

**Музыкальные  
формы и жанры**



Т. ГАЙДАМОВИЧ

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ  
АНСАМБЛИ**

Т. ГАЙДАМОВИЧ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ  
АНСАМБЛИ

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Москва 1963

Музыкальные произведения, исполняемые одним или несколькими инструментами (роялем, скрипкой, трубой и т. д.), называют инструментальной музыкой.

Бывает она сольной, когда играет один исполнитель (по-итальянски «solo» значит «один»), или ансамблевой, если в ней принимает участие несколько инструментов («ensemble» по-французски значит «вместе»).

Обычай совместной игры на музыкальных инструментах существует у разных народов со времен глубокой древности. Об этом свидетельствуют многие памятники изобразительных искусств Древнего Востока, Древней Греции, в частности рисунки на керамических изделиях, фрески, барельефы, воспроизводящие целые группы музыкантов.

О совместной игре на музыкальных инструментах нередко рассказывается и в песнях разных народов:

Играют два хлопчика на гудочке,  
А я, добрый молодец, на скрипнице.

О том же убедительно говорит и живая народная традиция нашего времени. Среди русских мастеров-умельцев широко распространена совместная

игра на народных духовых инструментах: дудках, рожках, жалейках (духовом пастушьем инструменте, родственном по устройству с кларнетом). Протяжные и плясовые песни исполняются ими с мастерским варьированием (видоизменением) основного напева и с красивыми подголосками на два и три голоса. Иногда к музыкантам, играющим на деревенской скрипке и жалейке, присоединяются четыре или пять исполнителей на «кувиклах» — народной многоствольной флейте (так называемой «флейте Пана»).

На Украине и в Белоруссии издавна широкой популярностью пользовалось деревенское трио — «троиста музыка» (ансамбль из трех исполнителей) — в таком составе: скрипка, басоля (род народной виолончели) и бубен.

Разнообразные народные инструментальные ансамбли существуют в республиках Закавказья и Средней Азии. Например, музыкальный ансамбль из трех исполнителей, играющих на таре (щипковый инструмент), кяманче (струнный смычковый инструмент) и дайре (ударный инструмент, род бубна), называется сазандари.

Ансамблевая инструментальная музыка может быть камерной, то есть в точном переводе «комнатной» (от итальянского «самега» — комната), если исполнителей немного, и оркестровой, если она написана для большого количества исполнителей.

Вместе с тем существуют сочинения для сравнительно небольшого оркестра (15—20 человек), называемого поэтому «камерным».

Еще в XVI веке, когда слово «камерный» впервые появилось в музыкальном словаре, оно относилось ко всякой музыке, написанной не для театра или церкви. Только позднее, с развитием симфонической музыки, «камерной» музыкой стали называть



произведения, написанные для сравнительно небольшого количества исполнителей и предназначенные для игры в узком кругу слушателей, в обычной комнате. Нередко с понятием «камерная музыка» связывалось и домашнее музицирование силами любителей музыки.

Однако надо помнить, что понятие «камерности» музыки не определяется только количеством ее исполнителей или помещением, в котором ее играют. Камерный жанр как особый вид музыкального творчества, наряду с оперным или симфоническим, родился не сразу, а сформировался постепенно в произведениях многих композиторов. Так же постепенно определялся и круг образов, типичных для камерной музыки, совершенствовались средства художественной выразительности, оттачивалась форма.

Вначале образы, воплощаемые в камерном жанре, чаще всего были связаны с личными переживаниями, с лирическим ощущением окружающего мира, с любовью, радостями и страданиями человека или с картинами природы. Подчас сочинения такого рода становились своеобразным музыкальным дневником композитора. Чтобы пояснить эту мысль, напомним хотя бы один из камерных ансамблей Глинки — «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота. Элегический характер музыки, ее взволнованность и резкие смены настроений, передающие чередование надежд с отчаянием, обобщены в эпиграфе, предпосланном композитором этому сочинению: «Любовь известна мне только по тем огорчениям, которые она приносит».

Со временем авторов камерных инструментальных ансамблей начинают все больше привлекать острые драматические ситуации: психологическое раскрытие душевного мира, живое изображение человеческих характеров в их дружеском общении или

конфликтных столкновениях. Иногда камерная музыка рассказывает о больших исторических событиях или же о глубоких, серьезных человеческих помыслах. Но и в этих случаях произведениям камерного жанра, по сравнению с оперным или симфоническим, присуща большая свобода в сменах настроений, изысканность, почти графическая тонкость письма. Для камерного жанра типично не только полное раскрытие человеческих чувств (это есть и в других жанрах), но особое, свойственное только ему отображение очень тонких и сложных оттенков различных душевных настроений.

По своим размерам камерные сочинения короче симфонии, а тем более оперы, их выразительные возможности более скромны.

Камерный ансамбль, — определение это, подразумевающее совместное исполнение музыкантами пьесы для нескольких инструментов, совместное пение нескольких голосов или, наконец, соединение певцов с инструменталистами, — обязательно предполагает художественную согласованность и общность эстетических намерений его участников.

Примером камерного ансамбля, где участвуют певец и различные инструменты, могут служить песни Бетховена для голоса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано. Взяв в основу этих песен подлинные шотландские, ирландские и другие народные мелодии, композитор создал маленькие шедевры. Скромность выразительных средств не помешала раскрыть в них силу человеческих чувств — любви, радости, страдания.

Бетховенские песни «Дженни», «Крошка Салли», «Краса родимого села» и другие пользуются широкой известностью и в наши дни. Для голоса в сопровождении трех инструментов Бетховен обработал также несколько русских народных песен:



«Как пошли наши подружки», «Ой, реченьки, реченьки», «Во лесочке», и одну украинскую: «Ехал казак за Дунай».

Инструментальные ансамбли разнообразны не только по содержанию, но и по форме: для струнного ансамбля Бетховен написал цикл немецких народных танцев; популярно струнное трио Бородина — вариации<sup>1</sup> на тему городской народной песни «Чем тебя я огорчила». Однако большинство классических произведений камерно-инструментальной музыки написано в форме сонаты.

## СОНАТА КАК ОСНОВНАЯ ФОРМА КЛАССИЧЕСКИХ КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ

Знакома ли вам настороженная тишина, которая наступает в концертном зале, когда артисты уже вышли на сцену и едва слышно настраивают свои инструменты? Нетерпеливо ждешь первых звуков, радостно думая, что впереди — целый вечер музыки.

...Мягко, даже вкрадчиво, пропела первую фразу виолончель. Как будто кто-то нерешительно задал вопрос, оставшийся без ответа. Второй и третий раз повторяется фраза. Но реплики фортепиано не дают ответа. Они лишь подчеркивают неопределенность маленького диалога, где «ответы» не

---

<sup>1</sup> Вариации (лат. *variatio* — изменение) — название своеобразной музыкальной формы. Она состоит из темы — главной мысли, и ряда ее видоизменений, вариаций, раскрывающих тему с разных сторон. Например, взятая в качестве темы лирическая народная песня может превратиться в ходе вариаций в героический марш, драматический эпизод, веселый танец и т. д.

отвечают вопросу, а как бы переспрашивают с такой же вопросительной интонацией. И, словно окончательно убедившись в тщетности своих усилий, замолкает мелодия виолончели, растворившись в фортепианной звучности.

Энергичные аккорды нарушают оцепенение. Ярко, полнозвучно откликнулась им виолончель. Нарастает динамика, ускоряется движение, и вот уже музыка полна воли и страстного напряжения.

Так начинается соната для виолончели и фортепиано Сергея Васильевича Рахманинова — одно из замечательных произведений камерно-инструментальной музыки, этой «великолепной отрасли музыкального искусства», обладающей, по словам Чайковского, «литературой более богатой, чем все остальные роды музыки».

Итальянское название *sonata* (соната) произошло от латинского *sonare* — звучать. Впервые оно встречается в конце XVI века: однако тогда сонатой называли всякое инструментальное произведение, в отличие от сочинения, предназначенного для пения, — кантаты (от латинского *cantare* — петь).

Как определенный вид многочастного (циклического) инструментального произведения соната сформировалась в творчестве композиторов XVII—XVIII веков, в том числе А. Корелли, А. Вивальди, Д. Тартини. В сонатах этих композиторов для скрипки, или в так называемых трио-сонатах (две скрипки, орган или клавесин), установилась общая последовательность частей, их форма и движение.

Особое значение ансамблевая соната приобрела у Иоганна Себастьяна Баха (1685—1750). Гениальный композитор, сохраняя в основном уже сложившуюся форму, насытил ее ярким художественным содержанием. Именно у Баха соната приобрела новый, глубокий смысл, как произведение, позволяю-



щее воплотить сложные душевные переживания, философские помыслы.

Однако как особая форма, имеющая свои строгие законы построения и развития, соната сложилась лишь к концу XVIII века в творчестве великих композиторов-классиков Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта и особенно Людвиг ван Бетховена. Именно с этих пор сонатой и стали называть крупное произведение для одного или двух инструментов, написанное в виде сонатного цикла, то есть состоящее из нескольких частей, объединенных единой мыслью. Форма каждой части, ее настроение определяется музыкальным содержанием. У каждого композитора оно глубоко индивидуально и в различные исторические периоды связано с определенным кругом образов. Непременным условием сонатного цикла является лишь то, что хотя бы одна из его частей, чаще первая, должна быть в сонатной форме.

Схема сонатной формы состоит из трех основных разделов: экспозиции, разработки и репризы. По своему назначению эти разделы тождественны завязке, развитию и развязке, обязательным и для любого литературного произведения.

В экспозиции излагаются главная тема (всегда одна) и побочная (которых может быть несколько). Эти темы — основные «действующие лица» сочинения, написанного в сонатной форме. Чаще всего они контрастны по мыслям и настроению.

Экспозицию сменяет разработка — широкое и полное раскрытие этих тем, их взаимопроникновение и борьба. Напряженное развитие в разработке приводит к высшей, центральной точке всей части — ее драматургической кульминации.

Реприза в целом повторяет экспозицию. Она как бы подтверждает высказанные ранее мысли. Не-

редко после репризы следует заключение (кода). Если в сонатной форме написана последняя часть цикла — финал, кода обобщает все сочинение.

Сонатная форма, или, как часто ее называют, сонатное *allegro*<sup>1</sup>, с ее ярким противопоставлением различных по характеру тем и их активным развитием, дает большие возможности для воплощения в ней самых разнообразных замыслов.

Вторая часть сонатного цикла (условно ее называют *Andante*<sup>2</sup>) обычно медленна по движению и лирична по содержанию. Музыка *Andante* нередко выражает наиболее задушевные переживания композитора, а иногда рисует картину природы. Форма *Andante* чаще всего — трехчастная или вариационная.

Для последней части — финала — характерен быстрый темп и почти всегда радостные, светлые настроения. Нередко в финалах используются народные песенные темы и танцевальные ритмы. Помимо сонатной формы или вариаций, встречаются финалы в форме рондо (от французского слова *rondeau* — круг), особенность которой составляет неоднократное возвращение к главной теме, как бы вращение вокруг нее всей остальной музыки.

Сонатный цикл может быть и четырехчастным за счет еще одной части, чаще всего — менуэта (танец, распространенный в XVIII веке) или скерцо (*scherzo* — по-итальянски шутка). Обычно название

---

<sup>1</sup> Наиболее часто встречающимся обозначением темпа (движения) первых частей сонат, симфоний, квартетов, написанных по схеме сонатной формы, является *allegro* (аллегро — быстро, активно). Отсюда и схему сонатной формы называют обычно сонатным *allegro*.

<sup>2</sup> *Andante* (анданте) — довольно медленное движение, в точном значении — «шагом».



«скерцо» относится к подвижной пьесе, бодрой и энергичной по характеру, с контрастирующим трио в середине<sup>1</sup>. Однако в дальнейшем своем развитии форма скерцо далеко не всегда оправдывает название шуток. Содержание многих скерцо весьма значительно, а иногда и по-настоящему драматично.

Разобранный здесь тип сонатного цикла наиболее распространен, но его ни в какой степени нельзя считать обязательным. Иногда композиторы изменяют количество частей сонатного цикла, темпы каждой из них и порядок их последовательности. Известны камерные сонаты вовсе без медленных частей (композитор Йозеф Гайдн заменяет их обычно менуэтом). Иногда медленной оказывается первая или третья часть, встречаются и медленные финалы.

Классическую ансамблевую сонату, то есть сонату, написанную для нескольких исполнителей, обычно называют по числу участников: для двух исполнителей — скрипки или виолончели или какого-либо духового инструмента (кларнета, валторны) с фортепиано — сонатой-дуэтом. Сонату для трех исполнителей — трио, для четырех — квартетом. Более крупные по составу ансамбли, встречающиеся реже, называются квинтетом — для пяти участников, секстетом — для шести, септетом — для семи, октетом — для восьми, нонетом — для девяти (от латинских названий цифр — 2, 3, 4 до 9).

---

<sup>1</sup> Трио называется также средний раздел в пьесах четкого ритма (маршах, вальсах, менуэтах). Обычно трио контрастирует с крайними частями более певучим, плавным характером музыки, а нередко и новой тональностью. В старинной музыке трио исполнялось тремя (чаще всего духовыми) солирующими инструментами, откуда и пошло его название.



Гениальный создатель как сольных, так и ансамблевых сонат — Людвиг ван Бетховен (1770—1827). Лучшие из них по глубине и величю замысла, красоте и захватывающей силе музыки стоят рядом с его симфониями и квартетами. Одно из таких сочинений Бетховена — соната для скрипки и фортепиано ор. 30 № 2 (1802). Все части сонаты по смыслу связаны между собой: как главы большой повести или романа, они постепенно раскрывают содержание произведения, различные черты художественного образа.

Музыка первой части сонаты, волевая и полная сдержанного драматизма, словно рассказывает о героических событиях в жизни героя, его борьбе и победе. Вторая часть, медленная, ощущается как изливание души, «открывшейся самой себе; одно настроение сменяется другим — скорбное, сосредоточенное, тревожное, ясное...»<sup>1</sup>

Жизнерадостная, полная юмора музыка скерцо контрастирует с напряженной настороженностью финала, сосредоточенностью его волевого напора.

В сонатах Бетховена встречаются и другие образы. Светлым, безмятежным настроением пронизана соната для скрипки с фортепиано, соч. 24 (1801), называемая «Весенней». В ней нет драматических конфликтов ни внутри, ни между отдельными частями. Ощущение счастья и полноты жизни выражает ее первая часть. И этот образ не нарушается ни во второй части — спокойном размышлении, ни в третьей — шутливом, полном грации скерцо. Последняя часть, рондо, нежным и прозрачным характером напоминает финалы сонат Моцарта.

Среди сонат Бетховена для скрипки и фортепиано особенно популярна соната, известная под назва-

---

<sup>1</sup> Эдуард Эррио. Жизнь Бетховена. М., 1959, стр. 145.

нием «Крейцеровой»<sup>1</sup> (ор. 47 № 9). Созданная композитором в 1802—1803 годах, почти одновременно с «Героической» симфонией (ор. 55, 1804), соната поражает грандиозностью замысла, страстностью выраженных в ней чувств. О ее больших размерах свидетельствует надпись, сделанная Бетховеном на первом экземпляре: «Соната для фортепиано и облигатной (обязательной. — Т. Г.) скрипки, написанная в весьма концертном стиле».

Всего у Бетховена 16 сонат-дуэтов для сольных инструментов с фортепиано. Из них — десять для скрипки, пять для виолончели и одна для валторны с фортепиано.

Ценнейший вклад в развитие камерной ансамблевой сонаты внесли сонаты великих композиторов Шуберта, Шумана и Брамса, разнообразные по своему идейно-эмоциональному содержанию, художественным образам и форме.

Сразу завоевала себе признание и соната для виолончели и фортепиано Грига (ор. 36). Музыка сонаты, как всегда у Грига, оригинально претворяя норвежские народно-песенные интонации и ритмы, подкупает искренностью чувства, поэтичностью лирики. Вместе с тремя сонатами Грига для скрипки и фортепиано она прочно вошла в репертуар исполнителей всего мира.

\* \* \*

Русские музыканты издавна были тесно связаны с мировой музыкальной культурой, всегда были почитателями и пропагандистами всего лучшего, созданного человечеством.

---

<sup>1</sup> Соната посвящена известному скрипачу Родольфу Крейцеру.



Уже в конце XVIII века в петербургских «малых эрмитажах» (так назывались тогда небольшие музыкальные собрания) с успехом исполнялись квартеты Гайдна. Широкой популярностью пользовалось и имя Моцарта. Известно, что в 1802 году в Москве готовилось издание его квартетов и квинтетов.

Музыку Бетховена в России узнали и полюбили еще при его жизни. В 1823 году молодой Глинка готовит с крепостным оркестром вторую симфонию и увертюру «Фиделио». По инициативе видного музыкального деятеля и мецената М. Ю. Виельгорского, в 1822—1823 годах звучат симфонии Бетховена. С именами любителей-музыкантов Н. Б. Голицына и А. К. Разумовского связана история создания некоторых бетховенских квартетов.

В. Одоевский, известный музыкальный деятель и крупный знаток музыки Бетховена, написал интересную полунаучную, полуфантастическую новеллу «Последний квартет Бетховена». Она была горячо одобрена Пушкиным. Фортепианные сонаты Бетховена любил играть А. С. Грибоедов.

Насыщенное идеями демократизма, творчество гениального композитора нашло живой отклик у передовой русской интеллигенции. Большой интерес к музыке Бетховена проявили выдающиеся деятели русской культуры А. И. Герцен, Н. П. Огарев. Стихотворение, посвященное памяти декабриста А. И. Одоевского, Огарев назвал «Героическая симфония Бетховена»:

«Я вспомнил вас, торжественные звуки,  
Но применил не к витязю войны,  
А к людям доблестным, погибшим среди муки  
За дело вольное народа и страны...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Н. П. Огарев. Стихотворения и поэмы. «Советский писатель», Ленинград, 1956, стр. 357.



С музыкой Крейцеровой сонаты Бетховена связано одно из значительных философских произведений Льва Толстого.

Многие русские композиторы в процессе роста и формирования своего таланта испытали несомненное влияние западноевропейских мастеров. Однако лучшие представители русской музыкальной культуры с первых же шагов ее развития никогда не были слепыми подражателями. Творчески претворяя выдающиеся достижения западноевропейских классиков, они в музыке прежде всего искали самобытное национальное начало.

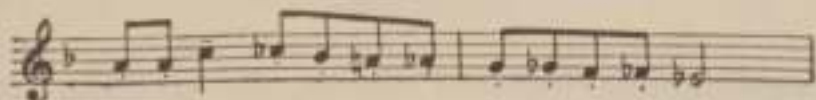
Блестящий образец камерного ансамбля начала XIX века — двухчастная соната для альты и фортепиано М. И. Глинки. Ее музыка подкупает широкой мелодичностью и искренностью чувства. Народно-песенные обороты и характерные для того времени задушевные романсовые интонации, использованные в сонате, способствовали популярности сочинения, делали его доступным пониманию широких кругов слушателей. В дальнейшем, продолжая традиции Глинки, русские композиторы смело обращались в камерных произведениях к неисчерпаемым мелодическим богатствам русских народных песен, расширяя этим демократические возможности жанра.

С классической традицией связано и одно из лучших сочинений Рахманинова — соната для виолончели и фортепиано: описанием музыки ее вступления мы начали наш рассказ.

Каждая из четырех частей сонаты раскрывает глубоко поэтический образ: взволнованный, полный драматизма в первой части, где музыка напоминает течение полноводной, стремительно несущейся реки; настороженный и тревожный в скерцо, лирический, насыщенный ласковым светом в третьей; в радостном возбуждении главной темы финала, в ши-







Для крайних разделов этой части типичен острый ритм, подчеркивающий шуточный характер музыки. Тем поэтичнее и пленительнее возникает в среднем эпизоде любовная тема, звучащая как пламенное признание. Здесь композитор создал своего рода инструментальный дуэт. Виолончель и фортепиано, как два человеческих голоса, переплетаясь и дополняя друг друга, рассказывают о страстном и нежном чувстве. Романтически увлеченное настроение дуэта внезапно нарушается, и снова появляется полный веселья и юмора основной мотив.

Третья часть сонаты — финал — также построена на сопоставлении двух образов: лирического и танцевального, ритмически заостренного.

В заключении финала — коде — композитор возвращается к главной теме первой части. Но здесь она звучит ораторски-приподнято, как торжественное обобщение больших мыслей и чувств.

Разнообразие настроений сонаты, то эпически суровых, то лирических, то беззаботно-веселых, как бы рождается богатством человеческих переживаний, сложностью духовного облика советского человека, раскрыть который было всегдашним стремлением замечательного композитора.

«Я придерживаюсь того убеждения, — пишет Прокофьев, — что композитор, как и поэт, ваятель, живописец, призван служить человеку и народу. Он должен украшать человеческую жизнь и защищать ее. Он прежде всего обязан быть гражданином в своем искусстве, воспевать человеческую жизнь и вести человека к светлому будущему...»



## КВАРТЕТ

В программы вечеров камерной музыки часто включается исполнение какого-нибудь инструментального квартета. А нередко и вся программа состоит из произведений, написанных для квартета.

Сочинения для этого инструментального ансамбля, в составе которого четыре исполнителя (*quartus* по латыни — четвертый), давно и прочно вошли в музыкальную жизнь как концертантов, так и музыкантов-любителей.

Чаще всего квартеты пишутся для четырех струнных инструментов: две скрипки (первая и вторая), альт и виолончель. Для струнного квартета характерны слитная, несколько однородная по тембру (то есть окраске) звучность, обширный диапазон и большое разнообразие оттенков — от сильной, яркой и вместе с тем мягкой звучности до самой нежной и тихой.

Бывают квартеты из духовых инструментов, например: флейта, гобой, кларнет и фагот, иногда валторна. Если к трем струнным или духовым инструментам присоединяется фортепиано, то такой квартет называется «фортепианным».

Как самостоятельный вид камерной музыки квартет утвердился в середине XVIII века. Поначалу ему поручалось исполнение легкой развлекательной музыки во время дружеских встреч, на домашних концертах, в салонах. Однако в дальнейшем мысли и чувства, воплощаемые в произведениях для квартета, стали многообразнее и глубже.

Родоначальником квартетной музыки в нашем, современном понимании был Йозеф Гайди (1732—1809), в творчестве которого сочинения этого жанра занимают одно из первых мест.

Музыку великого австрийского композитора от-



формы, а также прозрачность и разнообразие инструментовки. Как в классическом архитектурном сооружении, мы как будто зримо воспринимаем и соразмерность отдельных частей, и красоту пропорций целого и в то же время отчетливо слышим звучание каждого инструмента.

С «беседой четырех приятных людей» сравнил писатель Стендаль музыку квартетов Гайдна. Отмечая в ней большой ум и изящество, Стендаль шутливо замечал, что первая скрипка напоминает ему человека средних лет, наделенного большим умом и прекрасным даром речи; виолончель — ученого, склонного к наставительным замечаниям, а альт — милую, болтливую женщину, которая постоянно стремится принять участие в беседе.

Среди замечательных квартетов другого гениального композитора — Моцарта — шесть посвящены «дорогому и знаменитому другу» Гайдну. Общность творческих убеждений и дружба связывали этих двух великих музыкантов.

Квартетам Моцарта, как и гайдновским, присущи стройность, ясность формы, блеск инструментовки, общий радостно-светлый характер. Но гамма человеческих переживаний, которые раскрывает Моцарт в своей музыке, и в частности в струнных квартетах, порой шире, глубже, чем у Гайдна.

Светлая радость царит в музыке одного из шести квартетов (до мажор), посвященных Гайдну. Но радость эта кажется еще более яркой потому, что во вступлении к первой части композитор страстно говорит о человеческом горе и страдании. Отголоски душевной драмы слышатся в средней части менуэта и в финале, оттеняя их общий светлый колорит. Чередую в музыке горе и радость, как это бывает и в жизни, Моцарт передает многообразие и богатство переживаний человека. Особенно заметно



стремление углубить психологическое содержание квартетов в произведениях последних лет.

Словно подводя итог развитию квартетного жанра в XVIII веке, гениальный Бетховен на рубеже двух столетий создает свои первые шесть квартетов (ор. 18). Непротягательная игривость, изящество камерной музыки композиторов XVIII века сменяются у Бетховена глубиной, серьезным раздумьем. Иначе используются и инструменты: виолончель, обычно ограниченная аккомпанементом в басу, звучит патетично и страстно, альт часто рассказывает об одиночестве, сумрачной печали.

Можно сказать, что новое, подлинно бетховенское ярче всего ощутимо в медленных частях его ранних квартетов. Замечательна по своей выразительности тема медленной части первого квартета (фа мажор, ор. 18). Она появляется у первой скрипки на фоне мерного движения аккомпанирующих голосов. В распеве этой пластичной мелодии слышатся жалобы, стенания, прерываемые вздохами-паузами. Композитор упоминал, что содержание этой части связано со сценой в склепе из трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». И действительно, кажется, что повесть об этой печальной любви выражена в скорбной, трогательной мелодии, в бурных пассажах.

Бетховен — автор шестнадцати струнных квартетов<sup>1</sup>. Большой известностью пользуются три квартета (ор. 59), написанные композитором по заказу одного из русских любителей музыки и поклонника бетховенского гения — Разумовского. Эти сочинения вошли в историю музыки под названием «русских квартетов», так как в них использованы

---

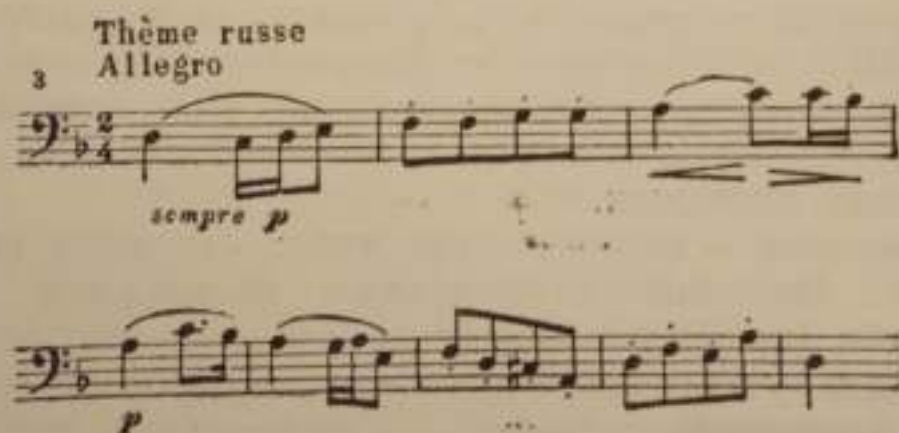
<sup>1</sup> Бетховену принадлежит также «Большая fuga», соч. 133, для струнного квартета.

русские народные песни. В смелом для камерной музыки того времени обращении к русской народной песне Бетховен не ограничивается простым цитированием. Он пронизывает народными интонациями всю музыкальную ткань квартетов.

В основе первой части одного из русских квартетов (фа мажор, ор. 59) лежит ясная, безмятежная песенная мелодия. Неторопливый ее распев придает всей музыке радостный, светлый характер, не нарушаемый ни второй темой, ни разработкой, развивающей те же песенные интонации. С ней контрастирует вторая часть—скерцо.

Общему светлому тону квартета противостоит драматическое раздумье музыки третьей части.

Особенная близость к народной тематике ощущается в финале квартета; композитор использует здесь (правда, в значительно более быстром движении) мелодию русской рекрутской лирической песни «Ах, талант мой, талант», интонационно близкую главной теме первой части<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Следует упомянуть и об использовании Бетховеном мелодии русской подблюдной песни «Слава» в средней части скерцо другого «русского» квартета — ми минор, соч. 59.

Для «русских квартетов» Бетховена характерны интенсивность музыкального развития, психологическая насыщенность, разнообразное использование красок инструментов, подчеркивающее выразительность мысли. Восхищаясь ими, Ромен Роллан замечает: «Три квартета (ор. 59), по-моему, несравнимы со всем написанным прежде. Я осмелюсь даже сказать, что они выше всех квартетов, написанных впоследствии. Помимо оригинальной выдумки и неслыханной смелости, их характеризует симфоническая полнота. Оркестр в них ощущается постоянно. Струны передают гобой, рога, орган и арфу».

Незадолго до смерти Бетховен создает последние пять квартетов (ор. 127—135). По сложности замысла, напряженности развития, богатству музыкального языка эти произведения можно назвать своего рода симфониями, в которых композитор раскрывает самые различные стороны богатой внутренней жизни человека. Как главы большой, иногда трагической, повести, сменяются в них части. И все же, как и в других поздних симфонических произведениях композитора и особенно в его фортепианных сонатах, главным в квартетах остается великая жизнелюбивая сила Бетховена, вера в человека, в его лучшее будущее.

Каждый из пяти квартетов как бы раскрывает отдельные стороны богатой внутренней жизни композитора. И в эти квартеты Бетховен вводит народные мелодии, смело перемежая их со своими темами. Некоторые из них имеют программный замысел. Так, третья часть квартета ор. 132 носит название «Благодарственная песня выздоравливающего», а над финалом последнего квартета (ор. 135) стоит надпись: «С трудом найденное решение».

К квартету после Бетховена обращались многие авторы: в числе их немецкие композиторы Шуберт,



Шуман, Мендельсон, Брамс, норвежский композитор Григ, классики чешской музыки Сметана, Дворжак.

• • •

Несомненную роль в создании первых русских квартетов сыграл А. А. Алябьев, прославленный мастер русского романса.

Музыка квартетов Алябьева подкупает широтой мелодического дыхания, искренностью чувства, теплотой. Композитору удалось в них значительно смелее своих предшественников<sup>1</sup> использовать технические и тембровые возможности каждого инструмента. Алябьев первым из русских композиторов обратился в квартетах к сонатной форме.

В свои камерно-инструментальные сочинения Алябьев часто вводит народные песни или мелодии популярных романсов. В основу струнного трио им положена народная тема «Во саду ли, в огороде», главная тема финала другого трио, фортепианного, — народная песня «Ванька-Танька». Темой медленной части одного из алябьевских квартетов послужила мелодия его собственной песни «Соловей мой, соловей». В ряде вариаций на эту тему Алябьев показал себя мастером квартетного стиля.

В квартетах А. П. Бородина, П. И. Чайковского и С. И. Танеева стиль русского камерного ансамбля получает высочайшую степень законченности. Богатство содержания, национальное своеобразие, эмоциональная насыщенность дают этим классическим образцам квартетного жанра огромную силу воздействия.

---

<sup>1</sup> До Алябьева произведения для квартета в России писали некоторые композиторы конца XVIII в. Среди них надо особенно отметить квартеты И. Воробьева и Ф. Тиша.

Большой известностью пользуется медленная часть второго квартета Бородина — Ноктюрн<sup>1</sup>.

Композитор создает в ней яркую и тонкую картину страстной летней ночи. Пластичная, взволнованная мелодия, как плавное повествование, неторопливо разворачивается в дуэте виолончели и скрипки. Сливаясь и повторяя друг за другом тему, присоединяются к ним и два других инструмента.

«Третья часть, *Nocturno*, — писал композитор и критик Ц. А. Кюи, — начинается широкой, певучей мелодией, увлекательная страстность которой смягчена ласкающей мягкостью звуков. Середина ноктюрна, основанная преимущественно на поднимающихся гаммах, менее богата музыкальным содержанием; но она превосходно построена, сплошь красива и она делает еще более рельефным возвращение чудесной первой мелодии...»<sup>2</sup>

С замечательным мастерством использует Бородин и красочные возможности инструментов.

Каждый новый тембр обогащает образ. Звучание виолончели захватывает страстной напряженностью, тембр альты — теплотой и грустью, пение скрипок — чистотой.

Музыка становится более взволнованной и драматичной, словно волна лирического излияния, преодолев безмятежность окружающей атмосферы, растет и ширится. Но вот порыв иссяк. Постепенное «выключение» инструментов, затухание звучности, а затем и движения возвращает нас к основному созерцательно-восторженному настроению: «Я поглядел кругом: торжественно и царственно стояла ночь. Луны не было на небе: она в ту пору поздно

---

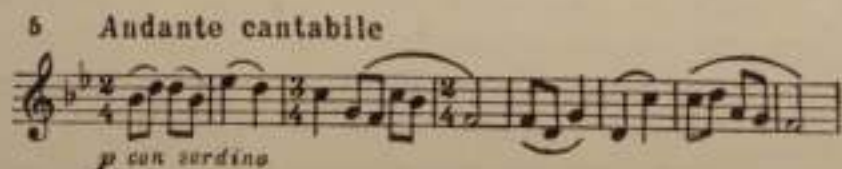
<sup>1</sup> *Nocturne* — ночной (*фр.*). Чаще всего так называют медленную инструментальную пьесу, написанную под впечатлением образов ночи.

<sup>2</sup> «Музыкальное обозрение», 1888, № 5, стр. 33.

всходила. Бесчисленные золотые звезды, казалось, тихо текли все, наперерыв мерцая, по направлению Млечного пути, и, право, глядя на них, вы как будто смутно чувствовали сами стремительный, безостановочный бег земли...»<sup>1</sup> Эти тургеневские строки, словно рожденные поэтической красотой ночи, близки музыке Ноктюрна — одной из замечательных лирических страниц Бородина.

Ценнейший вклад в классическую камерную музыку вносят три струнных квартета Чайковского, написанных в начале творческого пути композитора. Оба первых квартета (ор. 11 и 22) во многом близки его ранним симфониям. Их основное настроение — светлая, иногда овеянная грустью лирика. Тонкие психологические переживания, воплощенные в музыке первых частей обоих квартетов, сменяются мечтами о счастье; за распевными, полными печального раздумья медленными частями идут радостно-праздничные финалы. В таких противопоставлениях уже намечается контраст между миром личных переживаний и картинами народных празднеств, столь характерный для зрелого творчества Чайковского.

Наряду с подлинными народными темами-песнями (такова, к примеру, протяжная песня «Сидел Ваня» во второй части первого квартета):



встречаются и темы народного характера, сочиненные самим Чайковским. По своему интонационному

<sup>1</sup> И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений. СПб., 1897, стр. 119.



складу и ритму они близки русским и украинским народным песням или пляскам (побочная тема первой части второго квартета). Об этом писал и сам композитор: «Что касается русского элемента в моей музыке, то есть родственных с народной песнею приемов в мелодии и гармонии, то это происходит вследствие того, что я с детства... проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки...»

Часто, развивая мелодию, композитор пользовался приемами, характерными для народных песен. В первую очередь это многоголосие, возникающее в результате разветвления одной мелодии на ряд самостоятельных ее вариантов, из которых один — основной, ведущий, а остальные — производные, подголосочные.

Очень популярна вторая, медленная часть из первого квартета Чайковского. Обе темы *Andante cantabile*<sup>1</sup> — первая, подлинно народная, и вторая, созданная композитором, — поражают красотой мелодии. Открытая эмоциональность музыки этой части, ее сердечность и широкая певучесть находят своего идеального выразителя в звучании струнного квартета.

Уже при первом исполнении это произведение было принято восторженно. Как писали тогда в газетах, «*Andante cantabile* — действительно одна из чудных страниц русской музыки; впечатление таково, что слушатели несколько мгновений после замершего уже последнего звука все еще как будто боятся нарушить тишину, навеянную неотразимым обаянием...»

---

<sup>1</sup> Так называется вторая часть первого квартета Чайковского. *Cantabile* (кантиабиле, ит.) — певуче. При игре на инструментах означает «подражая пешню».

В дальнейшем это *Andante* звучало в переложении для всех возможных инструментов и ансамблей (вплоть до оркестра) и осталось до настоящего времени одним из наиболее популярных камерно-инструментальных произведений Чайковского.

Третий квартет (ор. 30) был написан композитором под впечатлением смерти близкого друга, чешского скрипача Фердинанда Лауба. Этим объясняется общий скорбный характер музыки, приближающейся к образам более поздних сочинений композитора, в частности к пятой и шестой симфониям.

В этом квартете нашла яркое выражение основная идея творчества Чайковского — борьба жизни со смертью, стремление человека к счастью и горькое сознание неизбежности его утраты. Эта мысль с наибольшей силой выражена в третьей, медленной части квартета. Скорбный образ похоронного шествия, проходящий во всех частях, достигает здесь подлинно трагического пафоса. В конце жизнеутверждающего финала квартета звучат, как суровое напоминание судьбы, аккорды мрачного вступления к первой части. Так, позже, в празднично-светлом финале четвертой симфонии появится мрачная тема «рока».

Произведения для самых различных камерно-инструментальных ансамблей занимают основное место в творчестве другого русского композитора — Танеева. Квартеты Танеева, из которых шестой квартет советский музыковед Асафьев назвал «книгой книг русской квартетной музыки», можно считать одной из вершин, достигнутых русскими композиторами в этой области.

В квартетах своеобразие Танеева проявляется главным образом в богатстве многоголосного развития их ткани, в интересном построении формы и

в превосходной звучности. Полная свобода голосо-  
ведения ведет к подлинной равнозначности всех  
четырех голосов, что очень важно в квартете. Чуж-  
дый погоне за внешними эффектами и за новизной  
ради новизны, Танеев видит сущность и значитель-  
ность музыки в раскрытии ее внутреннего содержа-  
ния, в глубине и серьезности образов.

Русские композиторы любили и тонко ощущали  
красоту и эмоциональные возможности квартетной  
музыки. В ряде случаев они были не только созда-  
телями новых произведений в этом жанре, но и  
рьяными их исполнителями.

Несомненную роль в развитии камерной музыки  
сыграли распространенные в то время домашние  
музыкальные собрания. В частности, большой изве-  
стностью пользовались вечера в доме богатого меце-  
ната и любителя музыки М. П. Беляева — так на-  
зываемые беляевские «пятницы».

Активное участие в них принимали композиторы  
Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин, А. К. Ля-  
дов, Ц. А. Кюи, А. К. Глазунов, музыкальный кри-  
тик В. В. Стасов и другие. В «Летописи моей му-  
зыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков расска-  
зывает о беляевских «пятницах»: «Вечер обыкно-  
венно начинался с квартета Гайдна, затем шел Мо-  
царт, далее Бетховен и, наконец, какой-нибудь квар-  
тет из послебетховенской музыки... К зиме 1883/84  
года беляевские «пятницы» стали довольно  
многолюдны... С появлением на «пятницах» наше-  
го кружка, репертуар их порасширился... Саша Гла-  
зунов, сочинявший свой первый квартет ре мажор,  
пробовал его в беляевские «пятницы». Впоследствии  
все его квартеты и квартетные сюиты, еще даже не  
сочиненные целиком, уже проигрывались у Беля-  
ева, совершенно влюбленного в талант молодого  
композитора. Кроме собственных произведений,



сколько различных вещей переложил Глазунов для Беляевского квартета! И фуги Баха, и песни Грига, и многое другое».

Внимание, которое проявляли участники беляевских «пятниц» к камерному творчеству Глазунова, вдохновляло композитора к созданию новых сочинений. Глазунов — автор семи струнных квартетов (наиболее известен из них третий квартет, соль мажор, ор. 26, — «славянский») и пяти «Новеллетт» (ор. 15); каждая из них интересна ритмическим своеобразием и ярким национальным колоритом, о чем свидетельствуют и названия: «Испанская», «Венгерская», «Восточная».

В русской камерной музыкальной литературе есть сборник квартетных миниатюр под общим названием «Пятницы». Туда вошли пьесы Римского-Корсакова, Бородина, Лядова, Глазунова и других. Это дружеская дань композиторов, посещающих интересные музыкальные вечера в доме Беляева.

В советской музыке квартеты Мясковского, Прокофьева, Глиэра, Шостаковича, Шебалина и многих других, продолжая замечательные традиции классической камерно-инструментальной музыки, безусловно, обогащают этот жанр и способствуют дальнейшему его развитию.

Одно из лучших произведений советской квартетной музыки — пятый квартет Н. Я. Мясковского (ор. 47). С безукоризненным мастерством и вместе с тем просто и ясно рассказывает в нем автор о больших и чистых переживаниях.

Небольшая первая часть, спокойно-задумчивая по характеру, определяет общий тон сочинения. Певучие темы, сходные по окраске и ровности настроения, выразительно дополняют друг друга. Их развитие воспринимается как глубоко личное, непосредственное высказывание, трогательное чистотой и

свежестью восприятия жизни. Акварельная мягкость красок оттеняет прозрачность музыки.

Слово «*sussurando*», что означает по-итальянски «шелестя», поставлено композитором в качестве обозначения характера следующей части — скерцо. Издали доносится едва слышный шелест. Переходя от инструмента к инструменту, он, словно приближаясь, нарастает, чтобы затем опять исчезнуть вдали. Такова основная тема скерцо: возвращаясь несколько раз, она остается неизменной по характеру:

Molto vivo, *sussurando*  
6 con sord. V-no 1

V-la  
*pp*

Теме противопоставлены два более спокойных певучих эпизода.

Легкое скерцо полно изящества и очаровательных, тонких деталей; композитор проявляет много изобретательности в разнообразии тембровых красок, в противопоставлении регистров и звучностей.

В медленной третьей части ощущается русский народный мелодический склад. Спокойную созерцательность ее крайних разделов оттеняет страстный порыв музыки среднего эпизода.

Финал квартета стремительный и бурный. С большим драматическим напряжением идет разра-



ботка его двух тем: энергичной и лирически-танцевальной.

Сфера образов, раскрытая в пятом квартете, типична и для других сочинений Мясковского в этом жанре (шестой квартет, ор. 49, тринадцатый, ор. 86) и имеет прямую связь с лирикой Чайковского: она так же органично претворяет русскую песенность, так же искренна и тепла.

Однако лирический характер многих квартетов Мясковского не препятствует глубине и разнообразию их содержания. В девятом квартете (ор. 62), написанном в годы войны, на первом плане активные, волевые образы. Квартет этот не программный. Но общее жизнеутверждающее начало всей его музыки говорит о той полнокровной волевой устремленности, которой жил наш народ, а с ним и автор, в суровые годы войны.

К лучшим страницам русской советской камерной музыки принадлежат квартеты Д. Д. Шостаковича.

Каждый из них — это драматическое произведение, насыщенное острым содержанием, где страстные диалоги сменяются гневными монологами и философское раздумье уступает место эпизодам, полным гротеска и юмора.

Одно из последних произведений композитора в этом жанре — седьмой квартет (ор. 108).

Небольшое по размерам сочинение (три его части идут без перерыва) звучит как взволнованный рассказ о мыслях и чаяниях человека, о его надеждах и невзгодах. Несмотря на лирическую окраску основных образов, Шостакович в этом произведении, как и в других своих квартетах, расширяет понятие «камерности» с ее интеллектуально-созерцательным настроением. Напряженная и ясная в своей эмоциональной направленности музыка седьмого квартета



находится в сфере активного ощущения волнующих нас сегодня мыслей и чувств.

Изящно-прихотливое настроение первой части сменяется взволнованной медленной частью — драматургическим центром произведения. Насыщающее музыку раздумье проникнуто сдержанной в своем выражении скорбью. Что-то глубоко личное звучит в диалоге скрипки и виолончели, развивающемся на фоне повторяющихся фраз скрипки. Задушевные и полны значения отдельные реплики альта.

Внезапно врывается финал. Еще не все договорено, еще последние фразы альта как бы пытаются вернуть прежнее настроение. Но его заглушает стремительный, бурный поток музыки смятенной человеческой души.

Заключение финала (кода) трогает красотой умиротворения и душевной ясностью, напоминающей грустную тишину осенних пейзажей Левитана.

## ТРИО

Наряду с сонатой и квартетом, трио — один из наиболее распространенных камерно-инструментальных ансамблей. «Пользуйтесь всяким случаем играть что-либо сообща, как-то: дуэт, трио...» — писал Р. Шуман, обращаясь к молодым музыкантам.

Трио — сочинение для трех исполнителей. Чаще всего встречаются фортепианные трио, написанные для фортепиано и двух струнных или духовых инструментов.

Много и охотно писали для трио Гайдн и Моцарт. Первым камерно-инструментальным сочинением молодого Бетховена, в котором уже проявились глубина и драматичность его музыки, были фортепианные трио (ор. 1).

Едва ли не основное в творчестве крупнейшего немецкого композитора Брамса — его сочинения для камерно-инструментальных ансамблей, в том числе и пять трио.

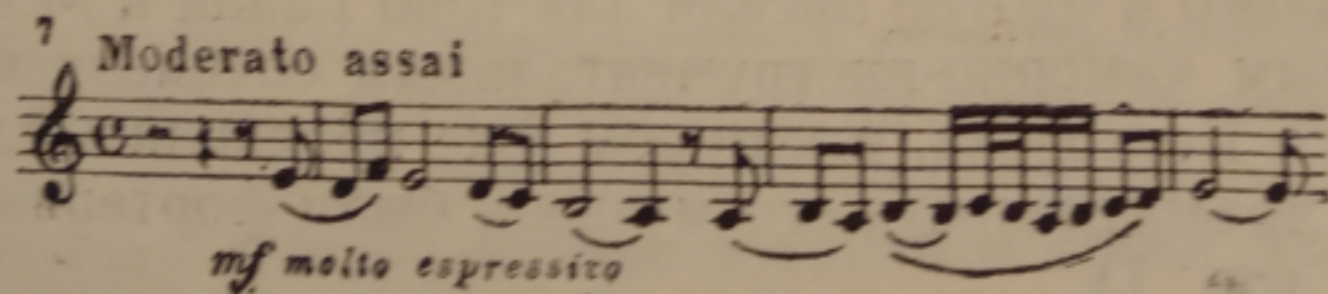
Музыка их, насыщенная народными интонациями и ритмами (чаще всего венгерскими), рассказывает о больших человеческих чувствах. Внимание Брамса в равной степени привлекают здесь образы героические и полные юмора, лирически светлые и драматические. Характерно для всех трио Брамса и сочетание порывистой страстности в изложении мысли с классической ясностью формы.

Одним из значительнейших произведений, написанных для трех исполнителей, является фортепианное трио Чайковского «Памяти великого артиста» (ор. 50). Оно посвящено памяти друга композитора, замечательного пианиста и музыкального деятеля Н. Г. Рубинштейна. «Трио это посвящаю Николаю Григорьевичу, — писал Чайковский. — Оно имеет несколько плачущий и погребальный колорит».

Сложный мир чувств выражен в этом произведении: всеобъемлющая печаль, скорбь и торжественная приподнятость, знаменующая силу и величие жизни.

Трио состоит из двух частей. Первая, названная автором «Rezzo elegiaco» (что означает «элегическая пьеса»), великолепная по красоте и глубине содержания тем, изложена в сонатной форме.

Главная тема вначале появляется у виолончели. Это скорбная песня по умершем друге и великом артисте:





Она повторяется скрипкой, а далее еще более ярко и широко звучит у фортепиано. Но постепенно в этих волнах скорби, казалось бы, подчинивших себе всю музыку, появляются более светлые интонации. Окрепнув, они в полную силу звучат в ярких аккордах побочной темы, олицетворяющей образ света и жизни. Широкая, подлинно русская по своему интонационному складу побочная тема торжественно звучит у фортепиано, красивым, полным звуком выпевается виолончелью и скрипкой на фоне выразительного аккомпанемента.

Богатство и размах фортепианной партии, в звучание которой органично вплетаются струнные, ее оркестровая красочность придают разработке подлинно симфонический характер. Об этой особенности музыки трио писал и сам Чайковский: «...боюсь, не есть ли это симфоническая музыка, только прилаженная к трио».

В разработке музыка достигает большого напряжения. Будто волны, набегают друг на друга нарастания, с каждым разом становясь все сильнее и глубже. Увеличивается сила и сочность звучания.

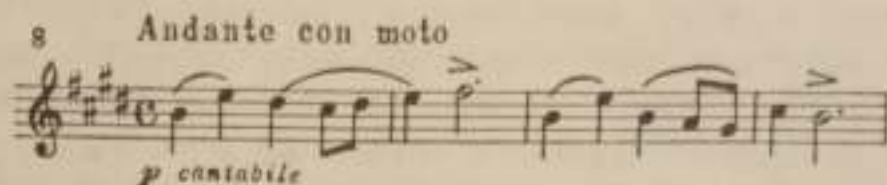
Драматический пафос разработки сменяется певучим напевом солирующей скрипки. Снова возникает грустная мелодия главной темы на фоне мрачных аккордов фортепиано и выразительных фраз виолончели. Торжественное в своем скорбном настроении заключение (кода) подчеркивает трагическое содержание первой части.

Вторая часть трио — вариации. Их лирическая музыка на время отстраняет развитие ведущей драматической линии произведения и разряжает напряжение, созданное первой частью.

Для темы вариаций Чайковский создал мелодию, в которой ясно ощущаются типичные черты русской народной песни: широкая напевность, импровизаци-



онная выразительность, внутренняя динамичность переходов от одного настроения к другому:



Эти качества темы с большим блеском проявляются в вариациях. Их можно представить как двенадцать разнохарактерных пьес, объединенных единым мелодическим материалом. В вариациях, как в народных афоризмах — пословицах, поговорках, — очень сжато и точно запечатлены мысли и чувства композитора.

Выразительно, по-народному просто звучит основная мелодия у фортепиано, своим светлым распевом заставляя забыть о скорби.

В первой вариации тема проходит без изменения, но уже в исполнении скрипки. Светлое ее настроение ощущается и во второй вариации, где тема, порученная виолончели, несколько изменена ритмически и приобретает характер мазурки.

В третьей вариации — грациозном скерцо — блестяще используются виртуозные возможности фортепиано. Композитор как бы напоминает здесь о замечательном пианистическом даре Н. Г. Рубинштейна.

В широте дыхания четвертой вариации, ее подлинно богатырском размахе ощущается величие русского эпоса. С ней ярко контрастирует пятая вариация, где на фоне одного длительно тянущегося звука скрипки и виолончели фортепиано в высоком регистре исполняет нежную и изящную мелодию. Ее

однообразная, несколько механическая звучность напоминает старинную музыкальную табакерку.

Пятая вариация без перерыва переходит в следующую, наиболее развитую по форме, вариацию — вальс. В этой столь любимой Чайковским форме создатель непревзойденных русских лирических вальсов написал очаровательную по поэтичности и изяществу музыку. Виртуозно разработанная и значительно измененная тема звучит в грациозной и живой переключке струнных инструментов, а затем — в кульминации — у фортепиано. Благородство и поэтичность музыки, прозрачность инструментовки делают этот вальс одной из лучших вариаций цикла.

До сих пор светлое в основном настроение резко нарушается в седьмой вариации. В тяжелой мерной поступи аккордов фортепиано, во взволнованных взлетах струнных чувствуется мрачная подавленность.

Восьмая вариация — широко развитая fuga<sup>1</sup>. Сосредоточенная строгость ее музыки, четкость формы прекрасно сочетаются по настроению с предыдущей вариацией, подчеркивая большую серьезность и глубину музыки.

О том же, но совсем по-иному, более тепло и интимно, рассказывает музыка девятой вариации. На фоне аккордов фортепиано, напоминающих звучание арфы, скрипка, а затем и виолончель выпевают печальную мелодию. Ее глубоко человеческие интонации просто и искренне говорят о горе и скорби.

---

<sup>1</sup> Фуга — полифоническое (многоголосное) произведение. Основная тема фуги переходит из голоса в голос со строгой последовательностью. Проведения темы чередуются с разработочными эпизодами.

Бравурная, яркая музыка мазурки (десятая вариация) в последний раз возвращает нас к радостному и праздничному настроению. Кокетливая игривая задумчивость чередуется в ней с безудержным огненным танцем.

Следующая вариация — лирическая песня — органичный переход от шумного веселья мазурки к трагической музыке финала.

Финальная вариация начинается с патетического изложения темы, приобретающей здесь гневный, протестующий характер. Это — страстное возмущение против несправедливости и бессмысленности смерти. На мгновение кажется, что трагический образ отстранен, что горестные, скорбные настроения удастся преодолеть. Но по мере приближения к драматической кульминации темп замедляется, сила звучности нарастает. Декламационная выразительность подчеркнута энергичным ритмом и акцентами. Паузы, прерывающие движение, словно помогают набрать дыхание, чтобы с новой силой обрушить на слушателя трагическую развязку.

В последней вариации находит свое завершение напряженная борьба образов жизни и смерти, составляющая главную идею трио.

Трио Чайковского сочетает в себе серьезность художественного замысла с классической ясностью формы и замечательным богатством мелодики, опирающейся на русские песенные истоки. По масштабам, глубине и сложности замысла — это одно из замечательных произведений мировой камерной литературы.

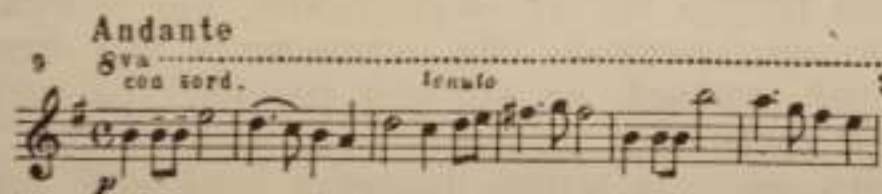
После Чайковского у русских композиторов стало как бы традицией посвящать трио памяти больших артистов и музыкантов. Под впечатлением смерти Чайковского создает трио «Памяти великого художника» Рахманинов. Композитор А. Арен-



ский посвящает одно из своих трио памяти выдающегося русского виолончелиста К. Ю. Давыдова.

Жива эта традиция и в наше время. Так, Д. Д. Шостакович посвятил трио соч. 67 памяти своего друга, известного советского музыковеда и ученого И. И. Соллертинского. Каждая из его четырех частей замечательна яркой самобытностью музыки, блестящим и точным выражением мысли и, вместе с тем, виртуозным использованием всех возможностей инструментов.

Небольшому сонатному *allegro* первой части предшествует вступление. По своему значению это вступление — эпитафия, определяющий характер дальнейшей музыки. Звучность флажолетов<sup>1</sup> виолончели, лишенная живой, теплой окраски, создает таинственный тембровый колорит. Печально звучит мелодия в низком регистре скрипки и — еще ниже и глуше у фортепиано:



Не нарушает это настроение и главная тема, словно «рожденная» вступлением. Оживление вносит более светлая и ритмически активная побочная тема и разработка. Возникает ощущение, что грустные мысли отступили, уступив место надежде.

Но снова звучит главная тема. Бессильно сни-

<sup>1</sup> Флажолет (от французского flageolet) — свирель. Так называют особую звучность струнного инструмента, очень высокую, напоминающую по характеру флейту.

кают протестующие интонации, растворяясь в полном скорбной нежности заключении.

Вторая часть — скерцо. Неистойимой выдумкой, стремительностью движения, неожиданными поворотами мысли оно близко многим произведениям Шостаковича этого рода. Стоит вспомнить хотя бы скерцо из его сонаты для виолончели и фортепиано.

Все ясно в короткой, простой теме скерцо, все ясно, четко и в сопровождении, подчеркивающим энергичную основу ритма.

Своеобразен средний эпизод: насмешливо, по-мальчишески задорно звучит мелодия в высоком регистре фортепиано, на фоне острых гармонических сочетаний. Главное в музыке скерцо — активное ощущение радости бытия. Лишь изредка возникают отдельные скорбные интонации, словно напоминая о страдании и горе. Но они тонут в общем стремительном потоке.

Восемь величественных, тяжелых аккордов фортепиано грозно звучат, неумолимые, как несчастье. Упорно повторяемые, они становятся той тяжело гнетущей основой, на которой развивается музыка третьей части.

Тема, вначале мягко пропетая скрипкой, создает замечательный по выразительности образ сурового раздумья и сдержанной грусти. Таящийся в ней драматический пафос постепенно раскрывается в дуэте струнных. Все ярче слышны интонации страдания и отчаяния, все напряженнее становится диалог. Это — словно надгробное слово, мужественное в своей скорби.

Без перерыва начинается финал — наиболее сложная часть, завершающая драматические образы трио. Его первая тема рисует образ жестокой, бессмысленной смерти, сметающей на своем пути все живое. По характеру близка ей и вторая тема —

в сухом, безжизненном звучании высокого регистра фортепиано, на фоне жестких аккордов струнных.

Постепенно нарастает сила звука, повышаются регистры. Резко, будто удары бича, падают акцентированные ноты струнных, почти стучат пассажи фортепиано; как предсмертные крики прорезают общую звучность отдельные фразы скрипки в предельно высоком регистре.

С поразительным мастерством композитор в звучности лишь трех инструментов создает иллюзию красочной, богатой палитры симфонического оркестра. Самые неожиданные и острые сочетания гармоний, ритма, тембров наслаиваются друг на друга: то вырывается плясовой напев, то вдруг мелодия, полная страдания. Хаос разрушения, гибели царит в музыке.

Неожиданно среди этого ужаса смерти возникает широкая песня — главная тема первой части. Ее взволнованная, теплая мелодия на время заслоняет образы смерти.

Но снова возвращаются образы финала. Снова зловеще звучит главная тема — подлинно трагический итог сочинения. Активное ощущение гибели подчеркивают и возникающие здесь характерные грозные аккорды, знакомые уже по третьей части. Как чье-то недоговоренное, прерванное смертью слово, слышится в последний раз отголосок главной темы.

Это сочинение Шостаковича, написанное в годы Великой Отечественной войны, звучит с особо впечатляющей силой. Ужасы войны нашли в нем свое яркое воплощение. «В этом своеобразном, оригинальном сочинении,— писала газета «Правда»,— мы находим глубокие чувства, убедительные музыкальные образы, для которых композитором найдены доходчивые формы выражения».



## АНСАМБЛИ ДЛЯ ПЯТИ, ШЕСТИ, СЕМИ И БОЛЬШЕГО ЧИСЛА УЧАСТНИКОВ

Как уже говорилось, дуэт, трио, квартет — наиболее многочисленные и распространенные камерно-инструментальные ансамбли.

Однако, кроме них, существуют и другие ансамбли, написанные для большего количества исполнителей (квинтет, секстет, септет и т. д.). Для таких ансамблей охотно писали многие композиторы, создавая замечательные произведения, обогатившие камерную музыкальную литературу.

Одно из наиболее сильных по музыке и высоким по мастерству произведений Танеева — фортепианный квинтет, соч. 30 (quintus по-латыни — пятый). Совместная звучность струнного квартета и фортепиано, обогащая друг друга, позволяет значительно разнообразить художественно-выразительные средства, доступные камерному ансамблю. Особенно исполнительски блестяща и выигрышна в квинтете Танеева фортепианная партия.

Основная идея этого сочинения близка многим произведениям Танеева, в частности его известной симфонии до минор: смысл ее — в борьбе ясного и светлого жизнеощущения с мрачным и тяжелым началом. В квинтете конфликт этот особенно ярок в первой части — между взволнованной с резкими неожиданными скачками мелодией главной темы и волнующей лирикой побочной. В их развитии и столкновениях, падениях и взлетах ощущается сложная душевная борьба человека, где отчаяние сменяется надеждой, а гневные возгласы — успокаивающим шепотом. Яркая и сочная звучность соответствует драматическому пафосу музыки.

Вторая часть — один из замечательных примеров скерцо в русской камерной литературе. Энергичное,

оно развивается стремительно и бурно. Как бы отталкиваясь от выдержанных, словно скованных, звуков фортепиано, стремительно несутся легкие аккорды струнных, рассыпаясь и сверкая, как брызги воды на солнце. Своеобразие звучности скерцо придает особый штрих (способ извлечения звука и ведения смычка), которым играют струнные; отрывистый и легкий, он еще более подчеркивает воздушный колорит музыки.

Третья часть по своему замыслу напоминает медленные старинные арии. Гибкая мелодия неторопливо разворачивается на фоне одной и той же неизменной фразы. Такой многократно повторяемый мелодический оборот называется остинато (от итальянского слова *ostinato* — упрямый, упорный) и часто встречается в старинной музыке. Остинато подчеркивает размеренное движение музыки и свойственное ей состояние глубокой внутренней сосредоточенности. Все развитие воспринимается органично, как единое целое, несмотря на сложность многоголосия и смелость гармонических сочетаний.

Медленную часть сменяет энергичный и стремительный финал. Он возвращает слушателя к драматическим настроениям первой части. Насыщенно, с пафосом звучит здесь побочная тема из первой части. Нарастание силы звука, новые тембры и регистры придают ей торжественный, светлый характер, утверждая оптимистическую идею всего произведения.

Для фортепианного квинтета писали многие композиторы, русские и западные. Среди созданных ими квинтетов есть и подлинные шедевры камерно-инструментальной музыки — произведения композиторов Шуберта, Шумана, Брамса.

Было бы неправильным считать, что камерно-инструментальная музыка всегда создавалась ком-



позиторами лишь для выражения сложных психологических переживаний, и притом в расчете на исполнение ее артистами-профессионалами. Широкое распространение домашнего музицирования в XVIII и особенно в XIX веках сыграло большую роль в обогащении литературы для камерно-инструментальных ансамблей. Многие замечательные произведения этого рода обязаны своим появлением высокой культуре любителей музыкантов, стимулировавшей творческую фантазию композиторов.

Среди таких сочинений можно назвать секстет Глинки, в составе которого шесть исполнителей (Sextus — шестой).

Мысль написать ансамбль для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса зародилась у Глинки под впечатлением игры одной любительницы пианистки. По словам композитора, он писал фортепианную партию, «соображаясь с ее сильной игрой на фортепиано». Вероятно, именно это и определило в секстете значение фортепианной партии как ведущей и организующей все остальные. Фортепиано же поручены и наиболее ответственные эпизоды сочинения: вступление, главная тема и разработка первой части; начало и большие разделы финала; в средней, медленной, части секстета фортепиано использовано скорее как солирующий инструмент, а не как один из составных голосов ансамбля.

Однако, несмотря на свое особое положение в ансамбле, партия фортепиано в произведении Глинки не подавляет другие инструменты, позволяя в полной мере проявить и свойственную струнным инструментам певучесть.

Глубокая выразительность и эмоциональная взволнованность сочетаются в секстете с лаконичностью высказывания и законченностью формы. Это



одно из лучших камерно-инструментальных сочинений Глинки.

Художественно-выразительные возможности камерного ансамбля, состоящего из шести различных инструментов, привлекали многих композиторов. Заинтересовали они и Чайковского. Работая над секстетом «Воспоминания о Флоренции» (ор. 70)<sup>1</sup>, композитор писал: «...Я ведь хочу не то что музыку какую-нибудь сочинить и потом на шесть инструментов аранжировать, а именно секстет, то есть шесть самостоятельных голосов, чтобы это не чем иным, как секстет и быть не могло»<sup>2</sup>.

Как развлекательную музыку для любителей написал Бетховен свой септет, то есть ансамбль для семи исполнителей (*septem* — семь), ор. 20. Бетховенский септет (в него входят скрипка, альт, виолончель, контрабас, кларнет, валторна, фагот) построен по типу популярного в XVIII веке «дивертисмента» — музыкального произведения, состоящего из нескольких не связанных друг с другом инструментальных пьес, обычно развлекательного характера.

В септете шесть частей. Светлы и грациозны оба сонатных *allegro*, в форме которых написаны первая и последняя части. В них нет и тени драматических столкновений, столь типичных для сонатных *allegro* многих бетховенских сонат и квартетов. Темы не противопоставлены, а лишь дополняют друг друга, создавая единый радостный и светлый колорит. Прозрачная инструментовка, общий изящный характер

---

<sup>1</sup> Название «флорентийского» секстет получил потому, что основная его тема возникла у Чайковского во время пребывания во Флоренции в 1890 году.

<sup>2</sup> В составе секстета Чайковского две скрипки, два альты и две виолончели.

музыки заставляют вспомнить камерные ансамбли Гайдна.

По настроению к этим частям примыкает и третья часть — менуэт, в основу которого положена тема из широко известной маленькой сонаты для фортепиано Бетховена, соч. 49, написанной незадолго до септета:



Четвертая часть — вариации на тему народной немецкой песни «Рыбак, милый рыбак». Незатейливая простая тема, звучащая вначале у скрипки и альты, чудесно развивается в пяти небольших вариациях. Они как бы вскрывают подтекст темы и находят в нем все новые и новые обаятельные черты: то сдержанно-мужественные, то пленительно задумчивые, то грациозно-шутливые.

Пятая часть септета — скерцо. В лаконичности основной темы, в ее неожиданных поворотах и ритмической остроте угадываются, словно в дымке, будущие гениальные по силе и полету мысли скерцо Бетховена.

Небольшое по размеру Andante, напоминающее марш, подготавливает сонатное аллегро финала.

Из общего светлого настроения септета несколько выпадают его вторая, медленная, часть и вступление к первой части, полные меланхолической грусти.

Септет имел большой успех у современников.

Нам известен ряд его переложений для различных инструментов. Бетховен сам сделал переложение септета для трио.

По примеру этого сочинения Бетховена, другой гениальный композитор Франц Шуберт, автор ряда замечательных камерно-инструментальных произведений, написал ансамбль для восьми различных инструментов, называемый октетом, ор. 166 (octo по латыни — восемь).

В октете Шуберта, как и в септете Бетховена, — шесть частей. Сходно в обоих сочинениях их расположение и основное движение. И в то же время музыка октета насыщена подлинно шубертовской красотой мелодии и столь характерным для композитора свежим, непосредственным восприятием жизни.

Шуберт написал это произведение по просьбе одного любителя кларнетиста, поклонника творчества композитора. Возможно, что именно этим объясняется то внимание, которое уделено в ансамбле партии кларнета по сравнению с другими инструментами (две скрипки, альт, виолончель, контрабас, валторна и фагот).

Сонатному аллегро первой части октета предшествует медленное вступление. Музыка его трогает чистотой и нежностью эмоций. Она прекрасна и проста. Ее светлое настроение сохраняется и в энергичной главной теме, и в более спокойной побочной, пленяющей глубокой сердечностью распева. Разработке, основанной на развитии интонаций и попевок обеих тем, также присуще широкое мелодическое дыхание.

Чудесно звучит заключение первой части: после длительного нарастания движения и динамики наступает минута раздумья: темп замедлен, приглушенно звучат инструменты. На этом фоне у вал-



торны возникает мелодия. Она ширится, растёт и, достигнув своей вершины, замирает. Что-то недосказанное и значительное слышится в этом звучании, напоминающем звук лесного рога<sup>1</sup>. Пауза. И неожиданно два ярких и сильных аккорда решительно возвещают конец части.

Вторая, медленная, часть октета — лирическая песня без слов. У кларнета, играющего вначале соло, а затем в дуэте со скрипкой, на фоне мерно колышущегося, убаюкивающего аккомпанемента, звучит очаровательная в своей светлой печали песня:



Следующая часть — энергичное и несколько тяжеловесное скерцо. Такое сопоставление нежной лирики второй части и нарочитой простоты и грубоватости скерцо очень типично для инструментальных произведений Шуберта. Инструментовка скерцо — один из многих примеров эффектного чередования тембров, которым Шуберт широко пользуется в октете. Она придает основному образу красочную характерность: тут и короткие, острые реплики духовых инструментов, подчеркивающие шутливый характер музыки, и поочередное повторение обеими группами одной и той же музыкальной фразы, и чудесный дуэт скрипки с кларнетом, оттеняющий очарование мелодии среднего эпизода.

<sup>1</sup> Название инструмента «валторна» — искаженное немецкое «Waldhorn» («лесной рог»).

Каждая из семи вариаций следующей части — поэтичное и своеобразное развитие основной темы. Их можно сравнить с рядом небольших, но замечательных по своей глубине стихов-песен, рассказывающих о любви, радости жизни и красоте природы.

Пятая часть — менуэт. По своему характеру он напоминает многочисленные опозитизированные жанровые (бытовые) картинки, которые часто встречаются в вальсах, лендлерах<sup>1</sup> и маршах Шуберта.

Заключительная часть, как и первая, написана в форме сонатного аллегро. В него вводит медленное вступление — наиболее драматичный по музыке эпизод октета.

Таинственно и мрачно звучит тремоло в низком регистре виолончели и контрабаса. На этом фоне, как скорбные возгласы, слышатся короткие фразы всего ансамбля. Фразы эти не развиваются; прерываемые паузами-вздохами, они, начинаясь каждый раз громко, к концу затихают. В них слышится печаль об утраченном счастье, сознание своей обреченности.

Но вот возникает энергичная и мужественная главная тема сонатного аллегро. Все тяжелое и мрачное забыто. Стремительно развивается финал; как в праздничном хороводе, мелькают светлые, радостные образы, в которых слышатся отголоски народных песен и танцев. Они закрепляют в восприятии слушателя действенность финала, его целеустремленный порыв, в котором растворяется глубоко лирическое начало части.

Музыка октета, от начала до конца согретая теплой, сердечной мелодией, передает чувство внут-

---

<sup>1</sup> Лендлер — австрийский народный танец на  $\frac{3}{4}$ , родственник вальсу.

ренной гармонии, которое вызывает в человеке природа. Если сравнить эту музыку с пейзажем, то прежде всего захватывает чистота красок, обилие воздуха и отсутствие резких теней.

Как уже говорилось, октет был написан Шубертом по заказу и для исполнения любителями, а не профессионалами. Но это ни в какой мере не отразилось ни на силе вдохновения, ни на красоте музыки, ни на требовательности к себе автора. Да это и не должно нас удивлять, если мы вспомним, что остальные камерно-инструментальные ансамбли Шуберта писались, в основном, для любителей и домашнего музицирования. А в доме отца Шуберта, учителя начальной школы, был свой домашний квартет — первый исполнитель почти всех его ансамблей.

К камерно-инструментальным ансамблям относятся и ансамбли, написанные для девяти и десяти различных инструментов. Они называются: нонет (от латинского слова *nonus* — девятый) и децимет (*decimus* — десятый).

Такие ансамбли объединяют разнообразные сочетания инструментов как струнных, так и духовых. Для них доступно исполнение не только специально предназначенных камерных сочинений, но и переложений произведений симфонической музыки. По богатству и разнообразию звучания, по особенностям партитуры нонет и децимет приближаются к небольшому камерному оркестру.

Для нонета писали английские композиторы Ч. Стэнфорд, А. Бакс. Известны также пьесы, написанные для этого состава советскими композиторами Д. Шостаковичем, А. Животовым.

Несомненный интерес вызывает нонет современного чешского композитора В. Добиаша под названием «О родной земле». Нонет состоит из четырех



частей. Каждой придано специальное название: первая, *Allegro moderato*, — «Родная земля говорит», вторая, *Andante*, — «Родная земля поет», третья, *Adagio*<sup>1</sup>, — «Обет верности родине», и четвертая, *Vivace*<sup>2</sup>, — «Весна родной земли». Композитор этими заглавиями помогает слушателю не только определить настроение частей, но и понять идею произведения. По словам В. Добиаша, основные образы нонета связаны «со многими вещами, которые существуют в жизни и касаются всех нас близко».

Музыка нонета, опираясь на чешские народные песни, подкупает светлым, радостным настроением. Четкая простота формы, мелодическое богатство тем, интересное использование возможностей каждого инструмента (скрипки, альты, виолончели, контрабаса, флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны) — все это сильные стороны этого произведения Добиаша.

Для десяти инструментов — децимета — написал Танеев *Andante*. В его составе две флейты, два гобоя, два кларнета, два фагота и две валторны.

Небольшое по размеру *Andante*, несмотря на скромный тематический материал, привлекает непринужденностью музыкального повествования. Удачно использовано противопоставление регистров и тембровых красок десяти инструментов. Мелодия проходит то в светлом, чуть холодноватом звучании флейты, то в серебристо-звонящем — у кларнета, то в густом и теплом — у валторны.

Кроме нонета и децимета, есть еще ансамбли, бо́льшие по количеству участвующих в них инстру-

---

<sup>1</sup> *Adagio* (ит.) — медленно, спокойно. Частое обозначение темпа медленных частей симфоний, сонат, квартетов.

<sup>2</sup> *Vivace* (ит.) — полный жизни. Обозначает весьма быстрое движение.

ментов. Но это уже не камерный ансамбль, а скорее небольшой оркестр, характеристика особенностей которого выходит за рамки этой работы.

• • •

На этом мы заканчиваем рассказ о камерно-инструментальных ансамблях и музыке, написанной для них. Охарактеризованные в этой работе сочинения и ансамбли — лишь незначительная доля богатств этой замечательной отрасли музыкального искусства. «Вспомним,— писал Чайковский,— что Гайдна лучшие свои силы посвятил камерной музыке, что Моцарт, писавший вообще с ему одному свойственной легкостью, с особенною любовью отделял свои квартеты... и, наконец, что величайшие произведения гениальнейшего из всех композиторов — Бетховена... опять-таки принадлежат скромному роду музыки, довольствующемуся тесными рамками четырех смычковых инструментов для богатейшего полифонического развития музыкальных идей».

Сила художественного воздействия камерно-инструментальной музыки, широта и значительность ее образного содержания в сочетании со сравнительной скромностью средств выражения позволяют ей проникать в широкие круги музыкантов-любителей. Достаточно уметь читать ноты и собраться двум-трем исполнителям, как они уже могут составить камерный ансамбль, к услугам которого будет много замечательных произведений музыкальной литературы.

Совместное любительское музицирование не только знакомит исполнителей с тем или иным сочинением. Оно создает наилучшие условия (по срав-

нению с радио и даже с прослушиванием в концерте) для глубокого понимания замысла композитора, знакомства со стилем, формой произведения, проникновения в его идейную сущность.

К сожалению, в наше время камерно-инструментальная музыка пользуется недостаточной популярностью у массового слушателя. Все еще существует мнение о ее особой сложности и малой доступности.

Неподготовленный слушатель, безусловно, быстрее воспринимает музыку, связанную с текстом (песня, романс и даже опера). Понимание же чистой инструментальной музыки затрудняется подчас непривычной звучностью различных инструментов, сложностью замысла и формы, в которой написаны сочинения.

Единственный способ преодолеть эти трудности — как можно больше слушать, а еще лучше — играть различную камерную музыку. Ведь всем известно, что понять сложное, большое литературное произведение, проникнуть в его основную идею, ощутить красоту языка и формы можно лишь при соответственной подготовке и достаточно развитом вкусе (обычно этому учат еще в школе). Так же и в музыке надо идти от знакомства с более легкими произведениями к более сложным. В этом случае особую роль играет именно камерно-инструментальная музыка, которую композитор Бородин назвал «одним из самых могучих средств для развития музыкального вкуса и понимания».

Поэтому так велико в наши дни значение камерной и, в частности, камерно-инструментальной музыки, практически осуществляющей тесную связь профессионального и любительского искусства. Любой камерный ансамбль, будь то струнное или духовое трио, квартет или квинтет или иное соединение инструментов, может побывать в самых отда-



ленных уголках нашей Родины, где нет даже фортепиано.

И несомненно, что камерно-инструментальная музыка, при многообразии ее форм и жанров, будет все более приближаться к запросам народа, обогащаясь этим сама и обогащая новыми замечательными произведениями нашу социалистическую культуру.

ГАГДАМОВИЧ ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА  
*ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ*

56 с.

Музгиз, М., 1963 г.  
782

Редактор Е. Сазонова  
Техн. редактор Н. Корунова

Подписано к печати 28/VI 1963 г. А 06383. Форм. бумаги  $70 \times 108^{1/32}$ .  
Бум. л. 0,875. Печ. л. 2,4. Уч.-изд. л. 2,1. Тираж 6600 экз. Цеча II к.  
Заказ 5017

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза

*В серию*  
**«МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ»**

*входят брошюры:*

Васина-Гроссман В.  
ВОКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

Черная Е.  
ОПЕРА

Скудина Г.  
БАЛЕТ

Павиратова В.  
МАЛЫЕ ФОРМЫ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Павиратова В.  
БАЛЛАДА

Попова Т.  
УВЕРТЮРА

Попова Т.  
СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА

Попова Т.  
СОНАТА

Попова Т.  
СЮИТА

Соловцов А.  
КОНЦЕРТ

Головинский Г.  
РОНДО

Розеншильд К.  
ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ.  
ФУГА



11 к.

**МУЗГИЗ**  
**1 9 6 3**