.Воскресенская // Камерно-ансамблевая музыка в творчестве русских композиторов — СПб.: СПбГК, 2009. — С. 24–38.
22. *Воскресенская, Т.В.* Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (проблемы, истоки, стадия формирования): автореф. дис.... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Воскресенская Татьяна Владимировна. — СПб., 1992. — 24 с.
23. *Гайдамович, Т.А.* Трио Чайковского «Памяти великого художника» и эпитафальные традиции жанра / Т.А.Гайдамович // П.И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: Материалы научной конференции; ред.-сост. Е.Г.Сорокина и др. — Сб.12. — М.: МГК, 1995. — С.73-83.
24. *Гайдамович, Т.А.* Фортепианные трио Бородина и Римского-Корсакова / Т.А.Гайдамович // Т. Гайдамович. Русское фортепианное трио. — М.: Музыка, 1993. — С. 111–130.
25. *Галлер, К.* Конкурс Императорского Русского Музыкального Общества / К.Галлер // Музыкальный свет. — 1877. — №1. — С. 4– 6.
26. *Гинзбург, Л.С.* История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1860 – 1917) / Л.С.Гинзбург. — М.: Музыка, 1965. — 617 с.
27. *Глазунов, А.К.* Памяти Митрофана Петровича Беляева / А.К.Глазунов // А.К. Глазунов. Письма, статьи, воспоминания. Избранное. — М.: Музгиз, 1958. — С. 485–492.
28. *Глинка, М.И.* Записки / М.И.Глинка. — М.: Музыка, 1988. — 222 с.
29. *Гозенпуд, А.А.* Римский-Корсаков в работе над оперным либретто / А.А.Гозенпуд // Гозенпуд А.А. Избранные статьи. — Л.: Сов. композитор, 1971. — С. 128–173.

30. *Гозенпуд, А.А.* Записные книжки Римского-Корсакова / А.А.Гозенпуд // Гозенпуд А.А. Избранные статьи. — Л.: Советский композитор, 1971. — С. 174–229.
31. *Голобородько, М.А.* Эволюция жанра струнного квартета и квартетное творчество А.Г. Рубинштейна: автореф. дис... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Голобородько Майя Александровна. — СПб., 1997. — 23 с.
32. *Головинский, Г.Л.* Камерные ансамбли А.П. Бородина / Г.Л.Головинский. — М.: Музыка, 1972. — 308 с.
33. *Горячих, В.В.* Из наблюдений над творческим методом Н.А. Римского-Корсакова / В.В.Горячих // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. — 2009. — № 101. — С. 223–229.
34. *Грибанова, А.П.* История текста Первого квартета А.П. Бородина / А.П.Грибанова // Три века Петербурга: музыкальные страницы; сост. и науч. ред. З.М.Гусейнова. — СПб.: СПбГК, 2003. — С. 206–208.
35. *Грибанова, А.П.* К истории создания квартетов А.П. Бородина / А.П.Грибанова // Musicus. — 2009. — № 3. — С. 6-9.
36. *Грищенко, Е.В.* Становление квартетных циклов А.К. Глазунова (по рукописям струнных квартетов) / Е.В.Грищенко // Музыковедение. — 2010. — №4. — М.: Научтехлитиздат, 2010. — С. 37-41.
37. *Грищенко, Е.В.* Струнные квартеты А.К. Глазунова: к проблеме текстологического изучения творческого наследия композитора: дис. ... канд. искусств: 17.00.02 / Грищенко Евгений Валерьевич. — СПб, 2011. — 200 с.
38. *Гуревич, Л.* История оркестровых стилей / Л.Гуревич. — М.: Композитор, 1997. — 208 с.
39. *Гусейнова, З.М.* Глюк и Пиччини, зачеркнутые Римским-Корсаковым / З.М.Гусейнова // Музыка: задуманное, забытое, возвращенное...; сост. и отв. ред. З.М. Гусейнова, Г.А. Некрасова. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2012. — С. 176–193.

40. *Давидян, Р.Р.* Квартетное искусство / Р.Р.Давидян. — М.: Музыка, 1984. — 268 с.
41. *Дмитриев, А.Н.* (К 100-летию со дня рождения). Струнные квартеты Д.Д. Шостаковича. Комментарии / А.Н.Дмитриев; ред.-сост.: канд. искусств., доцент Денисов А.В. — СПб.: СПбГК, 2008. — 128 с.
42. *Доброхотов, Б.В.* А.А. Алябьев. Творческий путь / Б.В.Доброхотов. — М.: Музыка, 1966. — 318 с.
43. *Долгушина, М.Г.* Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: автореф. дис. ... доктора искусствовед.: 17.00.02 / Долгушина Марина Геннадьевна. — СПб., 2010. — 44 с.
44. *Должанский, А.Н.* Относительно фуги / А.Н.Должанский // А. Должанский. Избранные статьи. — Л.: Музыка, 1973. — С. 151–162.
45. *Евстафьев, П.П.* Квартетное собрание Императорского русского музыкального общества / П.П.Евстафьев // Музыкальное обозрение. — 1887. — № 22. — С. 298–299.
46. *Евстафьев, П.П.* Квартетные собрания Императорского русского музыкального общества / П.П.Евстафьев // Музыкальное обозрение. — 1887. — № 27. — С. 337.
47. *Зайцева, Т.А.* Римский-Корсаков и Балакирев: неразмыкаемый диалог / Т.А.Зайцева // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре: К 100-летию со дня смерти композитора: По материалам конференции «Келдышевские чтения-2008» / ред.-сост. М.П.Рахманова. — М.: Дека-ВС, 2009. — С. 42–67.
- 47 а. *Зима, Т.Ю.* Ректор Императорского Томского университета Н.А. Гезехус и музыка. Вокруг одного письма / Т.Ю.Зима // Вестник Томского государственного университета. — 2013. — № 370. — С. 87–92.
48. *Иванов, М.* Петербургская хроника / М.Иванов // Музыкальный листок. — 1876–1877. — № 2. — С. 22–24.

49. Известия из России // Музыкальный листок. — 1875–1876. — № 2. — С. 26–29.
50. Известия из России // Музыкальный листок. — 1876–1877. — № 5. — С. 73–75.
51. Извещение // Музыкальное обозрение. — 1885. — № 5. — С. 39.
52. Извещения // Музыкальный листок. — 1875–1876. — № 4. — С. 59.
53. Из неопубликованных документов: Письма к сыну Андрею, Два письма к Н. фон Болю, Письма к П. Шейну, к А. Оссовскому // Советская музыка. — 1958. — № 6. — С. 66–80.
54. Из писем Н.Н. Римской-Корсаковой к А.К. Лядову // Н.А.Римский-Корсаков. Исследования и материалы: Сб. науч. статей. — СПб.: СПбГК, 2009. — С. 246–254.
55. Императорское Русское Музыкальное Общество симфонические Собрания (I–V). Квартетные собрания // РМГ. — 1894. — № 1. — С. 17–19.
56. *Кандинский, А.И.* История русской музыки. Вторая половина XIX века. Н.А. Римский-Корсаков / А.И.Кандинский. Т. II, кн.2. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 310 с.
57. *Кашкин, Н.Д.* Вторая серия квартетных собраний. Современное обозрение / Н.Кашкин // Артист. — 1894. — № 34. — С. 228–230.
58. Квартетный вечер квартетистов герцога Мекленбургского // РМГ. — 1899. — № 40. — Стлб. 984.
59. Квартетные собрания императорского русского музыкального общества // Музыкальное обозрение. — 1886. — №5. — С 33–35.
60. Квартетные собрания русского музыкального общества // Музыкальное обозрение. — 1888. — № 7. — С. 51–52.
61. *Кириллина, Л.В.* Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. / Л.В.Кириллина. Т. I. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — 535 с.

62. *Кириллина, Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII-начала XIX века. Ч. II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л.В.Кириллина. — М.: Изд. Дом «Композитор», 2007. — 224 с.
63. *Кириллов, В.А.* Любительское музицирование как педагогическое явление в гувернерском образовании России XVIII–XIX веков: автореф. дис....канд педагогических наук: 13.00.01 / Кириллов Виктор Александрович. — М., 2008. — 28 с.
64. *Климовицкий, А.И.* Людвиг ван Бетховен и бетховениана Н.А. Римского-Корсакова / А.И.Климовицкий // Римский-Корсаков: сб.ст. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. — С. 218–245.
65. *Крупина, Л.Л.* Фуга в творчестве композиторов 2-й половины XIX в. / Л.Л.Крупина // Крупина Л.Л. Эволюция фуги. — М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. — С. 116–129.
66. *Крылова, В.Д.* Русская кантата «на случай» конца XIX – начала XX века: поэтика жанра: автореф. дис... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Крылова Вера Дмитриевна. — М., 2010. — 26 с.
67. *Кюи, Ц.А.* Квартетные собрания Императорского русского музыкального общества / Ц.А.Кюи // Музыкальное обозрение. — 1886–1887. — №5. — С. 33–35.
68. *Кюи, Ц.А.* Квартетные собрания Императорского Русского Музыкального Общества / Ц.А.Кюи // РМГ. — 1895. — № 11. — Стлб. 736–739.
69. *Кюи, Ц.А.* Концерты Богемского квартета / Ц.А.Кюи // РМГ. — 1899. — № 8. — Стлб. 249.
70. *Кюи, Ц.А.* Первое квартетное собрание Русского Музыкального Общества / Ц.А.Кюи // Музыкальное обозрение. — 1885. — № 7. — С. 49–51.
71. *Кюи, Ц.А.* Хроника / Ц.А.Кюи // Музыкальное обозрение. — 1887. — № 20. — С. 156–158.

72. *Ларош, Г.А.* Библиография / Г.А.Ларош // Музыкальный листок. — 1874. — № 3. — С. 33–38.
73. *Ларош, Г.А.* Два первых концерта Бесплатной школы / Г.А.Ларош // Ларош Г.А. Избранные статьи. В 5-ти выпусках. Вып. 4.; общ. ред. А.А.Гозенпуда. — Л.: Музыка, 1972. — С. 206–212.
74. *Ларош, Г.А.* Десятый концерт и квартетные собрания русского музыкального общества / Г.А.Ларош // Музыкальный листок. — 1876–1877. — № 4. — С. 37–38.
75. *Ларош, Г.А.* Как относительно важна важность событий... / Г.А.Ларош // Ларош Г.А. Избранные статьи. В 5-ти выпусках. Вып. 4.; общ. ред. А.А.Гозенпуда. — М.: Музыка, 1972. — С. 132–138.
76. *Ларош, Г.А.* Четвертый, пятый и шестой концерты музыкального общества / Г.А.Ларош // Ларош Г.А. Избранные статьи. В 5-ти выпусках. Вып. 4.; общ. ред. А.А.Гозенпуда. — Л.: Музыка, 1977. — С. 188–198.
77. *Латышев, Н.А.* Произведения А.К. Глазунова для духовых инструментов: историко-текстологические аспекты: автореф. дис...канд. искусствед.: 17.00.02 / Латышев Николай Анатольевич. — М., 2013. — 28 с.
78. *Лаул, Р.Х.* Мотив и музыкальное формообразование / Р.Х.Лаул. — Л.: Музыка, 1987. — 77 с.
79. *Лебедева-Емелина, А. Н.А.* Римский-Корсаков. Библиография (1865–1918) / А. Лебедева-Емелина // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора (По материалам конференции «Келдышевские чтения–2008»). Сб. статей; ред.-сост. М.П.Рахманова. — М.: ООО «Дека–ВС», 2009. — С. 259–386.
80. *Левин, С.Я.* Произведения для духовых инструментов / С.Я.Левин // Глазунов А.К. Музыкальное наследие в 2-х тт. Т. 1. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 291–313.

81. *Луконин, Д.Е.* Беляевский кружок в художественной жизни России: 80-е гг XIX–начало XX вв: дис. ... канд. исторических наук: 07.00.02 / Луконин Дмитрий Евгеньевич. — Саратов, 2009. — 337 с.
82. *Луконина, О.И.* Н.А. Римский-Корсаков в творческом сознании М.О. Штейнберга / О.И.Луконина // Музыкаведение. — 2011. — № 5. — С. 18–25.
83. *Мазель, Л.А.* Строение музыкальных произведений / Л.А.Мазель. — М.: Музыка, 1979. — 533 с.
84. *Максимов, Е.И.* Коллективные вариации «Гексамерон» и их драматургия (к истории развития жанра) / Е.И.Максимов // Музыкаведение. — 2008. — № 4. — С. 13–19.
85. *Михайленко, А.* Фугированные формы в творчестве Бортнянского и их место в истории русской полифонии / А.Михайленко // Вопросы музыкальной формы: Сборник статей. Вып. 4.; ред.-сост. Вл. Протопопов. — М.: Музыка. — С. 3–8.
86. *Михайлов, А.В.* Н.А. Римский-Корсаков и М.А. Балакирев / А.В.Михайлов // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Сб. ст.; ред.-сост. А.И.Кандинский. — М.: МГК, 2000. — С. 79–93.
87. *Михайлов, М.К.* М.П. Беляев и Беляевский кружок / М.К.Михайлов // Михайлов М.К. О русской музыке. Исследования, воспоминания. — СПб.: Канон, 1999. — С. 91–113.
88. *Михайлов, М.К.* А.К. Лядов. Очерк жизни и творчества / М.К.Михайлов. — Л.: Музыка, 1985. — 208 с.
89. *Моисеев, Г.А.* Камерные ансамбли П.И. Чайковского / Г.А.Моисеев. — М.: Музыка, 2009. — 293 с.
90. *Мьюир, Ст.* Библиография английских и американских исследований и Н.А. Римском-Корсакове / Ст.Мьюир // Вопросы музыкального источниковедения и библиографии; ред.-сост. Н.В.Градобоева, Ф.Э.Пуртов. — СПб.: СПбГК, 2001. — С. 102–110.

91. Неизданные письма А.Н. Серова к В.В. Стасову. — РМГ. — 1915. — № 4. — Стлб. 81–82.
92. Новикова (Степанова), Е.В. Струнный секстет Н.А. Римского-Корсакова / Е.В.Новикова // Музыка и время. — 2011. — № 9. — С. 8–14.
93. Новости // Музыкальный листок. — 1872. — № 3. — С. 43.
94. Н.С. Пятое собрание общества камерной музыки / Н.С. / Хроника // Музыкальное обозрение. — 1887. — № 27. — С. 338.
95. Одоевский, В.Ф. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году / В.Ф.Одоевский // Одоевский В.Ф. Музыкально-литературное наследие. — М.: Музгиз, 1956. — С. 97–102.
96. Овсова, Е.М. Неосуществленный замысел оперы Н.А. Римского - Корсакова «Навзикая» / Е.М.Овсова // Три века Петербурга: музыкальные страницы: сборник статей и тезисов; ред.-сост. З.М. Гусейнова. — СПб.: СПбГК, 2003. — С.217–219.
97. О концертах богемского квартета // РМГ. — 1899. — № 42. — Стлб. 1054–1056.
98. Опера и концерты // РМГ. — 1906. — № 1. — Стлб. 18–19.
99. Оссовский, А.В. М.П. Беляев и основанное им музыкальное дело / А.В.Оссовский // А.В. Оссовский. Музыкально-критические статьи (1894–1912). — Л.: Музыка, 1971. — С. 343–354.
100. От редакции // *Римский-Корсаков Н.А.* Камерные ансамбли. ПСС. Т. 27.; том подг. Г.В.Киркором. Вступительная статья и примечания без указания автора. — М.: Музгиз, 1955. — С. VII–XIII.
101. От редакции // *Римский-Корсаков Н.А.* Камерные ансамбли. ПСС. Т. 28 (А); ред. Б.В.Асафьев. и др., том подг. Г.В.Киркором. — М.; Л.: Музгиз, 1951. — С. I.
102. От редакции // *Римский-Корсаков Н.А.* Камерные ансамбли. ПСС. Т. 28 (Б); том подг. Б.Н.Бурлаковым и В.Н.Римским-Корсаковым. — М.: Музыка, 1970. — С. I.

103. Отчет Императорской публичной библиотеки за 1893 год. — СПб.: Синодальная типография, 1896. — 195 с.
104. Отчет Императорской публичной библиотеки за 1895 год. — СПб.: Синодальная типография, 1898. — 268 с.
105. Отчет Императорской публичной библиотеки за 1900 и 1901 гг. — СПб.: Типография В. Киршбаума, Дворц. площ., д. М-ва Финансов, 1905. — 324 с.
106. Отчет С.-Петербургского общества квартетной музыки за 1875–1876 год // Музыкальный листок. — 1875–1876. — № 1. — С. 3–16.
107. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1874–1875 год. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1876. — 114 с.
108. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1875–1876 год. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1877. — 175 с.
109. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1876–1877 год. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1878. — 141 с.
110. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1885–1886 год. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1886. — 160 с.
111. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1886–1887 год. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1888. — 195 с.
112. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1887–1888 год. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1889. — 184 с.
113. Отчет С.-Петербургского отделения Императорского Русского музыкального общества и консерватории за 1888–1889 год. — СПб.: Тип. Р. Голике, 1890. — 198 с.

114. *Палий, Е.Н.* Салон как феномен культуры XIX века: традиции и современность: автореф. дис. ... доктор культурологи: 24.00.01 / Палий Елена Николаевна. — М., 2008. — 39 с.
115. Переписка А.Н. Скрябина и М.П. Беляева. 1894–1903. — Петроград: Государственная академическая филармония, 1922. — 194 с.
116. *Петровская, И.Ф.* Музыкальный Петербург, 1810–1917: Энциклопедический словарь-исследование / И.Ф.Петровская. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009. — Кн. 10: А–Л. — 573 с.
117. *Петровская, И.Ф.* Музыкальный Петербург, 1810–1917: Энциклопедический словарь-исследование / И.Ф.Петровская. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. — Кн. 11: М–Я. — 559 с.
118. Письма А.К. Глазунова к М.П. Беляеву // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В 2-х тт. Т. 2. — Л.: Музгиз, 1960. — С. 317–374.
119. Письма А.К. Глазунова к С.Н. Кругликову. Вступ. статья и комментарии Р. Глезер // Советская музыка. — 1946. — № 2–3. — С. 108–120.
120. Письма В.В. Стасова к С.Н. Кругликову // Советская музыка. — 1949. — № 8. — С. 56–64.
121. Полный список адресов С.-Петербургских врачей 1884 года. Издание Александра Венцеля. — СПб.: Тип. Э. Арнгольда, 1884. — 108 с.
122. *Польская, И.И.* Камерный ансамбль: История, теория, эстетика / И.И.Польская. — Харьков: ХГАК, 2001. — 396 с.
123. Примечания // *Римский-Корсаков Н.А.* Камерные ансамбли. ПСС. Т. 27; том подг. Г.В.Киркором. Вступительная статья и примечания без указания автора. — М.: Музгиз, 1955. — С. 209–217.
124. Программа 4-го собрания И[мператорского] Р[усского] М[узыкального] О[бщества] // РМГ. — 1899. — № 50. — Стлб. 1298
125. 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.Гинзбурга. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 231–245.
126. *Прокопчук, А.В.* Квартетное творчество композиторов беляевского кружка: историческое значение, преломление художественных тенденций эпохи: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 24.00.01 / Прокопчук Александра Владимировна. — Владивосток, 2006. — 25 с.
127. *Протопопов, В.В.* Полифония Н. Римского-Корсакова / В.В.Протопопов // Протопопов В.В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская и советская музыка. — М.: Музгиз, 1962. — С. 82–102.
128. *Пузыревский, А.И.* Императорское русское музыкальное общество в первые 50 лет его деятельности (1859–1909 г.) / А.И.Пузыревский. — СПб.: Тип В.Я. Мильштейна, 1909. — 48 с.
129. *Раабен, Л.Н.* Вопросы квартетного исполнительства / Л.Н.Раабен. — М.: Музгиз. — 108 с.
130. *Раабен, Л.Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л.Н.Раабен. — М.: Музгиз, 1961. — 476 с.
131. *Раабен, Л.Н.* Камерно-инструментальные сочинения / Л.Н.Раабен // Глазунов. Исследования. Материалы. Публикации. Письма. В 2-х тт. Т.1. — Л.: Музгиз, 1959. — С. 245–290.
132. *Раабен, Л.Н.* Стилиевые тенденции в европейской камерно-инструментальной музыке 1890-1917 годов / Л.Н.Раабен // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. — Л.: Музыка, 1973. — С. 3-60.
133. *Рахманова, М.П.* Н.А. Римский-Корсаков / М.П.Рахманова. — М.: РАМ им. Гнесиных; Государственный институт искусствознания, 1995. — 240 с.
134. *Реженинова, Н.Р.* Фортепианное ансамблевое музицирование в России первой половины XIX века: к проблеме возрождения традиций: автореф. дис...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Реженинова Надежда Ростиславовна. — СПб., 2013. — 20 с.

135. *Римский-Корсаков, А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. / А.Н.Римский-Корсаков. Вып. III. — М.: Музгиз, 1936. — 104 с.
136. *Римский-Корсаков, М.Н.* Воспоминания и замечания о жизни Н.А. Римского-Корсакова и его семьи (публ. Г.В. Копытовой) / М.Н.Римский-Корсаков // Музыкальная академия. — 1994. — № 2. — С. 33–40.
137. Римский-Корсаков Н.А. // Русская симфоническая музыка XIX–начала XX вв. Хрестоматия по истории оркестровых стилей / Ред.-сост. Н.А.Мартынов. Т. 1. — СПб.: “Ut”, Композитор • Санкт-Петербург, 2000. — С. 237–239.
138. *Римский-Корсаков, Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. ПСС. Т. I. / Н.А.Римский-Корсаков. — М.: Музгиз, 1955. — 396 с.
139. *Римский-Корсаков, Н.А.* Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. IV доп. / Н.А.Римский-Корсаков; том подг. В.В.Протопоповым. — М.: Музыка. — 325 с.
140. *Римский-Корсаков, Н.А.* Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. V. / Н.А.Римский-Корсаков; том подг. А.С.Ляпуновой. — М.: Музгиз, 1963. — 591 с.
141. *Римский-Корсаков, Н.А.* Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. VII. / Н.А.Римский-Корсаков; том подг. А.С.Ляпуновой и Э.Э.Язовицкой. — М.: Музгиз, 1970. — 471 с.
142. *Римский-Корсаков, Н.А.* Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. VIII Б. / Н.А.Римский-Корсаков; том подг. А.П.Зориной и И.А.Коноплевой — М.: Музыка, 1982. — 253 с.
143. *Римский-Корсаков, Н.А.* Основы оркестровки. ПСС. Т. III. / Н.А.Римский-Корсаков; том подг. А.Н.Дмитриевым. — М.: Музгиз. — 805 с.
144. *Римский-Корсаков, Н.А.* Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Н.А.Римский-Корсаков.; сост., автор вступ. статей, комм., указателей Л.Г.Барсова. — СПб.: СПбГК, 2004 — 443 с.

145. Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений. — М.: Языки славянской культуры, 2012. — 536 с.
146. Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу / Е.А.Ручьевская. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 1998. — 268 с.
147. Ручьевская, Е.А. Строение музыкальной речи Ю.Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса. (Теория мотива) / Е.А.Ручьевская // Ручьевская Е.А. Работы разных лет: Сб. статей: В 2 т., Т. I. Статьи. Заметки. Воспоминания. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. — С. 409–428.
148. Сабанеев, Б. О «сходстве» и «тождестве» у Баха и Римского-Корсакова. Письмо в редакцию / Б.Сабанеев // Музыка. — 1914. — № 180. — С. 358–359.
149. Сабинина, М.Д. Квартет им. Н.А. Римского-Корсакова / М.Д.Сабинина // Советская музыка. — 1949. — № 9. — С. 99–101.
150. Савоскина, Г.А. Заметки о стиле Шестого квартета С.И. Танеева / Г.А.Савоскина // Страницы истории русской музыки. — Л.: Музыка, 1973. — С. 51-87.
151. Савоскина, Г.А. Работа Танеева над Вторым квартетом / Г.А.Савоскина // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации / Под общ. ред. М.К. Михайлова и Е.М. Орловой. — М.–Л.: Музыка, 1966. — С. 175–198.
152. Симатова, Ю.Л. Фортепианное творчество Н.А. Римского-Корсакова: (проблемы жанра, стиля, текстологии, исполнения): автореф. дис...канд. искусствовед.: 17.00.02 / Симатова Юлия Львовна. — СПб., 2006. — 20 с.
153. Симонова, Н.В. Фортепианный квинтет. Вопросы становления жанра: автореф. дис... канд. искусствовед.: 17.00.02. / Симонова Наталия Владимировна. — Киев, 2009. — 18 с.

154. *Синявская, Л.П.* Струнный квартет в русской музыке: 1790-1860 годы. На исторических путях отечественной инструментально-симфонической культуры / Л.П.Синявская. — Екатеринбург: Уральская Государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2004. — 290 с.
155. *Сквирская, Т.З.* Рукописное наследие Н.А. Римского-Корсакова: учебное пособие / Т.З.Сквирская. — СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2011. — 28 с.
156. *Скрябин, А.Н.* Письма / А.Н.Скрябин; сост., ред. и примеч. А.В. Кашперова. — М.: Музыка, 2003. — 720 с.
157. *Слонимский, С.М.* Творец музыкальных чудес: Заметки о творчестве Н.А. Римского-Корсакова / С.М.Слонимский // Слонимский С.М. Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. — С. 71–86.
158. *Сокольвяк, Н.Л.* Мемориальный квартет в русской музыке: история, эволюция, стиль: автореф. дис... канд. искусствовед.: 17.00.02. / Сокольвяк Наталья Леонидовна. — Магнитогорск, 2014. — 22 с.
159. *Соловцов, А.А.* Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова / А.А.Соловцов. — М.: Музыка, 1969. — 668 с.
160. *Сраго, Е.М.* Развитие камерно-инструментальной культуры пореформенного Петербурга (на материале нотопроизводства и нототорговли) / Е.М.Сраго // Камерно-ансамблевая музыка в творчестве русских композиторов: Сб. статей; ред.-сост. А.А.Жохова. — СПб.: СПбГК, 1993. — С. 90–108.
161. *Стасов, В.В.* Митрофан Петрович Беляев. Биографический очерк / В.В.Стасов // РМГ. — 1895. — № 2. — Стлб. 81–130.
162. *Стасов, В.В.* Письма к родным. Т. III. Ч. 2. 1900-1906 / В.В.Стасов. — М.: Музгиз, 1962. — 452 с.
163. *Степанова, Е.В.* Камерно-инструментальные ансамбли Н.А. Римского-Корсакова в концертной жизни Петербурга второй половины XIX века /

- Е.В.Степанова // Вестник Башкирского университета. — 2014. — № 2. — С. 613–618.
164. *Степанова, Е.В.* Камерно-инструментальные ансамбли в творчестве Н.А. Римского-Корсакова / Е.В.Степанова // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сб. науч. трудов. Вып. 9. — СПб.: Астерион, 2014. — С. 59–66.
165. *Степанова, Е.В.* Квинтет для фортепиано и духовых инструментов Н.А. Римского-Корсакова / Е.В.Степанова // Opera musicologica. — 2016. — № 1. — С. 89–104.
166. *Степанова, Е.В.* Наброски камерно-инструментальных сочинений в записной книжке Н.А. Римского-Корсакова / Е.В.Степанова // Musicus. — 2012. — № 2. — С. 25–29.
167. *Степанова, Е.В.* Н.А. Римский-Корсакова и камерно-инструментальное музицирование последней четверти XIX века / Е.В.Степанова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 4. Ч. 2. — С. 153–156.
168. *Степанова, Е.В.* Участие Н.А. Римского-Корсакова в сочинениях к «Митрофанову дню» / Е.В.Степанова // Музыковедение. — 2015. — № 10. — С. 33–40.
169. *Степанова Е.В.* Финал Фортепианного трио Н.А. Римского-Корсакова: поиски и сомнения / Е.В.Степанова // Musicus. — 2016. — № 1. — С. 15–19.
170. *Степанова, Н.В.* К вопросу о коммуникативной природе ансамблевой музыкально-исполнительской деятельности / Н.В.Степанова // URL: [http://www.sarcons.ru/new/tl\\_files/nayka/konferencii/2012/Internet-konfkamans/Statja%20Stepanovoj%20N.V..pdf](http://www.sarcons.ru/new/tl_files/nayka/konferencii/2012/Internet-konfkamans/Statja%20Stepanovoj%20N.V..pdf) [дата обращения: 6.01. 2015].
171. *Столпянский, П.Н.* Музыка и музицирование в старом Петербурге / П.Н.Столпянский. — Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1989. — 223 с.

172. Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Вып. 2. 1876–1893.; Авт.-сост. А.А.Орлова, В.Н.Римский-Корсаков. — Л.: Музыка, 1971. — 375 с.
173. *Ступель, А.М.* В мире камерной музыки / А.М.Ступель. — Л.: Музыка, 1970. — 88 с.
174. *Танеев С.И.* Материалы и документы. т. I. Переписка и воспоминания / С.И.Танеев.; подг. Б.В. Асафьевым. — М.: Издательство АН СССР, 1952. — 354 с.
175. *Тихомиров, С.С.* Сбережение оркестровых средств как принцип инструментовки в жанрах отечественной духовой музыки: дис...канд. искусствоведения: 17.00.02. / Тихомиров Сергей Сергеевич. — М., 2008. — 193 с., прил. 221 с.
176. *Трайнин, В.Я.* М.П. Беляев и его кружок / В.Я.Трайнин. — Л.: Музыка, 1975. — 128 с.
177. *Тюлин, Ю.Н.* Произведения Чайковского / Ю.Н.Тюлин. — М.: Музыка, 1973. — 273 с.
178. *Тюлин, Ю.Н.* Строение музыкальной речи / Ю.Н.Тюлин. — Л.: Мугиз. 1962. — 205 с.
179. *Улыбышев, Д.А.* Новая биография Моцарта. / Д.А.Улыбышев; перевод М. Чайковского. Т. I. — М.: Изд-во Юргенсона, 1890. — 208 с.
180. *Фаминцын, А.С.* Петербургская хроника / А.С.Фаминцын // Музыкальный листок. — 1875. — № 3. — С. 33–37.
181. *Фаминцын, А.С.* Петербургская хроника / А.С.Фаминцын // Музыкальный листок. — 1875. — № 11. — С. 169–173.
182. *Фатыхова, Э.А.* Нотные рукописи А.К. Глазунова: опыт текстологического исследования: дис...канд. искусствовед: 17.00.02 / Фатыхова Эльвира Анатольевна. — СПб., 2004. — 329 с.
183. *Федоров, Е.Е.* Духовые инструменты в творчестве Н.А. Римского-Корсакова / Е.Е.Федоров. URL: <http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=eel01>. (дата обращения 10.12.2014).

184. *Фельдгун, Г.Г.* История смычкового искусства. От истоков до 70-х годов XX века / Г.Г.Фельдгун. Лекционный курс для студентов оркестрового факультета музыкальных вузов. — Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2006. — 500 с.
185. *Финдейзен, Н.Ф.* Очерк деятельности С.-Петербургского отделения Императорского Русского Музыкального Общества (1859–1909) / Н.Ф.Финдейзен. — СПб.: Тип. Главного упр. уделов, 1909. — 120 с.
186. *Фортунатов, Ю.А.* Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю.А. Фортунанове / Ю.А.Фортунатов; 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.
187. *Холопова, В.Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие / В.Н.Холопова. — 2-е изд. — СПб.: Изд-во «Лань», 2001. — 496 с.
- 187 а. *Хохловкина, А.А., Яковлев, В.В., Попов, С.М.* Музыкальная Москва и Бетховен / А.А.Хохловкина, В.В.Яковлев, С.М.Попов // Русская книга о Бетховене. — М.: Музыкальный сектор, 1927. — С. 111–157.
188. Хроника // Музыкальное обозрение. — 1885–1886. — № 5. — С. 37–39.
189. Хроника // Музыкальное обозрение. — 1887. — №21. — С. 164.
190. *Царегородцева, Л.М.* Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. / Царегородцева Любава Михайловна. — Ростов-на-Дону, 2005. — 24 с.
191. *Цветкова, А.Н.* «Земля и небо» — неосуществленный замысел Н. А. Римского-Корсакова / А.Н.Цветкова // Musicus. — 2008. — №4. — С. 19–24.
192. *Цытович, В.И.* Некоторые аспекты тембровой драматургии / В.И.Цытович // Современные вопросы музыкознания. Сб. статей.; отв. ред. Е. Орлова. — М.: Музыка, 1976. — С. 207–238

193. *Чайковский, П.И.* Литературные произведения и переписка. ПСС. Т. VI / П.И.Чайковский; том подг. Н.А.Викторовой и Б.И.Рабиновичем. — М.: Музгиз, 1961. — 397 с.
194. *Чайковский, П.И.* Музыкально-критические статьи / П.И.Чайковский. — М.: Музгиз, 1953. — 436 с.
195. П.И. Чайковский — Н.Ф. фон Мекк: переписка, 1876–1890: в 4 т. Т. 1 1876–1877.; сост., науч.–текстол. ред., коммент. Вайдман П.Е. — Челябинск: МРІ, 2007. — 704 с.
196. *Чайковский, П.И., Юргенсон П.И.* Переписка в 2-х т. Т. 1: 1866–1885.; сост. и науч. ред П.Е. Вайдман. — М.: П. Юргенсон, 2011. — 688 с
197. *Черепнин, Н.Н.* Воспоминания музыканта / Н.Н.Черепнин. — Л.: Музыка, 1976. — 128 с.
198. *Шатский, П.А.* Фортепианные вариации Бетховена: особенности жанра и эволюция интерпретаторских концепций: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. / Шатский Павел Андреевич. — М., 2012. — 27 с.
199. *Щербо, Т.А.* Жанровая ситуация в инструментальной камерной ансамблевой музыке XX века / Т.А.Щербо // Музыкальное искусство XX века: Творческий процесс. Художественные явления. Творческие концепции. (Вып. 2). — М., изд. МГК, 1995. — С. 66–84.
200. *Южак, К.И.* Полифоническая школа Х.С. Кушнарера и традиции Петербургской консерватории / К.И.Южак // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе: Материалы международной научной сессии, посвященной 10-летию Консерватории 17-19 сентября, 2002; отв. ред и сост. Л.Г.Данько. — СПб.: СПбГК, 2002. — С. 116–128.
201. *Ямпольский, И.* Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы / И.Ямпольский. Т. 1. — М. - Л.: Музгиз, 1951. — 513 с.

202. *Янкус, А.И.* Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна.: дис. ... канд. искусствовед: 17.00.02. / Янкус Алла Ирменовна. — Петрозаводск, 2003. — 291 с.
203. *Ястребцев, В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В.В. Ястребцева. В 2 т. / В.В.Ястребцев. Т. 1: 1886–1897.; ред. А.В.Оссовский. — Л.: Музгиз, 1959. — 525 с.
204. *Ястребцев, В.В.* Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. В 2 т. / В.В.Ястребцев. Т. 2: 1898–1908.; ред. А.В.Оссовский. — Л.: Музгиз, 1960. — 632 с.
205. *Griffiths, P.* The String Quartet: A History. New York: Thames and Hudson, 1985. — 240 p.
206. *Nelson, J.* The significance of Rimsky-Korsakov in the development of a Russian national identity. Academic dissertation. — Finland: University of Helsinki, 2013. — 400 p.
207. *Frolova-Walker, M., Neff, L., McAllister, R, Rayskin, I.G, Golowy, D.* Rimsky-Korsakov: Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov // The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, 21. — Oxford University Press. 2001. — P. 400–423.
208. *Robinson, H.* Music // The Cambridge Companion to Modern Russian. United Kingdom.: Cambridge University Press, 1998. — p. 236 – 263.
209. *Taruskin, R.* The Case for Rimsky-Korsakov // Taruskin R. On Russian Music. — Berkeley and Los Angeles, University of California Press. 2009. — P. 166–178.

## Список рукописных источников

*Российская национальная библиотека*

*Фонд 640 (Н. А. Римский-Корсаков)*

17. № 279. 4 вариации на хорал для струнного квартета.
18. № 280. Квартет G-dur для 2-х скрипок, альты и виолончели.
19. № 281. Квартет G-dur для 2-х скрипок, альты и виолончели.
20. № 282. Квартет G-dur. III часть.
21. № 283. Квартет G-dur. Первоначальные наброски тем.
22. № 284. Квартет на русские темы для струнных инструментов. IV ч. «В церкви».
23. № 285. Вариация на тему «Надоели ночи, надо скучили» для струнного квартета.
24. № 286. Ноктюрн для 4-х валторн.
25. № 287. Ноктюрн для 4-х валторн.
26. № 288. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. I часть (фрагмент), II и III части (полностью).
27. № 289. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. I ч.
28. № 290. Трио c-moll для ф-п., скрипки и виолончели. II ч.
29. № 291. Трио c-moll для ф-п., скрипки и виолончели. II ч.
30. № 292. Трио c-moll для ф-п., скрипки и виолончели. III ч.
31. № 293. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. Финал.
32. № 294. Трио c-moll для ф-п, скрипки и виолончели. IV ч.
33. № 453. Предварительные материалы для разных камерно-инструментальных сочинений в Записной книжке № 1.

*Фонд 1022 (Собрание коллективных музыкальных произведений)*

34. № 1. Вариации на русскую тему для смычкового квартета.
35. № 2. Вариации на русскую тему из сборника Н.И. Абрамычева. Для фортепиано.

36. № 3. Именины. Три квартетных наброска для двух скрипок, альты и виолончели.
37. № 4. Именины. Переложение для фортепиано в четыре руки. Печатный экземпляр с дарственной надписью А. К. Лядова В. В. Стасову.
38. № 6. Квартет на тему В-1а-f для двух скрипок, альты и виолончели.
39. № 7. Квартет на тему В-1а-f. Переложение для фортепиано в 4 руки.
40. № 8. Славления Владимиру Васильевичу Стасову. Для фортепиано в четыре руки.
41. № 9. Славления (Фанфары), исполненные в юбилей Н. А. Римского-Корсакова 22 декабря 1890 г. для медных и ударных инструментов.

*Фонд 187 (А. К. Глазунов)*

42. № 264. Именины. Три квартетных наброска. I – Славильщики. Эскиз в 2-х строчном изложении.
43. № 285. Пятницы. Сборник пьес для смычкового квартета. Тетрадь I, № 1. Прелюдия и Фуга.
44. № 286. Пятницы. Сборник пьес для смычкового квартета. Тетрадь I № 1. Прелюдия и Фуга. Тетрадь II № 6. Куранта. Корректурный экземпляр с авторскими пометами.
45. № 287. Пятницы. Сборник пьес для смычкового квартета. Тетрадь I № 3. Полька.
46. № 288. Пятницы. Сборник пьес для смычкового квартета. Тетрадь II № 6. Куранта.
47. № 319. Инвенция для флейты и кларнета.
48. № 320. Adagio для двух кларнетов.
49. № 326. Марш для кларнета и фагота.
50. № 327. Неизвестное произведение для кларнета и валторны.

*Кабинет рукописей Российского института истории искусств*

*Фонд 8 Р. XVIII*

51. № 2030. Письмо Н. Н. Римской-Корсаковой без указания даты. Ответ на письмо А. Н. Римского-Корсакова от 8/20 октября.

## Приложение 1. Указатель имен

*Альбрехт Евгений Карлович* (1842–1894) — скрипач, один из организаторов Петербургского общества камерной музыки. С 1877 года инспектор музыки императорских оркестров в Петербурге; в 1881–1886 годах председатель Петербургского филармонического общества; с 1892 года заведующий библиотекой Императорских театров. С 1862 года выступал в составе *Квартета Петербургского отделения РМО* партнером Л. С. Ауэра и К. Ю. Давыдова.

Участвовал в исполнении Квартета F-dur Римского-Корсакова в Санкт-Петербургском обществе квартетной музыки 20-го апреля 1876 года (партия альты).

*Альбрехт Людвиг Карлович* (1844–после 1898) — виолончелист, один из первых выпускников Петербургской консерватории (1865, класс виолончели). В 1872–1873 годах состоял адъютантом К. Ю. Давыдова. Концертировал как солист и ансамблист. Соучредитель Петербургского общества квартетной музыки, играл на его вечерах. Автор школы для виолончели. В конце 1870-х годов уехал из Петербурга, работал как педагог в Киеве, Москве, Саратове.

*Альбрехт (Альбрехт 2-й) Роберт* (1795–1877) — скрипач; прусский подданный. С 1841 года до конца жизни служил в оркестре Императорской балетной труппы. Участник (2-я скрипка) образованного в 1855 году *Квартета И. Н. Пиккеля*. Устроитель домашних музыкальных вечеров, меценат.

*Ауэр Леопольд Семенович* (1845–1930) — скрипач, педагог и дирижер. Уроженец Венгрии, 28 января 1883 года принял российское подданство. В 1868–1917 годах профессор Петербургской консерватории по классам скрипки, квартета, оркестрового и камерного ансамбля. С 1868 по 1906 год возглавлял *Квартет Петербургского отделения РМО*, признававшийся

одним из лучших в Европе. В 1883, 1887–1892, 1894–1895, 1905–1906 — дирижер симфонических концертов РМО.

Концертировал как солист в концертах РМО и других, но особенно часто выступал как ансамблист. С 1874 года в доме Аура проходили музыкальные вечера, которые посещали, в том числе, петербургские музыканты.

Ауэру посвящен Концерт для скрипки с оркестром a-moll op. 82 А. К. Глазунова.

Принимал участие в официальной премьере Секстета «Воспоминание о Флоренции» Чайковского 24 ноября 1892 года в четвертом собрании Петербургского отделения РМО.

*Афанасьев Николай Яковлевич* (1821–1898) — скрипач, дирижер и композитор. Автор оперы «Аммалат-бек», ряда скрипичных сочинений, камерно-инструментальных ансамблей. Особенной известностью пользовался его квартет «Волга», премированный в 1860 году РМО. Многие рукописи сочинений композитора хранятся в Научно–исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской консерватории.

*Барцевич Станислав Карлович* (1858–1929) — польский скрипач, педагог. Окончил Московскую консерваторию (класс Ф. Лауба и И. Гржимали), занимался в классе композиции П. И. Чайковского. Выступал на Парижской Всемирной выставке с концертом из произведений Чайковского. Активно гастролировал, в том числе принимал участие в собраниях Петербургского общества камерной музыки. С 1885 года концертмейстер Варшавской оперы. Выступал в составе трио с А. Михаловским (фортепиано) и А. Вержбиловичем (виолончель). С 1886 года преподаватель скрипки и альты, в 1910–1918 годах директор Варшавской консерватории.

*Бениш Альберт Федорович* (1861–1914) — пианист, педагог. В 1882 году окончил Петербургскую консерваторию (класс фортепиано Л. Брассена), совершенствовался в Веймаре у Ф. Листа. Принимал участие в квартетных

собраниях РМО, в 1885–1888 годах преподавал фортепиано в Музыкальном училище Харьковского отделения РМО. В 1888 году в Харькове открыл собственную музыкальную школу.

*Бергольц (Берггольц) Виктор (Юлий Виктор)* (1867–1905) — скрипач, с 1882 года музыкант оркестра русской оперной труппы, участник *Квартета Петербургского общества камерной музыки* (под управлением Вальтера). Также принимал участие в музыкальных собраниях Н. А. Римского-Корсакова.

*Берр Франц Францевич* — виолончелист, с 1888 года музыкант оркестра русской оперной труппы, участник *Квартета Петербургского общества камерной музыки* (под управлением Вальтера). Участвовал в музыкальных собраниях Н. А. Римского-Корсакова.

*Бзуль Дмитрий Степанович* (1867–1894) — виолончелист. Занимался в Придворной певческой капелле, в 1885–1889 годах в Петербургской консерватории (класс К. Ю. Давыдова, затем А. В. Вержбиловича). В 1890-е годы входил в состав *Молодого русского квартета*, также *Квартета герцога Г. Г. Мекленбург–Стрелицкого*.

*Блуменфельд Сигизмунд Михайлович* (1852–1920) — пианист и композитор, певец-любитель. Окончил Московскую консерваторию. В начале 1890-х годов переехал в Санкт-Петербург, приобрел известность как аккомпаниатор в многочисленных концертах. Пел, в частности, на «Пятницах» М. П. Беляева. Н. А. Римский-Корсаков вспоминает об исполнении С. М. Bluменфельдом «Женитьбы» Мусоргского: «Дошла очередь до “Женитьбы”. По соглашению со Стасовым, до сих пор скрывавшим эту рукопись в стенах Публичной библиотеки от любопытных взоров, в один прекрасный вечер “Женитьба” была исполнена у меня дома Сигизмундом Bluменфельдом, дочерью Соней, тенором Сандуленко и молодым Гурием Стравинским. Аккомпанировала Надежда Николаевна» [138, с. 302].

*Блуменфельд Феликс Михайлович* (1863–1911) — пианист, дирижер, композитор. В 1885 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию. В 1885–1905 годах и 1911–1918 годах преподавал в Петербургской консерватории игру на фортепиано и руководил классом камерного ансамбля. Как пианист участвовал в симфонических и камерных концертах РМО, выступал как ансамблист и аккомпаниатор.

*Брассен Герхард* (1844–?) — скрипач, некоторое время жил в Санкт-Петербурге. Брат пианиста, профессора Петербургской консерватории Луи Брассена (1840–1884), исполнившего в 1880–1882 годах с Л. С. Ауэром весь цикл сонат Бетховена. Участвовал в концертах Московского отделения РМО.

*Бродский Адольф Давидович* (1851–1929) — скрипач. Преподавал в Московской консерватории в 1874–1878 годах. В 1883—1892 годах — профессор Лейпцигской консерватории. С 1895 являлся директором College of Music (Манчестер). Концертировал как солист и ансамблист. Первый исполнитель посвященного ему Концерта для скрипки с оркестром П. И. Чайковского.

*Вальтер Виктор Григорьевич* (1865–1935) — скрипач, музыкальный критик и педагог. В 1886 году окончил физико-математический факультет Харьковского университета, затем Санкт-Петербургскую консерваторию. С 1890 года работал в оркестре русской оперной труппы, с 1 сентября 1895 года его 1-й концертмейстер. Возглавлял с 1891 года *Квартет Петербургского общества камерной музыки*. Автор учебных пособий. Член совета старшин Общества камерной музыки, в течении ряда лет его председатель. Участвовал в музыкальных собраниях Н. А. Римского-Корсакова.

*Венявский Генрик (Генрих Иосифович, Генрих Фадеевич)* (1835–1880) — польский скрипач, композитор, педагог. Первые концерты в Петербурге состоялись в 1848 году. В 1860–1872 годы — скрипач-солист в Дирекции императорских театров, в этот период много концертировал в Санкт-Петербурге. В 1860–1862 годы возглавлял *Квартет РМО*, затем организовал вместе с К. Ю. Давыдовым квартет, который выступал в зале Придворной

певческой капеллы. Много играл в частных домах, среди них: салон Виельгорских, домашние музыкальные вечера А. Г. Рубинштейна. Осенью 1860 года Венявский начал преподавать в Музыкальных классах РМО, в 1862–1872 годы исполнял должность профессора класса скрипки и квартета в Петербургской консерватории.

*Вейкман Иероним Андреевич* (1825–1895) — альтист, скрипач, педагог. С 1859 года первый альтист оркестра императорской русской оперной труппы. Участник *Квартета Петербургского отделения РМО*. Играл в квартетах в собраниях М. Ю. Виельгорского, В. А. Кологривова. В 1863–1891 годах преподавал игру на альте в Санкт-Петербургской консерватории.

*Вержбилович Александр Валерианович* (1850–1911) — виолончелист. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1871 году. С 1872 года постоянный участник *Квартета Петербургского общества камерной музыки*. С сезона 1881–1882 по 1904–1905 член *Квартета Петербургского отделения РМО* (в 1881–1884 годах чередовался с К. Ю. Давыдовым). Участвовал более чем в 160 квартетных собраниях, не считая отдельных выступлений в камерных и симфонических вечерах РМО. В 1882–1885 и 1887–1911 годах преподавал в Санкт-Петербургской консерватории игру на виолончели, вел классы квартета и камерного ансамбля.

Принимал участие в первом исполнении (1890) и официальной премьере Секстета «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского 24 ноября 1892 года в четвертом собрании Петербургского отделения РМО.

*Виельгорский Матвей Юрьевич* (1794–1866) — граф, виолончелист-любитель, музыкально-общественный деятель. Являлся членом Комитета Главной дирекции императорских театров. Активно участвовал в совместных с братом Мих. Ю. Виельгорским вечерах, играл и пел на вечерах при дворе, в ряде салонов. Один из организаторов Симфонического и Концертного обществ, участвовал в создании РМО.

*Виельгорский Михаил Юрьевич* (1788–1856) — граф, скрипач-любитель, пианист, органист, композитор, меценат. Являлся членом Комитета Главной

дирекции императорских театров вместе с братом Матв. Ю. Виельгорским организатор камерных и симфонических вечеров в их салоне.

*Вильгельми Август* (1845–1908) — немецкий скрипач. Окончил Лейпцигскую консерваторию (класс Ф. Давида), обучался композиции во Франкфурте-на-Майне у И. Руфа. Успешно гастролировал по Европе, в 1878–1882 годах отправился в мировое турне, посетив США, Южную Америку, Азию и Австралию. С 1894 — профессор Гилдхоллской школы музыки.

*Вьетан Анри* (1820–1881) — бельгийский скрипач, композитор, педагог. Концертировал в Санкт-Петербурге в 1837–1840, 1845–1852, 1860 годы. С 1846 по 1852 год концертмейстер оркестра императорских театров. Проводил абонементные камерные собрания (совместно с Л. В. Маурером).

*Вурм Вильгельм* (*Вильгельм Даниэль, Василий Васильевич*) (1826–1904) — трубач, корнетист, дирижер, педагог, композитор. Уроженец Брауншвейг-Люнебурга. В 1847 году приглашен в оркестр императорских театров, в 1874 году принял российское подданство. В 1868–1904 годы преподавал в Санкт-Петербургской консерватории игру на трубе и корнете, руководил духовым ансамблем. Выступал в сольных концертах как виртуоз на корнет-а-пистоне. Автор учебных пособий.

*Галкин Николай Владимирович* (1850–1906) — скрипач, дирижер. В 1872 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (класс скрипки, преподаватель Л. С. Ауэр). В 1877 году принят в оркестр императорских театров, с 1893 года скрипач-солист оперного оркестра, с 1894 года капельмейстер оркестра Александринского театра. В 1880–1906 годах преподавал в Санкт-Петербургской консерватории классы скрипки, дирижирования, квартетный, оркестровый и хоровой. В 1889–1891 годах альтист *Квартета Петербургского отделения РМО*. В 1892–1903 годах главный дирижер Павловского вокзала.

*Гезехус* (*Гезекус*) *Николай Александрович* (1845–1918) — физик, первый ректор Томского университета, один из директоров Томского отделения РМО,

член Петербургского общества камерной музыки, участник Квартета М. П. Беляева и *Квартета Петербургского общества камерной музыки*.

*Гейне Б. К.* (?) — скрипач, один из музыкантов камерных собраний Петербургского общества камерной музыки. Участвовал в квартетных собраниях РМО (квартет: П. П. Пустарнаков, К. Э. Эрб, Б. К. Гейне, Н. Н. Логановский). Как альтист входил в первый состав *Квартета герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого*.

Принимал участие в первом исполнении Секстета «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского в 1890 году.

*Гельбке Александр Фердинандович* (1848–?) — врач, общественный деятель, скрипач-любитель; с 1889 года участник квартета М. П. Беляева (первая скрипка). В 1880-х годах являлся хирургом Обуховской больницы [121].

*Гербек Эмиль Федорович* (1855–1917) — виолончелист, педагог. Музыкальное образование получил в Мюнхене и Праге. В 1874–1907 годах работал в оркестре императорской оперы и балета. В 1900–1917 годах преподавал игру на виолончели в Санкт-Петербургской консерватории. Выступал в концертах, в первую очередь, как ансамблист. Играл в квартетах Е. К. Альбрехта и А. А. Колаковского, в виолончельном квартете (с С. Э. Буткевичем, А. В. Кузнецовым) и других ансамблях. Член Общества камерной музыки с его начального этапа.

*Гербер Юлий Густавович* (1831–1883) — скрипач, дирижер, композитор, инспектор музыки Большого театра в Москве.

*Гилле (Хилле) О.Ф.* (?) — скрипач, во второй половине 1870-х годов участвовал в *Квартете Петербургского общества камерной музыки* (состав: Е. К. Альбрехт — 1-я скрипка, О. Ф. Гилле — 2-я скрипка, Ф. Н. Гильдебрандт — альт, А. В. Вержбилович — виолончель). Принимал участие в первом исполнении Секстета «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского в 1890 году

*Гильдебрандт (Гильдебранд) Франц Николаевич* (1852(1842?)–1898) — скрипач и альтист. Приехал в Санкт-Петербург из Дании. В 1868–1890 годах скрипач оркестра императорских театров (итальянской, затем русской оперной труппы). В 1883 году принял российское подданство. Постоянный участник *Квартета Петербургского общества камерной музыки*, один из учредителей этого общества и член его совета старшин. С 1892 года по сезон 1896/97 годов альтист *Квартета Петербургского отделения РМО*. Принимал участие в официальной премьере Секстета «Воспоминание о Флоренции» Чайковского 24 ноября 1892 года в четвертом собрании Петербургского отделения РМО. Участвовал в исполнении Квартета F-dur Римского-Корсакова в Санкт-Петербургском обществе квартетной музыки 20-го апреля 1876 года (партия 2-й скрипки).

*Гильдебрандт (Гильдебранд) Рихард Николаевич* (1848–?) — виолончелист, участвовал в концертах Петербургского общества камерной музыки, вероятно, один из учредителей Общества.

*Голицын Николай Борисович* (1794–1866) — князь, виолончелист, музыкальный критик, меценат, переводчик. Участник Петербургского филармонического общества и Общества любителей музыки. Выступал как солист и ансамблист. Голицыну посвящены три квартета Л. Бетховена: Es-dur (op. 127), a-moll (op. 132) и B-dur (op. 130), а также увертюра (op. 124) Благодаря Н. Б. Голицыну в Петербурге в 1824 году состоялась мировая премьера Торжественной мессы композитора.

*Гольдштейн Эдуард Юльевич* (1851–1887) — пианист, дирижер, композитор, музыкальный критик. Участвовал в исполнении Квинтета для духовых инструментов и фортепиано Н. А. Римского-Корсакова в Петербургском отделении Общества камерной музыки.

*Гржимали Иван Войцехович* (1844–1915) — скрипач, педагог. В 1861 году окончил Пражскую консерваторию (класс М. Мильднера). В 1862–1868 годах являлся концертмейстером Амстердамского симфонического оркестра.

В 1869 году приглашен Н. Г. Рубинштейном в Московскую консерваторию, с 1875 года — профессор Московской консерватории.

*Давыдов Карл Юльевич* (1838–1889) — виолончелист, композитор, дирижер, педагог. В 1862–1887 годах профессор Санкт-Петербургской консерватории, в 1876–1887 годах ее директор. Выступал в концертах как солист-виртуоз и ансамблист, с сезона 1862–1863 по сезон 1886–1887 годов член *Квартета Петербургского отделения РМО*. Основатель русской школы виолончельной игры.

*Дегтярев Н. В.* — скрипач, со второй половины 1870-х годов участник *Русского квартета*. В 1890-х годах преподавал скрипку в Петербургской музыкальной школе Н. М. Быстрова, в 1905–1909 годах в Царскосельском лицее.

*Егоров А. А.* — участник *Русского квартета*, исполнял партию альты.

*Жданов Василий Александрович* (1845–1910) — контрабасист. Автор «Школы для контрабаса» (1881). В 1862–1898 — артист оркестра Русской оперы Санкт-Петербурга. В 1877–1910 годах — преподаватель Петербургской консерватории. Участник концертов Петербургского общества камерной музыки.

*Зейферт И. И.* (1883–не ранее 1914) — виолончелист. В 1853–1889 годах солист оркестра Императорской балетной труппы. Выступал в концертах как солист и ансамблист. Один из инициаторов создания *Квартета И. Н. Пиккеля*. Участвовал в концертах РМО. Входил в дирекцию Филармонического общества.

*Кениг Иосиф Эрнестович* (?) — скрипач, солист оркестра Мариинского театра с 1899 года. Заменил в 1905 году Бергольца в *Квартете Петербургского общества камерной музыки*.

*Климов Дмитрий Дмитриевич* (1850–?) — пианист, педагог. Учился в Лейпцигской консерватории (1867–1871) у К. Райнеке и в Санкт-Петербургской консерватории (1871–1874) у Т. Лешетицкого. Выступал во многих городах России, в том числе в Петербурге и Москве. В 1888 году

возглавил Одесское отделение РМО, затем Одесское музыкальное училище, которым руководил до 1909 года.

*Краснокутский Петр Артемович* (1849–1900) — скрипач, в 1868–1900 годах преподаватель Петербургской консерватории, также преподавал в инструментальных классах Придворной певческой капеллы.

Первый исполнитель посвященной ему Концертной фантазии для скрипки с оркестром Н. А. Римского-Корсакова.

*Коргуев Сергей Павлович* (1863–1932) — скрипач, педагог. В 1888 году окончил Петербургскую консерваторию (класс Л. Ауэра). Был (наряду с Э. Э. Крюгером) концертмейстером созданного Ауэром оркестра студентов и выпускников консерватории. В 1899–1925 годах преподавал в Петербургской консерватории. Как альтист участвовал в *Квартете герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого*. С 1927 года преподавал в Нью-Йоркском Институте музыкального искусства.

Принимал участие в официальной премьере Секстета «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского 24 ноября 1892 года в четвертом собрании Петербургского отделения РМО.

*Котек Иосиф (Эдуард) Иосифович* (1855–1885) — скрипач, ученик И. В. Гржимали и П. И. Чайковского (теоретические предметы, композиция). Окончил Московскую консерваторию в 1876 году. Занимался у Й. Иоахима, преподавал в Берлине.

Котек оркестровал посвященный ему «Вальс-скерцо» Чайковского. Участвовал в работе Чайковского над Концертом для скрипки с оркестром ор. 35. В письме П. И. Юргенсону от 27 марта/8 апреля 1878 года Чайковский отмечает следующее: «концерт же непременно должен быть скорректирован Котеком и никем иным, ибо, будучи хорошим музыкантом, он в то же время и хороший скрипач» [196, с. 49].

*Кросс Густав Густавович* (1831–1885) — пианист, педагог. Служил в Министерстве финансов, был вольнослушателем Санкт-Петербургского университета. Брал уроки у А. Л. Гензельта, в 1865 году окончил

Петербургскую консерваторию (1-й выпуск). В 1867–1885 годах преподавал игру на фортепиано в Консерватории. Концертировал, участвовал в Университетских концертах, концертах Бесплатной музыкальной школы и РМО. По случаю неудачного исполнения в 1876 году на конкурсе камерных сочинений РМО Квинтета для фортепиано и духовых Н. А. Римского-Корсакова композитор характеризует Кросса как «плохого чтеца» [138, с. 106].

*Крюгер Эммануил Эдуардович* (1865–1938) — скрипач, педагог. Учился в Московской консерватории (класс И. В. Гржимали), затем в Петербургской консерватории (класс Л. С. Ауэра). Был (наряду с С. П. Коргуевым) концертмейстером созданного Ауэром оркестра студентов и выпускников консерватории. С 1895 года концертмейстер оркестра балета Мариинского театра. Исполнял партию 1-й скрипки в *Квартете герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого*, партию 2-й скрипки в Квартете Ауэра. С 1899 года преподавал в Петербургской консерватории.

Принимал участие в официальной премьере Секстета «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского 24 ноября 1892 года в четвертом собрании Петербургского отделения РМО.

*Кузнецов Александр Васильевич* (1847–1918/нач. 1919) — виолончелист, педагог, композитор. В 1866 году окончил Санкт-Петербургскую консерваторию (ученик К. Ю. Давыдова и И. И. Зейферта). В 1865–1894 годах артист оркестра Петербургских императорских театров, участник *Русского квартета* (1892–1909).

Принимал участие в первом исполнении Секстета «Воспоминание о Флоренции» П. И. Чайковского в 1890 году и в официальной премьере сочинения в четвертом собрании Петербургского отделения РМО 24 ноября 1892 года.

*Кюндингер Рудольф Васильевич* (1832/33–1913) — пианист, педагог, композитор. Уроженец Баварии. Приехал в Санкт-Петербург в начале 1850-х годов, участвовал в Университетских концертах. Выступал в концертах РМО,

в 1879–1880 годах являлся профессором Санкт-Петербургской консерватории.

*Кюне Адольф Карлович* — немецкий контрабасист.

*Лауб Фердинанд* (1832–1875) — скрипач, композитор. В 1843–1846 годах обучался в Пражской консерватории (класс М. Мильднера). В 1866–1874 годах являлся профессором Московской консерватории (класс скрипки и оркестра). Выступал как солист и ансамблист. Руководил *Квартетом Московского отделения РМО*.

*Леонов А. Ф.* — скрипач, участник *Русского квартета* (партия 2-й скрипки).

*Лешетицкий Теодор (Федор Осипович)* (1830–1915) — пианист, педагог, композитор. Обучался музыки в Вене, в 1825 году переселился в Санкт-Петербург. Первый концерт в Петербурге состоялся в 1852 году. В 1862–1878 годах профессор Санкт-Петербургской консерватории. С 1878 года жил и преподавал в Вене.

*Липиньский Карл Юзеф (Карл Иосиф, Карл Феликсович)* (1790–1861) — польский скрипач, композитор. Гастролировал в Санкт-Петербурге в 1825, 1838–1839 годах. Выступал в публичных концертах, а также как солист и ансамблист в салонах Виельгорских, Н. Б. Голицына, Н. В. Кукольника. В 1838 году получил звание первого скрипача высочайшего двора.

*Логановский Николай Николаевич* (1856–1917) — виолончелист. Обучался в Придворной певческой капелле, затем в Санкт-Петербургской консерватории (класс К. Ю. Давыдова). Участвовал в концертах РМО, в Русских симфонических концертах. В 1880-х годах был членом струнного квартета, пользовавшегося успехом у слушателей. Состав квартета: П. П. Пустарнаков, К. Э. Эрб, Б. К. Гейне, Н. Н. Логановский. Этот ансамбль в сезоне 1886–1887 годов участвовал в квартетных собраниях РМО.

*Львов Алексей Федорович* (1798–1870) — скрипач-любитель, дирижер, композитор, автор книги «Советы начинающим играть на скрипке». Как скрипач играл на вечерах своего отца Ф. П. Львова, Виельгорских, выступал

в публичных благотворительных концертах. В его салоне проходили квартетные собрания. В квартетах играли Матв. Виельгорский, Ф. Кнехт, В. Маурер, Ф. Бём и другие. Устраивал симфонические концерты. Основу репертуара составляли произведения Бетховена, Гайдна, Мендельсона, Моцарта.

*Марсик Мартен Пьер Жозеф* (1848–1924) — бельгийский скрипач, педагог. Гастролировал во многих городах Европы. В 1880 и 1885 годах выступал с концертами в Москве и Петербурге. Исполнял, главным образом, классическую музыку; пропагандировал скрипичные и камерно-инструментальные произведения П. И. Чайковского. В 1888 году под управлением Чайковского исполнил в Париже его Скрипичный концерт. В 1877 году организовал в Париже струнный квартет, пользовавшийся популярностью. В 1892–1900 годах был профессором Парижской консерватории. Автор скрипичных произведений и переложений для скрипки, в том числе «Вальса-каприза» А. Г. Рубинштейна.

Марсику посвящена «Концертная сюита» для скрипки и фортепиано Ц. А. Кюи.

*Маурер Всеволод Васильевич* (1819–1892) — скрипач. Сын Л. Маурера. С 1835 года на протяжении многих лет играл партию 2-й скрипки в квартете А. Ф. Львова, в 1846–1852 годах в квартете А. Вьетана. В 1835–1885 годах солист оркестра французской, затем итальянской оперы в Санкт-Петербурге. Преподавал в Придворной певческой капелле.

*Маурер Людвиг Вильгельм* (Людвиг Вильгельмович) (1789–1878) — скрипач, дирижер, композитор. В 1806–1817 годах работал в России. В 1818 году занял пост концертмейстера в Ганновере. В 1832 году вернулся в Россию, много концертировал. С 1841 года — инспектор Императорских театров. Получал высокие оценки в прессе как скрипач и дирижер. Среди сочинений: опера «Новый Париж», опера «Алоиза», балет «Тень», Концертная симфония для четырех скрипок с оркестром. С сыновьями

Всеволодом Маурером (скрипка) и Алексеем Маурером (виолончель) в 1850–1860-х годах выступал с камерными концертами.

*Михаловский Б. А.* — скрипач, в 1890-х годах исполнял партию 2-й скрипки в *Молодом русском квартете*. В 1900-е годы создал квартет при Обществе музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей (состав: Михаловский — 1-я скрипка, А. И. Зейферт и А. М. Ладан — 2-я скрипка, Г. Г. Тарасенков и И. Пиокровский — альт, А. В. Кузнецов — виолончель). Квартет выступал в собраниях Общества. В 1910-х годах вел класс скрипки в Придворной певческой капелле. В это же время входил в состав ансамбля старинных инструментов, созданного виолончелистом Ю. Г. Бильдштейном.

*Панов Дмитрий Александрович* (1846 — не ранее 1887) — скрипач. В 1862–1866 годах учился в Санкт-Петербургской консерватории, в 1868–1874 вел в Консерватории класс скрипки. В 1867–1887 годах — скрипач в оркестрах императорских театров. Был главой *Русского квартета*, исполнял партию 1-й скрипки.

*Пиккель Иван Христианович* (1829–1902) — скрипач; с 1855 года концертмейстер оркестра Петербургской русской оперы; в 1868–1889 годах участник *Квартета Петербургского отделения РМО*.

*Преображенский Петр Алексеевич* [?] (?–1933) — выпускник Петербургской консерватории (класс композиции), скрипач, виолончелист, священник. Отец певицы С. П. Преображенской. Участвовал в музыкальных собраниях Н. А. Римского-Корсакова.

*Пустарнаков Павел Петрович* (1860–1890) — скрипач. Учился в Санкт-Петербургской консерватории у Л. С. Ауэра, в 1885 обучался в Берлине под руководством Й. Иоахима. В сезоне 1883–1884 годов входил в состав *Русского квартета*, в 1885–1887 годах участвовал в *Квартете Петербургского отделения РМО*. В 1885 году образовал собственный квартет (состав: П. П. Пустарнаков, К. Э. Эрб, Б. К. Гейне, Н. Н. Логановский), ансамбль участвовал в квартетных собраниях РМО.

*Рихтер Николай Иванович* (1879–1944) — пианист. В 1907 году экстерном окончил Санкт-Петербургскую консерваторию. С 1907 года участвовал в концертах Павловского вокзала, Придворного оркестра и других. Участник музыкальных собраний Н. А. Римского-Корсакова.

*Рихтер Р.* — скрипач. Исполнял партию 2-й скрипки в первом составе *Квартета Петербургского общества камерной музыки* (Состав: Е. К. Альбрехт — 1-я скрипка, Р. Рихтер — 2-я скрипка, Ф. Н. Гильдебрандт — альт, Л. К. Альбрехт или Р. Н. Гильдебрандт — виолончель). Участвовал в исполнении Квартета F-dur Римского-Корсакова в Санкт-Петербургском обществе квартетной музыки 20-го апреля 1876 года (партия 1-й скрипки).

*Резвцов Александр Д.* — скрипач, ученик И. А. Вейкмана. С 1891 года преподавал в Санкт-Петербургской консерватории класс скрипки и альтя. Со второй половины 1870-х годов участник *Русского квартета*.

*Рааб Э.Г.О. (Робе)* — скрипач, исполнял партию 2-й скрипки в ансамбле Тица, затем в квартете И. Н. Пиккеля.

*Сарасате Пабло* (1844–1908) — испанский скрипач и композитор. Обучался в Парижской консерватории, сольный дебют в Париже состоялся в 1860 году. В 1867–1871 годах состоялось его концертное турне по Северной и Южной Америке. Четыре раза приезжал с гастрольями в Россию, в том числе в 1881 году (концерт Санкт-Петербургского Филармонического общества 15 декабря 1881 года).

*Салин Василий Захарович* (1842–1907) — скрипач, альтист, педагог. Ученик Г. Венявского. Концертировал как солист и ансамблист. Участник *Квартета Московского отделения РМО*, исполнял партию альтя. В 1885–1893 годах преподавал в Московской консерватории.

*Сантис Михаил Людвигович* (1826–1879) — пианист, композитор и педагог. Музыкальное образование получил в Лейпцигской консерватории. Состоял пианистом императорских театров Санкт-Петербурга. Позже преподавал в музыкальных классах Николаевского сиротского института в

Гатчине, учеником Сантиса был А. С. Фаминцын. Был знаком с М. И. Глинкой, участвовал в музыкальных вечерах композитора.

*Тевес О.-Э.* — исполнял партию 2-й скрипки в ансамбле А. Ф. Тица.

*Тиц Антон Фердинанд (Август Фердинанд) (1742–1810)* — скрипач, композитор. Полжизни провел в Нюрнберге и Вене, в 1771 году переехал в Петербург. Являлся музыкантом при дворе Екатерины II. Создал первый в России струнный квартет, в который входили: О.-Э. Тевес (вторая скрипка) или Э. Г. О. Рааб (вторая скрипка), И.-Ф. Штокфиш (альт) и А. Дельфино (виолончель). В ансамбле Тиц нередко исполнял партии виолончели и альтя. Среди его сочинений: дуэт для скрипки и виолончели C-dur, Квинтет для двух скрипок, двух альтов и баса d-moll, Концерт для скрипки, струнных, двух гобоев и двух валторн Es-dur, Симфония C-dur.

*Терминская Моника Викентьевна (1850/52 — не ранее 1905)* — пианистка. Обучалась в Санкт-Петербургской консерватории (1862–1866, класс А. Г. Рубинштейна). Концертировала в Санкт-Петербурге и других городах, принимала участие в квартетных собраниях Петербургского отделения РМО.

*Фитценгаген Василий Федорович (Фитценхаген Вильгельм Карл Фридрих) (1848–1906)* — виолончелист, композитор, педагог. Первый исполнитель посвященных ему «Вариаций на тему рококо» П. И. Чайковского.

*Фишер Л. (?)* — виолончелист. Участвовал в исполнении Квартета F-dur Римского-Корсакова в Санкт-Петербургском обществе квартетной музыки 20-го апреля 1876 года (партия виолончели).

*Франке Федор Юльевич* — валторнист. В 1868–1895 годах — артист оркестра Мариинского театра в Петербурге. У него брал уроки А. К. Глазунов. Об этом Н. А. Римский-Корсаков упоминает в «Летописи»: «во время поездок в капеллу я посещал Глазуновых, живших в то лето на даче в Старом Петергофе. В ту пору Саша стал весьма сильно интересоваться

духовыми инструментами.<...> На валторне он даже брал уроки у Франке — первого валторниста оперного оркестра» [138, с. 157].

*Штокфшиш И.-Ф.* — исполнял партию альты в ансамбле Тица.

*Шуберт Карл Богданович* (1811–1863) — виолончелист, композитор, дирижер. Учился музыке в Магдебурге и Дрездене, с 1828 года гастролировал по разным городам Германии, а затем Европы. В 1835 году после первого концерта в Санкт-Петербурге Шуберт был назначен солистом Его Величества. Участник музыкальных вечеров М. Д. Волконского. Участник *Квартета И. Н. Пиккеля*. В сезоне 1859–1860 годов в составе ансамбля выступал в концертах РМО. В 1850-е годы выступал в составе другого квартета (состав: К. Ф. Альбрехт, И. А. Вейкман, И. Н. Пиккель, и К. Б. Шуберт). С 1860 года Шуберт преподавал на курсах РМО, с 1862 года — профессор Санкт-Петербургской консерватории (его учениками были К. Ю. Давыдов и Л. К. Альбрехт).

*Эвальд Виктор Владимирович* (1860–1935) — ученый, специалист в области строительных материалов, основатель в Институте гражданских инженеров кафедры строительных материалов, автор первого в России учебника «Строительные материалы, их изготовление, свойства и испытания», композитор, виолончелист. Председатель Петроградского общества архитекторов (1922–1932). Участник квартета М. П. Беляева. Автор одних из первых сочинений для брасс-квинтета.

*Эрб К. Э.* — скрипач Мариинского театра, в 1880-х годах исполнял партию второй скрипки в струнном квартете (П. П. Пустарнаков, К. Э. Эрб, Б. К. Гейне, Н. Н. Логановский).

*Юнг Август Францевич (?)* — альтист. С 1890 года музыкант оркестра русской оперной труппы, альтист *Квартета Петербургского общества камерной музыки*. В сезонах 1900–1901 годов, 1905–1906 годов — альтист *Квартета Петербургского отделения РМО*. Участвовал в музыкальных собраниях Н. А. Римского-Корсакова.

*Квартет Московского отделения РМО* как постоянно действующий ансамбль существовал с 1866 года. В первый состав входили: Ф. Лауб, К. Шрадик, Л. Минкус, Б. Косман. В 1869 году вторым скрипачом становится И. В. Гржимали, с 1871 года партию виолончели исполняет В. Ф. Фитценгаген, партию альты Ю. Гербер. В 1876–1906 годах партию первой скрипки в ансамбле исполнял Гржимали, партию второй скрипки — А. Д. Бродский. В 1878 году Бродского заменил А. Гильф (до прихода Гильфа партию второй скрипки попеременно исполняли Э. Котек, И. Лойко, Ф. Арендс).

В сезоне 1883–1884 годов партию второй скрипки исполнял А. А. Колаковский. С 1880 года партию альты исполнял К. Бабушка, с 1885 года — В. З. Салин.

В период 1888–1896 годов в состав ансамбля входят: И. В. Гржимали, Д. С. Крейн, Н. Н. Соколовский, А. Э. Глен. В 1898 году партию второй скрипки исполняет М. И. Пресс, с 1902 года участник *Мекленбургского квартета* Г. Н. Дулов.

С 1907 года до реорганизации РМО действовал следующий состав исполнителей: Г. Н. Дулов, И. Ю. Паульсен, В. Р. Бакалейников, Д. З. Зиссерман.

Ансамбль Общества исполнял Квартет F-dur Римского-Корсакова в сезоне 1882–1883 годов.

*Квартет герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого (Мекленбургский квартет)* — содержался на средства герцога Георгия Георгиевича Мекленбург-Стрелицкого (1859–1909), начал действовать с 1896 года, первое публичное выступление состоялось 15 января 1898 года в Петербурге в зале Петровского коммерческого училища на Фонтанке. Квартет многократно выступал публично, а также в частных домах, совершал концертные путешествия по России, за границей. Для квартета были приобретены итальянские инструменты работы Гварнери. За 20-летие существования струнного квартета в его составе сменились 9 музыкантов. Первый состав:

Б. С. Каменский (1-я скрипка), Г. Н. Дулов (2-я скрипка), Б. К. Гейне (альт), С. Э. Буткевич (виолончель).

*Квартет братьев Мюллеров* — два струнных квартета, существовавших в XIX веке в Брауншвейге. Первый возник в 1831 году как придворный квартет герцога Брауншвейгского. Состав: Карл Фридрих Мюллер (1797–1873) — 1-я скрипка, Георг Мюллер (1808–1855) — 2-я скрипка, Густав Мюллер (1808–1855) — альт, Август Теодор Мюллер (1802–1875) — виолончель. В 1845 году квартет гастролировал в России. Основу репертуара составляли сочинения «венских классиков». В 1854 году был сформирован второй квартет братьев Мюллеров, состоявший из сыновей Карла Фридриха: Карл Мюллер (1829–1907) — 1-я скрипка, Гуго Мюллер (1832–1886) — 2-я скрипка, Бернхард Мюллер (1825–1895) — альт, Вильгельм Мюллер (1834–1897) — виолончель.

*Квартет Общества музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей* (квартет Б. А. Михаловского). Сложился в сезон 1900–1901 годов. Состав: Б. А. Михаловский — 1-я скрипка, А. И. Зейферт или А. М. Ладан — 2-я скрипка, Г. Г. Тарасенков или И. Пиорковский — альт, А. В. Кузнецов — виолончель. Выступал на собраниях Общества.

*Квартет И. Н. Пиккеля* — сложился в 1850-х годах в Санкт-Петербурге. Состав: И. Н. Пиккель — 1-я скрипка, Э. Рааб — 2-я скрипка, И. А. Вейкман — альт, К. Б. Шуберт — виолончель. Участвовал в первом концертном сезоне РМО.

*Квартет Петербургского отделения РМО* существовал с сезона 1859–1860 годов по сезон 1905–1906 годов, выступал с 1860 года по 1905 год. В сезоне 1859–1860 годов играл *Квартет И. Н. Пиккеля*. В 1860–1862 годах главой квартета был Г. Венявский, Пиккель заменил Рааба. В дальнейшем исполнители партий продолжали меняться.

1-я скрипка: Пиккель — 1862–1865; 1866–1867; Ф. Лауб — 1865–1866, 1866–1867; Л.С. Ауэр — 1868–1906 (до 1872 иногда играл Венявский);

2-я скрипка: Е. К. Альбрехт — 1862–1865, Пиккель — 1865–1866, 1868–1889; П. П. Пустарнаков — 1885–1887 (параллельно с Пиккелем), Э. Млыранский — 1889–1890, Э. Э. Крюгер — 1890–1906;

Альт: Вейкман — до сезона 1888-1889 включительно, Е. К. Альбрехт — 1885–1887 (параллельно с Вейкманом в других сериях концертов), Н. В. Галкин — 1889–1893, Ф. Н. Гильдебрандт — 1892–1897 (параллельно с Галкиным и Коргуевым), С. П. Коргуев — 1896–1900, 1901–1905, А. Ф. Юнг — 1900-1901, 1905-1906.

Виолончель: К. Ю. Давыдов — 1862-1887, А. В. Вержбилович — 1881–1883 (параллельно с Давыдовым), 1887–1905; В. Ф. Алоиз — 1905-1906.

В 1868–1906 годах ансамбль называли квартетом Ауэра. В 1868–1887 годах — чаще квартетом Ауэра и Давыдова. В этот период Квартет был особенно известен, его исполнение неизменно отмечалось восторженными рецензиями в прессе. Ансамблем исполнялись многие сочинения русских композиторов, среди них, и камерно-инструментальные произведения Римского-Корсакова. Квартет F-dur композитора прозвучал 11 ноября 1875 года в Третьем квартетном собрании РМО; 14 января 1877 года в Третьем квартетном собрании второй серии РМО был представлен Струнный секстет, в исполнении которого также участвовали А. А. Егоров (2-й альт) и А. В. Кузнецов (2-я виолончель).

В 1906 года РМО прекратило свою концертную деятельность (до осени 1908). В это время квартет распался.

*Квартет Петербургского общества камерной музыки* вел начало от Квартета Общества квартетной музыки, сложившегося в 1873–1874 годах. Ансамбль существовал по 1917 год включительно в переменном составе. Состоял из музыкантов-профессионалов, служивших в оркестрах императорских театров. В первом составе: Е. К. Альбрехт — 1-я скрипка, Р. Рихтер — 2-я скрипка, Ф. Н. Гильдебрандт — альт, Л. К. Альбрехт или Р. Н. Гильдебрандт — виолончель. Во 2-й половине 1870-х годов основным виолончелистом стал А. В. Вержбилович, затем из квартета вышел Рихтер и

ансамбль действовал в составе: Е. К. Альбрехт, О. Ф. Гилле (Хилле), Ф. Н. Гильдебрандт, Вержбилович. В первые годы квартет выступал с концертами в Соляном городке, в связи с этим иногда назывался квартетом Соляного городка, но, в основном, его называли квартетом Альбрехта, а также Альбрехта и Гильдебрандта или немецким. С 1891 года главой квартета являлся В. Г. Вальтер (1-я скрипка), ансамбль стали называть квартетом Вальтера. В основной состав квартета входили: Вальтер, Берголец — 2-я скрипка, Юнг — альт, Берр — виолончель. Все являлись музыкантами оркестра русской оперной труппы. Ф. Н. Гильдебрандт в 1892 году перешел в *Квартет Петербургского отделения РМО*.

Концерты давались в основном в зале Санкт-Петербургской музыкальной школы, с 1908 года в зале Реформаторского училища (наб. р. Мойки, 38). Кроме собственных концертов квартет участвовал во многих других, в том числе в Русских квартетных вечерах.

20-го апреля 1876 года ансамблем Общества был исполнен Квартет F-dur Римского-Корсакова.

*Молодой русский квартет* — создан по инициативе виолончелиста Д. С. Бзуля. Особую популярность приобрел в 1890-х годах. Состав: Э. Э. Крюгер — 1-я скрипка, Б. А. Михаловский — 2-я скрипка, С. П. Коргуев — альт, Д. С. Бзуль — виолончель. В 1895 году партию 2-й скрипки исполнял Б. С. Каменский, виолончели — С. Э. Буткевич. Основу репертуара составляли сочинения П. И. Чайковского, А. П. Бородина, А. Т. Гречанинова, Э. Ф. Направника.

*Лейпцигский квартет А. Бродского* — квартет, основанный в 1880-х годах профессором Лейпцигской консерватории А. Бродским. Состав: А. Бродский, Г. Беккер, О. Новачек, Ю. Кленгель. Широко гастролировал в России и Европе, в том числе с 1887 года выступал с концертами в Петербурге.

*Русский квартет* — был создан по инициативе А. Г. Рубинштейна из выпускников Санкт-Петербургской консерватории, поступивших в оркестры

императорских театров. Начал выступать в 1871 году. Первый состав включал следующих музыкантов: Д. А. Панов — 1-я скрипка, А. Ф. Леонов — 2-я скрипка, А. А. Егоров — альт, А. В. Кузнецов — виолончель. Во 2-й половине 1870-х годов произошли замены в составе ансамбля. В 1880-е годы в Квартет входили: Н. В. Галкин — 1-я скрипка, Н. В. Дегтярев — 2-я скрипка, А. Д. Резвцов — альт, Кузнецов — виолончель (по 1883 вкл.). В 1882 году Резвцова сменил К. Н. Пушилов, в сезоне 1883–1884 в Квартет вошел П. П. Пустарнаков — 2-я скрипка.

Кроме самостоятельных выступлений, квартет участвовал в концертах других коллективов. В программах: европейская классика (Л. Бетховен, В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Ф. Мендельсон, Р. Шуман и др.), сочинения русских композиторов (А. П. Бородин, П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, Э. Ф. Направник). Выступления ансамбля с самого начала вызывали положительные отзывы в прессе. Квартет действовал до начала 1890-х годов включительно.

Около 1910 годов образовался другой квартет с тем же названием. В его составе: Б. А. Мироненко — 1-я скрипка, П. И. Куликов — 2-я скрипка, Г. Г. Тарасенко — альт, Ю. Г. Бильдштейн — виолончель.

*Чешский (Богемский) квартет* — один из ведущих европейских камерных ансамблей конца XIX — начала XX веков. Был организован в 1891 году профессором Пражской консерватории Ганушем Виганом. Первое выступление состоялось 22 октября 1892 года (первоначально ансамбль носил название «Выпускники Пражской консерватории»). Квартет широко гастролировал по всей Европе, пропагандируя чешскую камерную музыку. Неоднократно приезжал в Санкт-Петербург, в том числе, в феврале и декабре 1895 года, январе 1896, октябре 1897, феврале 1899 годов. Чешский квартет прекратил своё существование в 1934 году после смерти альтиста И. Геролда. В состав ансамбля в разные годы входили: 1-я скрипка — К. Хоффман; 2-я скрипка: Й. Сук (1891–1933), С. Новак (1933–1934); альт — О. Недбал (1891–

1906), Л. Тертис (1906), И. Геролд (1906–1934); виолончель — О. Бергер (1891–1894), Г. Виган (1894–1914), Л. Зеленка (1914–1934)

Ансамблистам посвящен Четвертый квартет С. И. Танеева. 12 октября 1899 года в Санкт-Петербурге ансамбль исполнил квартет «В-1а-f» Римского-Корсакова, Лядова, Бородина и Глазунова.

## Приложение 2

## Концерты камерной музыки сезонов 1874–1877, 1885–1888 в Санкт-Петербурге

Дата концерта	Место проведения концерта	Исполнители	Программа
<b>Сезон 1874–1875</b>			
10 октября (1 серия, 1 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. [Исполнитель партии фортепиано в квартете Мендельсона неизвестен]	К. Гольдмарк. Квартет В-dur op. 8 Ф. Мендельсон. Фортепианный квартет h-moll op. 3 Л. Бетховен. Квартет В-dur op. 130.
17 октября (1 серия, 2 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Баргиля — И. Венявский.	Й. Гайдн. Квартет D-dur, тетр. 9 № 3. В. Баргиль. Трио F-dur op. 6 Р. Шуман. Квартет F-dur op. 41.
24 октября. (1 серия, 3 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в квартете Рейнеке — Ф. Ф. Штейн.	П.И. Чайковский. Квартет F-dur (в 1-й раз) Л. Бетховен. Фортепианное трио D-dur op. 70. Л. Бетховен. Квартет f-moll op. 95.
31 октября (1 серия, 4 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в сонате Рубинштейна — А. Н. Есипова.	Ф. Шуберт. Квартет a-moll op. 29 А. Г. Рубинштейн. Соната для виолончели и фортепиано D-dur op. 18 Л. Бетховен. Квартет C-dur op. 59.
14 ноября (2 серия, 1 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов.	В. А. Моцарт. Квартет G-dur № 1. П. И. Чайковский. Квартет № 2. А. Г. Рубинштейн.

			Квартет g-moll op. 90
21 ноября (2 серия, 2 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Квартет: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Сонате Бетховена — Д. Д. Климов	Э. Ф. Направник. Квартет D-dur (в 1-й раз) Л. Бетховен. Соната A-dur для фортепиано и виолончели op. 69. Ф. Мендельсон. Квартет A-dur op. 13.
28 ноября (2 серия, 3 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Квартет: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Исполнитель Сонаты Гаде — Ф. Гартвигсон.	К. Греденер. Квартет a-moll op. 17 Н. Гаде. Соната для фортепиано op. 28. (в 1-й раз) Л. Бетховен. Квартет Es-dur op. 74
5 декабря (2 серия, 4 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Квартет: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Сонате Бетховена — Р. В. Кюндингер	Л. Керубини. Квартет Es-dur Л. Бетховен. Соната G-dur для фортепиано и скрипки op. 96 Л. Бетховен. Квартет cis-moll op. 131
2 марта	Зал Придворной певческой капеллы	Русский квартет: Панов, Леонов, Егоров, Кузнецов. Партия фортепиано в Трио Сен-Санса — С. А. Малоземова	Й. Гайдн. Квартет g-moll op. 74 № 3 К. Сен-Санс. Фортепианное трио F-dur op. 18. Л. Бетховен. Квартет F-dur op. 59.
9 марта	Зал Придворной певческой капеллы	Русский квартет: Панов, Леонов, Егоров, Кузнецов. Партия фортепиано в Квартете Шумана — Д. Д. Климов	Ф. Мендельсон. Квартет Es-dur op. 44 Р. Шуман. Квартет Es-dur op. 47. П. И. Чайковский. Квартет F-dur
16 марта	Зал Придворной певческой капеллы	Русский квартет: Панов, Леонов, Егоров, Кузнецов. Партия фортепиано в Трио Рубинштейна — Г. Г. Кросс Партия альты в Квинтете Бетховена	Й. Рафф. Квартет d-moll op. 77 А. Г. Рубинштейн. Фортепианное трио g-moll op. 15 Л. Бетховен. Квинтет C-dur op. 29

		— [?] Снетков	
21 марта	Зал Соляного городка <sup>252</sup>	Ансамбль: Е. К. Альбрехт, Ф. Н. Гилдебрандт, Р. О. Рихтер. Партия первой скрипки — Г. Е. Альбрехт, [партия альты в Квинтете Райнбергера неизвестна] Партия фортепиано в Трио Рубинштейна — В. В. Виссендорф.	Й. Райнбергер. Квинтет a-moll op. 82 А. Г. Рубинштейн Трио a-moll op. 85 Л. Бетховен. Квартет a-moll op. 132
28 марта.	Зал Соляного городка	Ансамбль: Е. К. Альбрехт, Ф. Н. Гильдебрандт, Р. О. Рихтер. Партия первой скрипки — Г. Ф. Гилдебрандт Партия фортепиано в сюите Гольдмарка — Ф. И. Беггров	Ф. Мендельсон. Квартет Es-dur op. 12 № 1 К. Гольдмарк. Сюита для фортепиано и скрипки Л. Бетховен. Квартет F-dur op. 59.
31 марта	Зал Соляного городка	Ансамбль: Е. К. Альбрехт, Ф. Н. Гильдебрандт, Р. О. Рихтер. Партия первой скрипки — Г. Рихтер.	Й. Гайдн. Квартет G-dur Й. Рафф Синфониетта для 10 духовых инструментов op. 188. А. Корелли Фолия. Вариации для скрипки Л. Бетховен. Квартет Es-dur op. 74.
4 апреля	Зал Соляного городка	Ансамбль: Е. К. Альбрехт, Ф. Н. Гильдебрандт, Р. О. Рихтер. Партия первой скрипки в квартете Шуберта — Г. Рихтер, в квартете Литольфа	Ф. Шуберт. Квартет d-moll А. Литольф. Квартет c-moll op. 60. Й. Рафф. Секстет G-dur

<sup>252</sup> Подробнее об этом см.: 116, 117.

		— Е. К. Альбрехт, в секстете Раффа — Г. Гильдебрандт.	
<b>Сезон 1875–1876</b>			
23 октября (1 серия, 1 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Квартете Киля — Н. Б. Панш.	Р. Шуман. Квартет a-moll op. 41 Ф. Киль. Фортепианный квартет Л. Бетховен. Квартет Es- dur op. 127.
4 ноября (1 серия, 2 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Шумана Рив Берни	А. Г. Рубинштейн. Квартет g-moll op. 90. Р. Шуман. Фортепианное трио d-moll op. 63 Ф. Шуберт. Квартет d- moll op. posth.
11 ноября (1 серия, 3 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Сен-Санса — Д. Д. Климов.	Н. А. Римский-Корсаков. Квартет F-dur (в 1-й раз) К. Сен-Санс. Фортепианное трио F- dur op. 18 Л. Бетховен. Квартет e- moll op. 59.
18 ноября (1 серия, 4 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов.	В. А. Моцарт. Квартет D- dur № 21. Л. Бетховен. Квартет f- moll op. 95 Ф. Мендельсон. Струнный квинтет B-dur op. 87
20 ноября Экстренное собрание	Зал консерватории [?]	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. В Трио Сен-Санса партия фортепиано — автор.	К. Сен-Санс. Квартет B- dur op. 41 Р. Шуман. Квартет F-dur op. 41 К. Сен-Санс. Фортепианное трио F- dur op. 18
13 января. (2 серия, 1 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано	И. Ф. Ласковский. Квартет (в рукописи) Р. Шуман. Квартет Es-dur op. 47. Л. Бетховен. Квартет a-

		в квартете Шумана — [?] Пухальский.	moll op. 132
20 января. (2 серия, 2 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Шуберта — Н. Б. Панш	П. И. Чайковский. Квартет F-dur. Ф. Шуберт. Трио B-dur op. 99. Ф. Мендельсон. Квартет E-dur. op. 12
27 января. (2 серия, 3 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов Партия фортепиано в Квартете Брамса — Р. В. Кюндингер.	Ф. Шуберт. Квартет a- moll op. 29. Брамс. Квартет g-moll op. 25. Бетховен. Квартет F-dur op. 59.
22 февраля (утро)	Зал консерватории	Русский квартет: Григорович, Леонов, Егоров, Кузнецов. Партия фортепиано в Трио Рубинштейна — В. В. Тиманова	Й. Гайдн. Квартет [?] А. Г. Рубинштейн. Трио B-dur op. 52 И. Брамс. Квартет c-moll op. 51
29 февраля (утро)	Зал консерватории	Русский квартет: Григорович, Леонов, Егоров, Кузнецов. В концерте принимал участие И. А. Мельников	Л. Шпор. Квартет e-moll. Вокальные произведения [не указаны] Л. Бетховен. Квартет f- moll op. 95.
7 марта (утро)	Зал консерватории	Русский квартет: Григорович, Леонов, Егоров, Кузнецов. Исполнительница романса Кюи — М. Д. Каменская	К. Б. Шуберт. Квартет D- dur (“Степной”) Ц. А. Кюи. Романс [?]. Р. Шуман. Квартет A-dur op. 41
20 апреля	[место проведения не указано]	Общество квартетной музыки. Исполнители: Ф. Гильдебранд и М. де Сантис; Р. Кюндингер, Ф. Гильденбранд и Р. Гильденбранд; Р. Рихтер, Ф.	Й. Иоахим. «Еврейская мелодия» для фортепиано и альты И. Рафф. Трио c-moll op. 102. Н. А. Римский-Корсаков. Квартет F-dur (manusc.) Ф. Шуберт. Струнный квintет C-dur op. 163

		Гильденбранд, Е. Альбрехт и Л. [?] Фишер; Е. Альбрехт, Р. Рихтер, Ф. Гильденбранд, Л.[?] Фишер и Р. Гильденбранд	
<b>Сезон 1876–1877</b>			
5 октября (1 серия, 1 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия альты в Квинтете Моцарта — Егоров	Р. Фолькман. Квартет Es-dur op. 43 В. А. Моцарт. Струнный Квинтет D-dur KV 593. Л. Бетховен. Квартет B-dur op. 130.
12 октября (1 серия, 2 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия виолончели в Квинтете Шуберта — Кузнецов. Партия фортепиано в Трио Бетховена — Ф. Ф. Штейн.	Э.Ф. Направник. Квартет E-dur op. 16 Л. Бетховен. Трио Es-dur op. 70. Ф. Шуберт Струнный квинтет C-dur op. 163.
19 октября (1 серия, 3 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Раффа — Д. И. Бем	П. И. Чайковский Квартет № 3 es-moll И. Рафф. Трио a-moll op. 155. Ф. Мендельсон. Квартет e-moll op. 44.
26 октября (1 серия, 4 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано в Квинтете Сен-Санса — [?] Голике	А. Г. Рубинштейн. Струнный секстет D-dur op. 97. К. Сен-Санс. Фортепианный квинтет a-moll op. 14. Бетховен. Квартет Es-dur op. 74.
4 ноября	Зал собрания художников	Общество квартетной музыки.	П. И. Чайковский Квартет № 2

		<p>Ансамбль: Г.[?] Рихтер, Ф. Гильдебрандт, Вейкман, Фишер Хор общества «St. Petersburger Singacademie» Партия фортепиано в Концерте Баха: Ф. И. Бегров, Р. В. Кюндингер, М. Л. Сантис. Исполнители Септета Бетховена: Е. Альбрехт, Ф. Гильдебрандт, Ф. Франке, Ю. Франке, Затценгофер, Л. [?] Фишер, В. А. [?] Жданов.</p>	<p>И. Донати. Villanella alla Napoletana. [?] Фридрих. Мадригал. Т. Морлей. Английский танец. И. С. Бах. Концерт для трех клавиров с оркестром d-moll. Р. Шуман Weun ich ein Voglein war. Две народные шотландские песни. Л. Бетховен. Септет Es-dur op. 20.</p>
13 ноября	Зал консерватории	<p>ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов Партия фортепиано в Трио Сен-Санса — Д. Д. Климов.</p>	<p>Л. Бетховен. Квартет D-dur op. 18. К. Сен-Санс. Трио F-dur op. 18 Ф. Шуберт. Квартет d-moll op. posth.</p>
27 ноября	Зал Кононова на Мойке	<p>ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов Партия фортепиано в Трио Направника — Т. Лешетицкий.</p>	<p>И. Рафф. Квартет D-dur op. 192 (в 1-й раз). Э. Ф. Направник. Трио g-moll (манускрипт). Л. Бетховен. Квартет Es-dur op. 127</p>
11 декабря	Зал Кононова на Мойке	<p>ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов Партия фортепиано — А. Г. Рубинштейн</p>	<p>А. Г. Рубинштейн. Трио a-moll op. 85 Л. Бетховен. Соната e-moll № 27 op. 90 Соната As-dur № 31 op. 110. Р. Шуман. Квартет A-dur op. 41.</p>

Январь <sup>253</sup> (без даты)	[Без указания места]	Ансамбль: Ауэр, Вейкман, Давыдов, Партия фортепиано — А. Г. Рубинштейн. Исполнители вариаций Шумана — А. Г. Рубинштейн и Н. Г. Рубинштейн. Исполнители романсов: И. А. Мельников, В. И. Рааб.	Р. Шуман. Andante и вариации для двух фортепиано op. 46. А. Г. Рубинштейн. Фортепианный квартет G-dur op. 66. Ф. Мендельсон. Октет для струнных Es-dur op. 20. Романсы Л. Бетховена, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского [без уточнения]
14 января	[Без указания места]	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов, Егоров (2-й альт) и Кузнецов (2-я виолончель)	Н. А. Римский-Корсаков. Струнный секстет. [остальные произведения не указаны]
20 января	Зал собраний художников	Общество квартетной музыки [состав квартета не указан] Партия фортепиано в Квинтете Шумана — Э. Ю. Гольдштейн. Исполнительница романсов — З. П. Греннинг-Вильде.	В. А. Моцарт. Квартет C-dur [?] Р. Шуман. Фортепианный квинтет Es-dur op. 44. Л. Бетховен. Квартет Es-dur op. 74 Романсы [без уточнения]
13 февраля (утро)	Зал консерватории	Русский квартет: Григорович, Леонов, Егоров, Кузнецов	Н. Я. Афанасьев. Квартет cis-moll (манускрипт) Р. Шуман. Фортепианный квинтет Es-dur op. 44 Л. Бетховен. Квартет C-dur op. 59
20 февраля	Зал консерватории	Русский квартет: Григорович, Леонов,	В. А. Моцарт. Квинтет для кларнета и струнных

<sup>253</sup> Концерт музыкального общества в пользу семейства В. А. Кологривова

(утро)		Егоров, Кузнецов. Партия кларнета в Квинтете Моцарта — И. Е. Квасников Партия фортепиано в Квинтете Шуберта — Д. И. Бем.	A-dur KV 581. Ф. Шуберт. Фортепианный квинтет A-dur Forellen op. 114. Р. Шуман. Квартет a-moll op. 41
27 февраля (утро)	Зал консерватории	Русский квинтет: Григорович, Леонов, Егоров, Кузнецов Партия фортепиано в Трио Направника — Т. Лешетицкий.	Д. Верди. Квартет e-moll (в 1-й раз) Э. Ф. Направник. Трио g- moll (манускрипт). Л. Бетховен. Квартет F- dur op. 59
<b>Сезон 1885–1886</b>			
21 сентября (1 серия, 1 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Вейкман, Пиккель, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Бетховена — Д. Д. Климов. В Секстете Брамса принимали участие Галкин и Кузнецов	А. П. Бородин. Квартет № 1 Л. Бетховен. Фортепианное B-dur op. 97; И. Брамс. Секстет G-dur op. 36.
28 сентября (1 серия, 2 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Вейкман, Пиккель, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Ф. Шопена — [?] Синягина.	А. Г. Рубинштейн. Квартет c-moll op. 17 Ф. Шопен. Фортепианное трио g- moll op. 8 Л. Бетховен. Квартет F- dur op. 135 (в 1-й раз)
5 октября (1 серия, 3 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Вейкман, Пиккель, Давыдов. Партия фортепиано в Трио Виссендорфа — автор.	Й. Гайдн. Квартет D-dur № 50 В. В. Виссендорф. Фортепианное трио Es- dur № 3 (в 1-й раз); Л. Бетховен. Квартет e- moll op. 59.
6 ноября	[место проведения не указано]	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Ауэр, Гильдебрандт, Давыдов.	Й. Гайдн. Квартет [?] А. Г. Рубинштейн. Струнный квинтет F-dur op. 59 [?]. Л. Шпор. Двойной

		Вокальная партия — Альфред де Конти.	струнный квартет [?] Ф. Шуберт. Романсы. В. А Моцарт. Ария Дон Жуана из оп. «Дон- Жуан»
2 ноября (2 серия, 1 собрание)	Зал дома Учетного и Ссудного банка.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Вейкман, Пиккель, Давыдов. Партия фортепиано в Квинтете Шумана — М. В. Терминская	П. И. Чайковский. Квартет № 1 Р. Шуман. Фортепианный квинтет Es-dur op. 44 Л. Бетховен. Квартет a- moll op. 132.
9 ноября (2 серия, 2 собрание)	Зал дома Учетного и Ссудного банка.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Вейкман, Пиккель, Давыдов. Партия фортепиано в Квартете Направника — А. Ф. Бенш.	В. А. Моцарт. Квинтет g- moll KV 516 Э. Ф. Направник. Фортепианный квартет a-moll op. 42 Р. Шуман. Квартет a-moll op. 41.
[?] ноября	[место проведения не указано]	Общество камерной музыки Ансамбль неизвестен, партия виолончели — Вержбилович Вокальная партия — В. И. Рааб	И. Брамс. Секстет B-dur op. 18 В. В. Виссендорф. Фортепианное трио Es- dur Р. Шуман. 9 песен из цикла «Любовь поэта».
16 ноября (2 серия, 3 собрание)	Зал дома Учетного и Ссудного банка.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Вейкман, Пиккель, Давыдов. Партия фортепиано в квинтете Брамса — Ф. Blumenfeld.	Л. Бетховен. Квартет A- dur op. 18 И. Брамс. Фортепианный квинтет f-moll op. 34 Ф. Шуберт. Струнный квинтет C-dur op. 163.
4 декабря	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Марсик, Гильдебрандт, Альбрехт, Вержбилович. Партия фортепиано в Трио Чайковского — В. Л. Древинг	Л. Бетховен. Квартет Es- dur op. 127 П. И. Чайковский. Фортепианное трио Й. Гайдн. Квартет G-dur [?].

10 декабря (3 серия, 1 собрание)	Зал Дома Учетного и Ссудного Банка	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пустернаков, Альбрехт, Давыдов. Партия фортепиано — Г. Бюлов.	Й. Гайдн. Квартет G-dur op. 17 № 5 И. Рафф. Фортепианный квинтет a-moll op. 107 (в 1-й раз) Л. Бетховен. Соната Es- dur op. 31 Л. Бетховен. Квартет Es- dur op. 74.
7 января (3 серия, 2 собрание)	Зал Дома Учетного и Ссудного Банка	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пустернаков, Альбрехт, Давыдов. Партия фортепиано в Квартете Рубинштейна — В. И. Сафонов	Л. Бетховен. Квартет B- dur op. 18 А. Г Рубинштейн. Фортепианный квартет C-dur op. 66. Ф. Шуберт. Квартет d- moll op. posth.
21 января (3 серия, 3 собрание)	Зал Дома Учетного и Ссудного Банка	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пустернаков, Альбрехт, Давыдов. Партия фортепиано в Квартете Шумана — С. О. Менгер.	В. А. Моцарт. Квартет G- dur [?]; Р. Шуман. Фортепианный квартет Es-dur op. 47 Л. Бетховен. Квартет cis- moll op. 131.
22 января	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Пустернаков, Курнанович, исполнитель партии альта не указан, партия виолончели, предположительно, — Вержбилович Партия фортепиано — Ф Блуменфельд	К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет g-moll op. 40 [остальные произведения неизвестны]
29 января	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Вильгельми, Гильдебрандт, Альбрехт, Давыдов. В вариациях Вильгельми и в	Л. Бетховен. Квартет a- moll op. 132 И. С. Бах. Чакона d-moll Р. Шуман. Фортепианный квинтет Es-dur op. 44 А. Вильгельми.

		квинтете Шумана партию виолончели исполнял Вержбилович. Партия фортепиано — [?] Ниман.	Вариации для струнного квартета на тему Ф. Шуберта.
12 февраля	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гельбке, Гильдебрандт и Вержбилович. Вокальная партия — [?] Венцель. Партия фортепиано — Р. В. Кюндингер.	Ф. Шуберт. Квартет d- moll op. posth И. Рафф. Соната e-moll, op. 73 для скрипки и фортепиано Л. Бетховен. Три шотландские песни Романсы Шопена, Бруха, Вебера и Р. Беккера.
26 марта	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гилле, Гильдебрандт, Вержбилович. Партия фортепиано — Г. Бюлов. Романсы — О. Ф. Минквиц	А. К. Глазунов. Сюита для струнного квартета (в 1-й раз); Ф. Шуберт. Трио B-dur; И. С. Бах. Хроматическая фантазия. Романсы [не указаны]
16 апреля юбилейное , двухсотое собрание.	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Исполнители квартета Бетховена: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Исполнители Трио Бетховена: Альбрехт, Вержбилович, С. И. Танеев Вокальные партии — Е. А. Лавровская, Н. А. Ирецкая.	Л. Бетховен. Квартет B- dur op. 130. Л. Бетховен. Фортепианное трио D- dur op. 70. Ф. Мендельсон. Дуэты А. Г. Рубинштейн. Дуэты [не указаны]
<b>Сезон 1886–1887</b>			
1 октября	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гилле, Гильдебрандт,	В. А. Моцарт. Квинтет g- moll [?] Р. Шуман. Квартет A-dur op. 41

		Вержбилович, Краснокутский, Гельбке, Гейне, Гербек.	Н. Я. Афанасьев. Двойной квинтет “Новоселье”
8 октября	Зал Благородного собраниа	Общество камерной музыки. [Исполнители не указаны] Вокальная партия — И.П. Прянишников; Арфа — [?] Кюне; Партия фортепиано — Д. Д. Климов.	И. С. Бах. Концерт для двух скрипок и струнных d-moll BWV 1043 [?] Э. Григ. Соната для виолончели и фортепиано a-moll op. 36 П. И. Чайковский. Благословляю вам леса Ж.-П. Мартини. Plaisir d'amour. Ф. Шуберт. Лесной царь. Три пьесы для арфы Две фортепианные пьесы [не указаны].
18 октября (1 серия, 1 собрание)	Зал городского кредитного общества.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано — Д. Д. Климов	Й. Гайдн. Квартет d-moll № 41 [?] К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет g-moll op. 40 Л. Бетховен. Квартет Es- dur op. 127
1 ноября (1 серия, 2 собрание)	Зал городского кредитного общества..	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович <sup>254</sup> . . Партия фортепиано в Трио Шумана — В. Л. Древинг	И. Брамс. Квартет a-moll op. 51. Р. Шуман. Фортепианное трио d-moll op. 63 Ф. Мендельсон. Квартет Es-dur op. 12.
5 ноября В честь П. И. Чайковск ого	Зал Благородного собраниа	Общество камерной музыки. [Исполнители не указаны] Партия фортепиано в Трио Шумана — В. Л. Древинг Вокальная партия — Е. А. Лавровская. Партия скрипки — А. Зенкра.	П. И. Чайковский. Квартет № 2. Фортепианное трио. Романсы: «Усни печальный друг», «Не отходи от меня», «Ни слова, о, друг мой!», «То было раннею весной». Меланхолическая серенада.

<sup>254</sup> Давыдов отсутствовал из-за болезни.

8 ноября (1 серия, 3 собрание)	Зал городского кредитного общества.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. Партия фортепиано — В. Чези	А. Г. Рубинштейн. Квартет g-moll op. 90 Л. Бетховен. Фортепианное трио Es-dur op. 70 Ф. Шуберт. Квартет d-moll op. posth.
15 ноября	Зал городского кредитного общества.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Давыдов. В концерте принимали участие: Жданов (контрабас), Т. Франке (кларнет), Ф. Франке (валторна), Плацатка (фагот). Партия фортепиано — И. А. Боровка	Р. Шуман. Квартет F-dur op. 41. К. Гольдмарк. Фортепианный квинтет. Л. Бетховен. Септет Es-dur op. 20
26 ноября	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Пустернаков, Эрб, Гейне и Логановский, Партия трубы в септете Сен-Санса — Иогансон; Партия фортепиано — П. Б. Бертенсон-Воронец.	К. Сен-Санс. Септет для фортепиано, струнного квинтета и трубы Es-dur op. 65; Й. Гайдн. Квартет G-dur [?]; Л. Бетховен. Квартет F-dur op. 59 Д. Скарлатти. Пастораль А. Заржицкий. Серенада Ф. Мендельсон. Presto scherzando.
30 декабря (2 серия, 1 собрание)	Зал городского кредитного общества.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пустернаков, Альбрехт, Давыдов. Партия фортепиано — П. Б. Бертенсон-Воронец.	Й. Гайдн. Квартет D-dur № 46 Э. Ф. Направник. Трио g-moll op. 24 Ф. Мендельсон. Квартет a-moll op. 13.
6 января (2 серия, 2 собрание)	Зал городского кредитного общества.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пустернаков, Альбрехт,	П. И. Чайковский. Квартет № 3 Р. Шуман. Фортепианный квинтет

		Вержбилович. Партия фортепиано — [?] Шмеман	Es-dur op. 44 Л. Бетховен. Квартет C-dur op. 59
[?] января	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гилле, Гильдебрандт, Вержбилович. Партия фортепиано: [?] Синягина- Лиленфельд. Вокальная партия — [?] Гансен.	Й. Гайдн. Квартет C-dur [?]; Ф. Шопен. Фортепианное трио g- moll op. 8 Л. Бетховен. Квартет e- moll op. 59. Ш. Гуно. Nuit resplendissante; Д. Гараг. Dans le printemps de mes annes; Б. Годар. Les adieux du berger.
13 января (2 серия, 3 собрание)	Зал городского кредитного общества.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пустернаков, Альбрехт, Вержбилович, Галкин, Логановский. Партия фортепиано — [?] Бенуа.	И. Рафф. Квартет d-moll, op. 77 К. Гольдмарк. Сюита для фортепиано и скрипки; Л. Шпор. Струнный секстет C-dur op. 140
20 января (2 серия, 4 собрание)	Зал городского кредитного общества.	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пустернаков, Альбрехт, Галкин, Вержбилович Партия фортепиано — С. О. Менгер.	А. Г. Рубинштейн. Квинтет F-dur op. 53; Ф. Шопен. Соната для виолончели и фортепиано g-moll op. 65. Л. Бетховен. Квартет cis- moll op. 131.
Девятое собрание. [Дата не указана. Предполож ительно, конец января] Посвящено И. Брамсу.	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки. [исполнители не указаны] Партия скрипки в Венгерских танцах — Ауэр. Партия фортепиано — И. фон Тидебель	И. Брамс. Квартет a-moll op. 51 Скрипичная соната d- moll Секстет G-dur op. 36. Венгерские танцы (переложение для скрипки) Andante из фортепианной сонаты f- moll op. 5

			Рапсодия для фортепиано g-moll op. 79.
4 февраля В честь А. Г. Рубинштейна.	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки [Исполнители не указаны] Вокальная партия — Е. А. Лавровская, Н. А. Ирецкая, Партия фортепиано — П. А. Пабст.	А. Г. Рубинштейн. Струнный квартет F-dur op. 17 Квинтет для фортепиано и духовых инструментов op. 55. Пять фортепианных пьес Два вокальных дуэта, шесть романсов [не указаны]
23 февраля	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки [Исполнители не указаны] Партия фортепиано — И. А. Гляссер	Б. Годар. Соната для скрипки G-dur op. 9 А. Дворжак. Струнный квартет Es-dur op. 51 И.С. Бах-К. Таузиг. Токката и фуга d-moll Ф. Лист. Этюд f-moll; Ф. Шопен. Баллада. As-dur.
7 марта (3 серия, 1 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Пустернаков, Эрб, Гейне, Логановский. Партия фортепиано — М. В. Терминская.	И. Гайдн. Квартет G-dur, op. 17 А. Г. Рубинштейн. Фортепианное трио B-dur op. 52 П. И. Чайковский. Квартет № 1.
14 марта (3 серия, 2 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Пустернаков, Эрб, Гейне, Логановский. Партия фортепиано — Д. Д. Климов.	Антипов. Квартет F-dur (в 1-й раз) Р. Шуман. Фортепианное трио F-dur op. 80 Л. Бетховен. Квартет F-dur op. 59.
25 марта <sup>255</sup> (3 серия, 3 собрание)	Зал консерватории	ПО РМО. Ансамбль: Пустернаков, Эрб, Гейне, Логановский. Партия скрипки в сюите Кюи —	А. П. Бородин. Квартет № 2 Р. Шуман. Квартет A-dur op. 41 Ц. А. Кюи. Сюита (miniatures) для скрипки

<sup>255</sup> Вместо анонсируемой даты 21 марта.

		Пустернаков, Партия фортепиано — Ф. Блуменфельд.	и фортепиано op. 20 Ф. Мендельсон. Фортепианное трио c- moll.
15 апреля	Зал Благородного собрания	Общество камерной музыки [Исполнители не указаны], партия виолончели — Вержбилович Партия фортепиано — Ф. Блуменфельд. Вокальная партия – [?] Шестакова- Раевская.	Р. Шуман. Струнный квартет № 1 a-moll; А. Г. Рубинштейн. Фортепианное трио g- moll И. С. Бах. Ария для виолончели и струнного квартета; Ц. А. Кюи. Романсы «Я увидел тебя» и «Ты прелестнее вдвое, малютка»; А. Г. Рубинштейн. Романс «Сон» Ф. Шуберт. «Лесной царь» Горджиани. Романсы Две фортепианные пьесы [?]
<b>Сезон 1887–1888</b>			
7 октября	Зал Благородного собрания [?]	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гилле, Гильдебрандт, Вержбилович Партия фортепиано — В. В. Тиманова	Л. Бетховен. Квартет f- moll op. 95 К. Сен-Санс. Фортепианное трио F- dur op. 18 Ф. Мендельсон. Квартет e-moll К. Сен-Санс. Каприз на мотивы из оперы К. В. Глюка «Альцеста». Ф. Лист. Рапсодия № 11
10 октября (1 серия, 1 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. Партия фортепиано — В. В. Виссендорф	И. Гайдн. Квартет G-dur № 34 В. В. Виссендорф. Соната для виолончели и фортепиано A-dur (в рукописи, в 1-й раз). Л. Бетховен. Квартет Es- dur op. 74

17 октября (1 серия, 2 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. Партия фортепиано — И. А. Боровка	Л. Керубини. Квартет Es- dur К. Ю. Давыдов. Фортепианный квинтет g-moll op. 40 И. Брамс. Секстет B-dur op. 18.
21 октября	Зал Благородного собрания [?]	Общество камерной музыки. [Исполнители не указаны] Партия фортепиано — Р. В. Кюндингер.	К. Рейнеке. Трио [?] (в 1- й раз) В. А. Моцарт. Струнный квинтет C-dur [?] И. Брамс. Фортепианный квинтет f-moll op. 34
24 октября (1 серия, 3 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. Партия фортепиано — Н. С. Лавров	Л. Бетховен. Струнное трио c-moll op. 9 Р. Шуман. Фортепианное трио F-dur op. 80 А. Г. Рубинштейн. Квартет d-moll op. 47
31 октября (1 серия, 4 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. Партия фортепиано — [?] Дункан	П. И. Чайковский. Квартет № 1 К. Сен-Санс. Фортепианное трио F- dur op. 18 Л. Бетховен. Квартет a- moll op. 132.
4 ноября	Зал Благородного собрания [?]	Общество камерной музыки. Октет: Кениг, Нахтигаль, Шмидт, Лебедев, Векель, Шварц, Репин, Барышев. Струнные: Ф. Гильдебрандт, Гилле, Гейне, Вержбилович, Р. Гильдебрандт. Партия фортепиано — В. В. Виссендорф. Вокальная партия — [?] Харитонова — Палечек.	Л. Бетховен. Октет для духовых инструментов Es-dur op. 103 Л. Боккерини. Струнный квинтет [?] В. В. Виссендорф. Соната для фортепиано и виолончели A-dur Романсы П. И. Чайковского, А. Зажицкого, Ж. Бизе [не указаны]
18 ноября	Зал	Общество камерной	Л. Бетховен. Квартет Es-

	Благородного собрания [?]	музыки. Ансамбль: Коллаковский, Эрб, Гейне, Логановский. Солисты — Рааб, Коллаковский Трио: Альбрехт, Вержбилович, Партия фортепиано — [?] Шмеман.	dur op. 74 Г. Эрнст. Блестящая фантазия на темы марша и романса из оперы Россини «Отелло». Р. Шуман. Романсы. А. Г. Рубинштейн. Трио B-dur op. 52
21 ноября (2 серия, 1 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. Партия фортепиано — [?] Чези	Ф. Мендельсон. Квартет D-dur op. 44 И. С. Бах. Отрывки из сонат для скрипки и клавира. Л. Бетховен. Соната A-dur op. 69 для фортепиано и виолончели Й. Гайдн. Квартет D-dur № 35
2 декабря	Зал Благородного собрания [?]	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гилле, Ф. Гильдебрандт, Вержбилович. Партия фортепиано — М. В. Терминская Вокальная партия — [?] Полтинин.	Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. П. Бородин, А. К. Глазунов. Квартет B-la-f И. Брамс. Секстет B-dur op. 18 Ф. Мендельсон. Фортепианное трио d-moll op. 49 Романсы А. Г. Рубинштейна, Э. Лассена [не указаны]
5 декабря (2 серия, 2 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. Партия фортепиано — Пабст, флейта — Баумбах, кларнет — Клуп валторна — Кютшке, фагот — Крюгер.	В. А. Моцарт. Квинтет с кларнетом и струнными A-dur А. Г. Рубинштейн. Квинтет для фортепиано и духовых F-dur op. 35 Р. Шуман. Квартет A-dur op. 41
6 декабря	Зал	Общество камерной	Ф. Рис. Сюита [?]

	Благородного собрания [?]	музыки. Ансамбль: Барцевич, Гильдебрандт, Альбрехт, Вержбилович. Вокальная партия – Е. Д. [?] Пиленко- Чистович	Пьесы П. Сарасате и А. Г. Контского Р. Шуман. Квартет A-dur op. 41 Л. Бетховен Квартет C- dur op. 59 Романсы [не указаны]
2 января (2 серия, 3 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. В октетах: Галкин, Эрб, Гильдебрандт, Кузнецов. Партия фортепиано — В. И. Сафонов Гобой — Вейс	Л. Шпор. Двойной квартет e-moll op. 87 Л. Бетховен. Соната для виолончели и фортепиано C-dur op. 102. Г. Ф. Гендель. Соната для гобоя g-moll. Ф. Мендельсон. Октет Es-dur op. 20
16 января (2 серия, 4 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович, Кузнецов. Партия фортепиано — [?] Эларов	Э. Ф. Направник. Квартет Es-dur op. 16 Р. Шуман. Фортепианный квартет Es-dur op. 47 Ф. Шуберт. Струнный квинтет C-dur op. 163
30 января (2 серия, 5 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Галкин, Вержбилович, Жданов. Партия фортепиано — [?] Ранушевич Флейта — Баумбах, кларнет — Клупп, валторна — Дютшке, фагот — Крюгер	А. П. Бородин. Квартет D-dur Ф. Шуберт. Фортепианное трио B- dur op. 99 Л. Бетховен. Квартет e- moll op. 59
10 февраля	Зал Благородного собрания [?]	Общество камерной музыки. [Исполнители не указаны] Партия фортепиано	К. Сен-Санс. Фортепианный квартет B-dur op. 41 Э. Григ. Скрипичная соната

		— А. Михаловский Вокальная партия — [?] Каменская.	Романсы П. И. Чайковского, А. Г. Рубинштейна, А. П. Бородина Ф. Шопен. Скерцо cis- moll op. 39
12 февраля (2 серия, 6 собрание)	Зал городского кредитного общества	ПО РМО. Ансамбль: Ауэр, Пиккель, Вейкман, Вержбилович. Партия фортепиано — [?] Бенуа	В. А. Моцарт. Струнный квинтет g-moll № 3 Гуммель. Септет d-moll op. 74 Л. Бетховен. Септет Es- dur op. 20
24 февраля	Зал Благородного собрания [?]	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гилле, Гильдебрандт, Гейне, Вержбилович. Трио: Альбрехт, Вержбилович, Древинг	Ф. Мендельсон. Струнный квинтет B-dur op. 87 И. Брамс. Фортепианное трио Es-dur op. 101 Ц. А. Кюи. Маленькая сюита для скрипки и фортепиано
6 апреля	Зал Благородного собрания [?]	Общество камерной музыки. Ансамбль: Альбрехт, Гилле, Гейне, Ф. Гильдебрандт, Р. Гильдебрандт, Вержбилович Партия фортепиано — А. И. Зилоти Вокальная партия — П. Н. Веревкина.	Ф. Лист. «Благословление Бога в одинокости» из цикла «Поэтические и религиозные гармонии». К. Таузиг. Венгерские цыганские напевы. П. И. Чайковский- А. И. Зилоти. Ноктюрн П. А. Пабст. Фантазия на мотивы из оперы «Евгений Онегин». Рубинштейн. Струнный квинтет F-dur op. 59. Ф. Шуберт. Струнный квинтет C-dur op. 163 Романсы М. А. Балакирева, А. П. Бородина, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, Э. Лассена