

На правах рукописи

ЦАРЕГОРОДЦЕВА Любава Михайловна

**ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРА БОЛЬШОГО КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО  
АНСАМБЛЯ С УЧАСТИЕМ ФОРТЕПИАНО**

Специальность 17.00.02. – Музыкальное искусство

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону 2005 г.



Работа выполнена в Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте им. С.В.Рахманинова.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
Демченко Александр Иванович

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор  
Долинская Елена Борисовна

кандидат искусствоведения, доцент  
Диденко Надежда Михайловна

Ведущая организация: Уральская государственная  
консерватория им. М.П.Мусоргского

Защита состоится « 22 » декабря 2005 г. в 18 часов на заседании диссертационного совета К 210. 016. 01 по присуждению ученой степени кандидата искусствоведения при Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В.Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23).

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В.Рахманинова.

Автореферат разослан « 21 » ноября 2005 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения, доцент



И.П.Дабаева

2006-4  
23376

2223459  
3

### Общая характеристика работы.

Камерный ансамбль с участием фортепиано – широко распространенная и значительная по содержанию область музыкального искусства. Возникнув на исходе эпохи Возрождения как излюбленная форма салонного и домашнего музицирования, он прошел длительный исторический путь, просцируя на себя все особенности и качественные признаки стилевой эволюции музыкального творчества последних трех столетий.

Постоянно находясь в центре исполнительской деятельности, фортепианный камерный ансамбль является одной из основ формирования личности и творческого потенциала современного музыканта, глубоко и многообразно проникая и в педагогическую деятельность. Значимость этой области музыкального искусства неизменно возрастает, инициируя необходимость освоения всего репертуарного богатства.

Отсюда возникают два научных аспекта. Первый связан с отсутствием в музыковедении квалифицированных, охватывающих всю историю развития этого жанра, источников, обращающих внимание исполнителей, в том числе на те новые и раритетные сочинения, которые еще не получили заслуженной репертуарной востребованности. Второй аспект, как следствие первого, определяет необходимость концентрации внимания на специфических особенностях данного ансамбля в каждую из исторических эпох, что совершенно необходимо при освоении студентами и концертирующими артистами этой области музыкального творчества. Оба эти аспекта еще не стали предметом изучения исследователей. Таким образом, становится очевидной актуальность предлагаемой диссертации

Фортепианный камерный ансамбль может быть представлен сочетанием фортепиано с одним или несколькими инструментальными партнерами. Вследствие различий генезиса возникает необходимость терминологической дифференциации ансамбля малого состава (соната-дуэт для одного оркестрового инструмента и фортепиано) и большого – состоящего из трех и более участников (трио, квартет, квинтет, секстет и т.д.). В первом случае мы имеем дело с дуэтом, ведущим свою родословную от инструментальной сонаты с сопровождением. Второй вид ансамбля – с большей, чем дуэт, количественной конфигурацией, своим происхождением обязан барочному камерному ансамблю, в частности, трио-сонате.

Объектом исследования выступает большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано как целостный жанр в контексте его исторического развития. Принципиальным в диссертации является то, что она охватывает, в сущности, весь основной материал данного жанра в его движении от истоков и до последнего времени, и этот материал рассматривается в рамках общих стилевых процессов музыкального искусства от эпохи Барокко до рубежа XXI столетия. Предлагаемое исследование нацелено, в конечном счете, на то, чтобы эффективно использовать научные данные в реальной исполнительской и педагогической практике.



**Предмет исследования** составляют как собственно стилевая эволюция большого фортепианного камерного ансамбля, так и параметры, определяющие специфику жанра.

**Целью диссертационного исследования** является изучение проблемы эволюции специфических особенностей ансамбля с участием фортепиано как оригинального и ярко концептуального вида музыкального творчества на протяжении всей истории его существования.

В диссертации предполагается решение следующих **задач**:

- презентация большого камерного ансамбля с участием фортепиано, как генетически единого по происхождению и потому целостного объекта музыкального искусства;
- экспозиция исторической панорамы этого вида ансамбля в его стилевой эволюции от истоков жанра до современного состояния;
- выявление специфических особенностей ансамблевого исполнительства, обусловленных эволюционными процессами;
- раскрытие художественного потенциала данного жанра, его выразительных возможностей и семантических предпочтений.

**Методология исследования** базируется на совмещении исторического подхода (материал диссертации поэтапно распределен по крупным историческим периодам) с аналитическим (выявление ключевых вех стилевой эволюции большого фортепианного камерного ансамбля и особенностей каждого периода в их взаимосвязи и детерминированности). В ходе поэтапного изучения данного материала фиксируются характерные и доминирующие признаки стилевых блоков.

**Научная новизна** диссертации заключается в том, что к исследованию большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано впервые в музыковедении применяется комплексный системный подход. В диссертации выявляются специфические аспекты интересующего нас жанра с точки зрения его стилевой эволюции и связанных с ней процессов на протяжении всего периода его существования. В исследовании акцентируются наиболее важные для выявления стилистики камерных произведений изменения ролевых функций участников ансамбля и иных параметров инструментального партнерства.

Данная работа представляет собой опыт изучения этой области как единого, жанрово очерченного пласта мирового музыкального искусства, имеющего собственные генетические и жанрообразующие факторы. Максимальную полноту охвата темы обеспечивает значительный объем семиографических первоисточников. Наряду с достаточно известными произведениями данная работа вводит в исследовательский обиход ансамблевые сочинения, не входившие ранее в сферу внимания мировой науки. Широта экспозиции позволяет проследить преемственность и диалектику всех этапов развития этой вида музыкального искусства во временном континууме. Аналитический материал диссертации выявляет художественную емкость, концептуальный потенциал и формотворческую мобильность жанра.

**Практическая значимость** предлагаемой диссертации состоит в возможности осмысления всего стилового многообразия фортепианного камерно-инструментального ансамбля в его историческом развитии. Эта сторона работы имеет немаловажное значение, поскольку, наряду с широко распространенными в концертной практике произведениями, фокусирует внимание на опусах по тем или иным причинам остающихся на периферии общественного музыкального сознания. Диссертация дополнена Указателем произведений исследуемого жанра, выполненным в виде каталога, который не только дает представление об объеме этой плодотворно развивающейся области музыки, но и может быть полезным для последующей разработки теории жанра и применения в практике ансамблевого исполнительства.

**На защиту** выносятся следующие положения диссертации:

- жанр большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано представляет собой единый, генетически детерминированный, целостный пласт музыкального искусства;
- проблематика стиловой эволюции большого фортепианного камерного ансамбля неразрывно связана с ходом обшемзыкальных исторических процессов.
- трансформация представлений о ролевых функциях инструментальных партнеров ансамбля является закономерным отображением этапов стиловой эволюции жанра
- особенности эволюции рассматриваемого жанра заключаются во взаимодействии процессов формирования «нормативных» составов и, напротив, процессов преодоления «нормативности», что реализуется через разнообразное варьирование оркестрово-инструментальной части партитуры ансамблей «ненормативного» состава.
- присутствие фортепиано в ансамблевой партитуре является важнейшим жанрообразующим фактором и определяет особую значимость данного инструмента в формировании ансамблевой текстуры в целом.
- семантический аспект художественных достижений рассматриваемого ансамблевого творчества характеризуется едва ли не безграничным диапазоном содержательно-смысловых ресурсов (от сугубо интимно-личностной сферы до эпически-монументальной масштабности), что обуславливает неисчерпаемость художественного потенциала большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на кафедре инструментального исполнительства Ханты-Мансийского филиала Российской академии музыки им.Гнесиных, на кафедре истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им.С.В.Рахманинова, а также на кафедре истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им.С.В.Рахманинова. Отдельные положения диссертации были изложены в ряде опубликованных статей и в докладах на научно-практических конференциях различных уровней, а также получили практи-

ческое воплощение в лекциях, мастер-классах и открытых уроках для преподавателей и учащихся музыкальных колледжей.

**Структура диссертации.** Работа имеет объем 172 страницы машинописного текста и состоит из Введения, четырех глав, Заключения, нотных примеров, Библиографии. Нотные примеры даны в конце текста диссертации. Библиография содержит 319 наименований, из них 36 на иностранных языках. Диссертация дополнена Приложением, в который входят Указатель произведений (более 750 наименований) и Хронологическая таблица трио, позволяющая реально представить временные координаты создания произведений этого распространенного вида ансамблевой музыки.

### Содержание диссертации.

Во **Введении** обосновывается актуальность научного исследования жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано и дается обзор имеющейся литературы по основным тематическим направлениям.

В этом разделе диссертации определяются цель и задачи, методологическая основа, научная новизна и практическая значимость исследования, структура работы. Здесь же выявляются жанрообразующие факторы, формулируется и устанавливается терминологический аппарат, соответствующий существующим ныне нормам.

В начале **Первой главы** («Кристаллизация жанра. От барокко к классицизму») обозначены те вехи развития барочного камерного ансамбля с клавиром, которые стали существенными для становления фортепианного камерного ансамбля. Отмечаются такие характерные моменты барочного ансамбля, как разнородность типов композиционных моделей, индифферентное отношение к тембровой характерности ансамблевого звучания, а также обычная для того времени практика замены инструментов. Процесс этого этапа развития ансамблевой музыки результирует к концу XVII века окончательным формированием трио-сонаты, ставшей предтечей, протожанром камерных ансамблей с участием фортепиано последующих музыкальных эпох. В связи с этим нельзя не упомянуть *А. Корелли*, в творчестве которого жанр трио-сонаты приобрел классическую завершенность. Ему удалось окончательно структурировать композиционную схему данного жанра, установив твердое сопряжение парных темповых соотношений в рамках 4-частного цикла: медленно – быстро, медленно – быстро. Принцип, установленный выдающимся маэстро, выдерживался большинством авторов практически до конца последующего существования трио-сонаты.

В четырех трио-сонатах *И.С. Баха* эволюция жанра получила важнейшие импульсы. Во-первых, композитор переосмыслил «трио-принцип», что проявилось в нарушении строгого трехголосия и утверждении исполнительского состава, включающего три инструмента, и, во-вторых, практически полностью выписал партию клавиря, тем самым создав прецедент и предопределив направление развития техники ансамблевого письма.

С середины XVIII столетия стилевые трансформации все активнее формируют облик нового инструментального ансамбля. Эти тенденции отразили такие важные изменения как выдвижение фортепиано, исподволь вытесняющего клавесин, и отказ от практики цифрованного баса (*basso continuo*) Происходит постепенное преобразование барочной трио-сонаты в классические камерно-инструментальные жанры, в том числе в фортепианные трио, квартеты и квинтеты различных составов. Признаки и качества нового стиля с разной степенью отчетливости проявлялись в творчестве композиторов в зависимости от вектора их эстетических предпочтений.

Художественные ценности, созданные за период существования старинной ансамблевой музыки, бесспорно, выходят за локальные рамки своей эпохи. Это было время колоссальной практико-аналитической работы и накопления значительного опыта, необходимого для дальнейшего развития жанра. Определенной детерминантой стилиевой эволюции камерного ансамбля стало появление нового клавишного инструмента – молоточкового фортепиано. Преемственность между клавирным и фортепианным камерным ансамблем несомненна, поскольку последний полностью ассимилировал существенные параметры «генетического содержания» своего жанрового предшественника Тем не менее, при всей связи с клавирными традициями, это было уже иное направление ансамблевой музыки, поскольку выразительные свойства фортепиано несут в себе феномен обновленного звукотворческого мышления.

Следует отметить, что в отличие от оркестровой и сольной фортепианной музыки переходный фазис от стиля барокко к классике оказался особенно затяжным именно в ансамблевом инструментализме. Это происходило по причине тесных связей камерного музицирования с придворной средой, являвшейся на данном этапе во многом консервативным фактором художественной жизни. Яркий пример различных граней переходного стиля середины XVIII века представляет собой творчество *К Ф Э.Баха*. И все же в камерно-инструментальной музыке этого периода начинают устанавливаться классические нормативы в отношении композиционной структуры и инструментально-тембровых составов.

В ракурсе стилиевой эволюции фортепианного ансамбля необходимо отметить значение деятельности представителей *мангеймской школы* Формируя на основе трио-сонаты облик фортепианного трио, композиторы этого направления добивались новой интонационной выразительности, четкой структурированности тематизма и дифференциации партий в ансамблевой фактуре.

Окончательное формирование классической ансамблевой культуры произошло в творчестве ведущих представителей музыкального искусства последней трети XVIII века – Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена, оказавших огромное влияние на все последующее развитие жанра.

Первым, кто создал классический тип инструментального камерного ансамбля, в том числе с участием фортепиано, стал *Й.Гайдн*. Обратившись к трио-сонате (некоторые ранние произведения он озаглавливает именно так), композитор быстро эволюционировал в создании классического эталона фор-

тепианного трио не только с точки зрения структурной организации цикла, но и в отношении функционального равноправия инструментальных партий, хотя долгое время виолончель нередко оставалась у него на «вторых ролях». Ранние фортепианные трио (одиннадцать из них написаны до 1769 года) Гайдн часто называл дивертисментами. Выдвижение на передний план партии клавишного инструмента делает некоторые образцы своего рода сонатами для фортепиано в сопровождении скрипки и виолончели. Как и в других жанрах, необычайная творческая активность привела его к высшим результатам в сфере фортепианного трио на завершающей стадии жизненного пути. Лучшее создано Гайдном в 1790-е годы, уже после кончины Моцарта. Этот период отчетливо отражает тенденции «врастания» фортепианного инструментализма в практику ансамблевого музицирования.

Совершенные образцы в области камерно-инструментального ансамбля создает *В.Моцарт*. На этапе творческого становления он испытал определенное влияние композиторов мангеймской школы. От них же Моцарт воспринял и пристрастие к тембру кларнета, что впоследствии реализовалось в написании Квintета для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота (*К.452*) и Трио для фортепиано, альты и кларнета (*К.498*). В законченной полноте стилистика классического ансамблевого письма была воплощена Моцартом в восьми фортепианных трио и двух фортепианных квартетах. В них характерным признаком стало распределение фактурно-содержательной нагрузки внутри ансамблевой партитуры по принципу диалога фортепиано и группы струнных инструментов в манере «стилистики состязания» (Е.Назайкинский), свойственной эпохе Классицизма.

Следующий важный этап в эволюции большого фортепианного камерно-инструментального ансамбля эпохи Просвещения связан с творчеством *Л. ван Бетховена*, который начал опусный ряд своих сочинений с трех, посвященных Гайдну, фортепианных трио нормативного состава. В ряду разнообразных проб Бетховена в отношении варьирования тембровой палитры следует отметить Трио для фортепиано, кларнета и виолончели *op.11* и Квintет для фортепиано с духовыми *op.16*. Отметим, что семантическому ракурсу этого произведения резонирует предшествующий ему по времени Квintет для фортепиано и духовых Моцарта. Черты вызревающего романтизма рельефно проявились в двух фортепианных трио *op.70* Бетховена (прежде всего в *D-dur* ном и особенно во II его части *Largo assai ed espressivo*). Выразительный пример «большого стиля» Бетховена – Трио *op.97* («Эрцгерцог-трио»). Это инструментальное полотно по своим очертаниям сродни как симфонической, так и концертной композиции. Общая укрупненность «полнометражного» четырехчастного цикла покоится здесь на масштабном тематическом развитии с тщательной и диалектически гибкой фактурной разработкой материала, подкрепленной впечатляющим многообразием средств инструментального письма. Бетховен пробудил к жизни способность фортепианной камерной музыки раскрывать как глубоко драматические, так и личностно-субъективные переживания. Его камерному стилю



присуще в высшей степени развитое ансамблевое письмо, основанное на безусловном паритете всех участников, находящихся в постоянном диалогическом взаимодействии.

По сравнению с полутора столетиями бытования камерных ансамблей в эпоху Барокко, классический период оказался чрезвычайно концентрированным. За небольшой по историческим меркам отрезок времени откристаллизовалось новое качество ансамбля. Утверждать это позволяет реализация в ансамблевой фактуре обновленной семантики музыкального языка, гомофонно-гармонического типа изложения, а также переосмысление ролевых функций инструментальных партнеров. Общее направление эволюции жанра отмечено свойственным тому времени явлением стилиевой конвергенции и тяготением к обобщению художественного опыта. В процессе движения к унификации в период классицизма оформились и откристаллизовались в качестве господствующих нормативные составы.

Диалектика этого этапа развития большого фортепианного камерного ансамбля заключается в том, что вместе со стабилизацией приемов композиторского письма наблюдается процесс преодоления унификации и выход на индивидуализированное экспонирование всех компонентов ансамблевой фактуры. Эти композиционные принципы получили продолжение в эпоху Романтизма с ее экспансией ярко индивидуальных устремлений.

В начале Главы второй («Развитие фортепианного камерно-инструментального ансамбля в первой половине XIX века») отмечается, что Бетховен в силу своего рубежного положения между эпохами Просвещения и Романтизма в позднем творчестве явственно определил горизонты музыки первой половины XIX века. Общий же поток камерно-ансамблевой литературы начала столетия еще довольно длительное время пребывал в русле сложившейся классической традиции. Эта ситуация прослеживается в многочисленных произведениях композиторов, формально относившихся к романтическому времени, но по сути своей являвшихся эпигонами классицизма. Более всего это касалось географической «периферии» музыкального искусства Европы – сюда можно отнести сочинения для фортепианных камерных ансамблей *Ф.Бервальда* (Швеция), *М.Мошоньи* (Венгрия), *Ф.Шкroupa* (Чехия), *Ф.Лесселя* (Польша). Такая же инертность ощущается и в творчестве *А.Тома* (Франция), *Ф.Фетиса* (Бельгия), *Ф.Фольмана* и *Ф.Лахнера* (Германия).

Шлейфом традиционализма отмечено также творчество австрийского композитора *И.Гуммеля*, создавшего в разные годы целую серию фортепианных трио, Фортепианный квинтет, Септет *d-moll* для флейты, гобоя, валторны, скрипки, виолончели, контрабаса и фортепиано, а также «Военный септет» *C-dur*. Произведения Гуммеля совершенно очевидно наследуют стилистику Моцарта и в некоторой степени Бетховена, несмотря на то, что ко времени создания последнего из перечисленных произведений (1829) романтизм уже вполне утвердился.

Процесс «прорастания» романтических интонаций наиболее наглядно вырисовывается в творчестве *К.М.Вебера*, создавшего для большого камерного ансамбля Фортепианный квартет (1809) и Трио для фортепиано, флейты и виолончели (1819). В согласии с характерной для романтиков акцентуацией личностного начала, Вебер особое внимание уделяет индивидуализации партий. Все это выступает в сочетании со столь свойственным Веберу артистизмом художественного высказывания (блистательная отделка звуковой ткани, концертно-виртуозное *brillante* фортепианной партии).

Установление романтического стиля в крупных камерно-инструментальных формах становится общехудожественным явлением, о чем свидетельствуют и малоизвестные произведения – такие, как фортепианные трио и фортепианные квартеты *Г.Маршнера*, Квартет для фортепиано, флейты, скрипки и виолончели *Д.Мейербергера* и Трио для кларнета, виолончели и фортепиано *Луизы Фаррак*.

Среди ранних романтиков самым значительным и самобытным автором ансамблевых композиций явился *Ф.Шуберт*. Свой знаменитый «Форелленквинтет» *op.114 A-dur*, полный песенной выразительности в сочетании с утонченной простотой, он создал в 1819 году. А в конце творческого пути его влечение к тембровой комбинации фортепиано со струнными получило реализацию в двух трио (№ 1 *op.99 B-dur* и № 2 *op.100 Es-dur*) и Ноктюрне *op.148*, где типовые качества камерно-ансамблевой музыки композитора предстали с полной ясностью.

В отношении техники ансамблевого письма Шуберт наследовал Гайдну. Как и его великий предшественник, Шуберт во многом придерживался принципа взаимодополняющего комбинирования тембровых и технических ресурсов струнных и фортепиано. Уникальность шубертовского стиля заключается в том, что, сохраняя в целом классическую схему циклической формы, композитор не только дает ей свое содержательно-интонационное наполнение, но и вырабатывает собственные ресурсы развертывания материала. В ансамблевых произведениях Шуберта в полной мере проявилась свойственная романтическому мышлению поляризация образных контрастов. Оба фортепианных трио, Ноктюрн и *Forellenquintett* несут в себе всю шкалу эмоций от жизнелюбия и радужного восприятия мира до глубочайшего трагизма.

В русской музыке первой половины XIX века происходят все более заметные накопления в жанре большого камерного ансамбля с участием фортепиано. Многие сделали в этой области иностранцы, работавшие в России: *Д.Филд* с его Фортепианным квинтетом, *К.Альбрехт* с его Квинтетом для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано, *И.Геништа*, написавший в 1832 году Секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса.

Крупные достижения в жанре камерного ансамбля связаны с именами двух русских композиторов – *А.Алябьева* и *М.Глинки*. Причем наиболее художественно ценные произведения созданы ими на сравнительно коротком отрезке времени – в первой половине 1830-х годов. Именно тогда, после предыдущих опытов (Фортепианное трио № 1 и Фортепианный квинтет, 1815),

Алябьев заканчивает Фортепианное трио № 2 (1834), а Глинка в 1832 году выпускает целую серию больших ансамблей: «Патетическое трио», Большой секстет, Блестящий дивертисмент на темы из оперы «Сомнамбула» Беллини и Серенаду на темы из оперы «Анна Болейн» Доницетти. В камерном творчестве Глинки ярчайшим образом проявился феномен русской музыки того времени, заключающийся в том, что момент адаптации уже выработанных в западноевропейском искусстве форм и композиционных приемов осуществлялся русскими музыкантами вкупе с самобытной интонационной неповторимостью и глубокой философской содержательностью.

Возвращаясь к западноевропейской музыке первой половины XIX века, отметим среди романтиков «второй волны» (преимущественно 1830–40-е годы) в качестве показательных фигур таких композиторов, как *Л.Шпор* (пять фортепианных трио, три фортепианных квинтета, Фортепианный секстет, Септет для флейты, кларнета, фагота, валторны, скрипки, виолончели и фортепиано) и *О.Николаи* (Трио для флейты, валторны и фортепиано). К этому времени относится и создание *Ф.Шопеном* Фортепианного трио *g-moll op 8* (1829), впитавшего стилистику его двух фортепианных концертов, написанных в тот же период.

Определяющие тенденции стилевой эволюции романтического фортепианного ансамбля наиболее полное развитие получили в творчестве *Ф.Мендельсона* и *Р.Шумана*. Так, в своих «Больших» фортепианных трио – № 1 *op.49* (1839) и № 2 *op.66* (1845) Мендельсон в полной мере реализует те взволнованно-импульсивные интонации, которые позволяют говорить об истинно романтической направленности этих страниц его музыки. Фортепианные трио Мендельсона прорисовывают такие не соответствующие привычным оценочным трафаретам черты его стиля, как эмоционально-драматическая напряженность, мощная фактурно-инструментальная разработка, насыщение содержательной стороны глубиной новых романтических ощущений.

Ведущее место среди авторов камерно-ансамблевой музыки первой половины XIX века, вне всяких сомнений, принадлежит Шуману. Своим увлечением ансамблевым творчеством Шуман обязан в том числе и Мендельсону, которому он посвятил три струнных квартета *op.41*. Впечатляет количество произведений, написанных Шуманом в жанре фортепианного камерного ансамбля. Особая историческая роль среди них принадлежит Фортепианному квинтету *op.44* (1842), поскольку это произведение оказалось не только первым, но и эталонным в ряду аналогичных сочинений Брамса, Дворжака, Франка, Регера, Танеева, Метнера, Шостаковича, Шнитке. Шуман открыл новые грани художественных возможностей жанра, наполнив его повышенной эмоциональной возбужденностью, обострением психологической конфликтности – этими отличительными чертами зрелого романтизма.

Имманентное свойство романтического стиля, проявившееся в стойком интересе к индивидуальному в искусстве, стало неотъемлемым качеством и

романтического фортепианного камерного ансамбля первой половины XIX века. Личностные, субъективные переживания явились объектом и содержанием творческой деятельности. Эта тенденция отразилась в стремлении уйти от всего типичного в поиске новых, неповторимых средств выразительности.

Надо отметить, что востребованность камерной музыки как средства духовной коммуникации была в то время высока, чему способствовала широко распространенная практика любительского музицирования. Количественным и качественным накоплением, а также широкому бытованию большого фортепианного ансамбля способствовало, наряду с развитием инструментализма в целом, и совершенствование центральной ансамблевой «фигуры» – фортепиано. К этому времени инструмент конструктивно оформился, и все технологические новшества, связанные с ним, были освоены и введены в практику.

С точки зрения распределения внутриансамблевых компонентов следует обозначить, как важнейший, принцип тематической индивидуализации партий ансамблевых партнеров и их паритетность в отношении фактурной и содержательной нагрузки.

В Главе третьей («Большой фортепианный камерный ансамбль второй половины XIX века») раскрывается сложность и противоречивость художественных явлений этого времени, духовная атмосфера которого определялась не только творческой реализацией эстетических устремлений предыдущего этапа, но и осмыслением наследия барочного и классицистского периодов на новой стадии развития музыкального искусства вкупе с ощущениями расширяющихся стилевых перспектив. Фортепианное камерно-ансамблевое творчество было созвучно общему направлению художественных устремлений.

Весь конгломерат обозначенных тенденций с особой ясностью прослеживается в творчестве *С. Франка*, сочетавшего романтическую взволнованность и импровизационность с традициями и композиционными нормами классицизма и старинных мастеров полифонии. Как важную деталь композиторской биографии Франка отметим, что первыми «опусными» его произведениями являются сочиненные еще в юношеские годы четыре фортепианные трио (1841), оказавшиеся исключительным прорывом в сферу новой ментальности. Примечательно, что эти трио *op. 1* Франка написаны раньше, чем Трио № 2 Мендельсона и все трио Шумана. Находясь во временной плоскости этих двух гениальных представителей романтизма, девятнадцатилетний Франк создает образы, созвучные скорее художественному мироощущению второй половины XIX века. Именно поэтому ценны стилевые новации, «неожиданно» воплощенные в его Трио *op. 1* № 1. Кроме того, исключительное своеобразие этой музыке придает очевидная специфичность мышления Франка, связанная с его органичным творчеством.

Для периода второй половины XIX века показательны три фортепианные трио *Э. Лало*. Музыка этих трио, к сожалению, редко исполняемых, рельефна и выразительна, контуры стиля обозначенного периода запечатлены в ней с

очевидной полнотой и законченностью. В отношении техники ансамблевого письма названные произведения Лало демонстрируют незаурядное мастерство композитора, проявившееся в безупречной сбалансированности партий. Эти произведения отчетливо высвечивают особенности начального и конечного этапов его камерного творчества. Первые два трио, написанные в самом начале 1850-х годов, отличает относительная прозрачность фактуры и еще ощутимые «следы» стилистики романтизма первой половины столетия. Фортепианное трио № 3 (1880) от упомянутых произведений отделяет внушительная временная и стилистическая дистанция. Усложнение содержания потребовало иных фактурных решений, отчего ансамблевая партитура становится более насыщенной.

Существенный вклад в развитие фортепианного камерного ансамбля внес *К. Сен-Санс*, обогатив его обилием произведений и удивительным разнообразием формотворческих концепций: от строгих академических форм (фортепианные Квартет и Квинтет) до всевозможных жанровых ракурсов (Романс, Серенада, Баркарола, Каприччио на датские и русские темы, Вальс-каприс «Свадебные пиры» для фортепиано в сочетании с различными комбинациями других инструментов). Как бы по краям этого многообразного спектра находятся, с одной стороны, два нормативные по составу фортепианные трио (*op. 18*, *op. 92*) и, с другой, Септет для трубы, двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано *op. 65*.

Важнейшее значение для эволюции рассматриваемой области музыки во второй половине XIX века имеет наследие *И. Брамса*. И по числу созданных им произведений, и по их эталонности с точки зрения фактуры и структурного оформления, и по их художественной значимости Брамс не имеет себе равных. В сфере его камерного творчества основу составляют пять фортепианных трио, три фортепианных квартета и Фортепианный квинтет. Оставаясь верным последователем классического понимания структуры музыкального произведения, композитор добивается в движении крупных форм внутреннего непрерывного становления содержательной идеи. Это обеспечивается посредством сквозной драматургии, в которой все прочно связано, «сцементировано» планомерным развитием нескольких образно-тематических линий, благодаря чему составляющие цикл части ни в коем случае не воспринимаются как разнорядковые – они естественно «перетекают» одно в другое. В сущности, Брамс симфонизирует камерный ансамбль, привнося в облик жанра черты масштабности, что проявляется через насыщенность фактуры, укрупненность образности, развертывание единых по настроению больших звуковых пространств.

Композитору присуща удивительная способность к безупречному сочетанию буквально любых тембров. Это в полной мере демонстрируют его «ненормативные» трио, где он мастерски использует и пленэрную природу натуральной валторны (Трио *op. 40*), и меланхолическую настроенность кларнета, к которому испытывал явное тяготение в последние годы своей жизни (Трио *op. 114*).

В европейском камерно-инструментальном творчестве рассматриваемого периода, необходимо отметить плодотворную деятельность чешских музыкантов. Традиции, основанные *Б.Сметаной* и *А.Дворжаком* в области камерно-ансамблевого письма, разрабатывались впоследствии в самом широком стилевом разбросе – от сугубо классической ориентации (*Й.Ферстер*, *В.Алоиз*, *В.Новак*) до ярко новаторского поиска (*Л.Яначек*, *Б.Мартину*).

Данный период в чешской музыке открыл своим трехчастным Фортепианным трио (1855) Сметана. Несмотря на то, что хронологически это произведение не столь отдалено от шедевров Мендельсона и Шумана, композитор отходит от трафарета классико-романтических эталонов. Он дает удивительно свежую концепцию формы и музыкального языка, наполняя их характерно славянским тематизмом.

Значительной и весьма плодотворной была деятельность другого чешского классика *А.Дворжака*. В Фортепианном трио «Думки» (1891) Дворжак во многом продолжает образно-стилевую направленность написанных им в 1870–80-е годы четырех фортепианных трио, Фортепианного квартета и двух фортепианных квинтетов. Вместе с тем, «Думкам» присуща определенная новизна, резонирующая художественным поискам на пороге XX столетия, что проявляется в неожиданных контрастах углубленно медитативных состояний и нарочито «легковесных» танцевальных фрагментов, а также в повышенной чуткости к звуку, воспринимаемому как самоценная данность. В «Думках» Дворжак в чем-то прогнозирует зарождающийся тогда фольклоризм XX века с его свободой взаимоотношений с народным творчеством.

В том же 1891 году *Й.Сук* (ближайший ученик Дворжака) пишет трехчастный Фортепианный квартет, в котором достаточно отчетливо наметились черты его зрелого творчества. В этом сочинении прослеживается преодоление четкой структурированности классической сонатной формы. Ее грани размываются в потоке гибкого, очень свободного развертывания, чему соответствуют и широкие колебания агогической шкалы. В этом юношеском произведении Сук оказывается на переднем крае стилевой эволюции ансамблевой музыки, утверждая излюбленный на рубеже XX столетия поэзный тип драматургии с его спонтанностью и неожиданными переключениями.

Общую картину камерного творчества второй половины XIX века дополняют разноплановые по своим художественным достоинствам, редко исполняемые произведения: *Н.Гаде* – Фортепианное трио (1863), *Г.Гец* – Фортепианное трио (1863), *К.Гольдмарк* – Фортепианное трио (1859), *З.Носковский* – Фортепианный квартет (1879), *З.Фибих* – два фортепианных трио (1872, 1876) и Фортепианный квартет (1874), *Д.Чедвик* – Фортепианный квинтет (1888), *Ф.Чилеа* – Фортепианное трио (1886), *К.Шевийяр* – фортепианные трио (1887), квартет (1883), квинтет (1882). В новое историческое измерение вошли, отдав творческую дань первой половине XIX столетия, *К.Рейнеке* с его Квартетом для флейты, кларнета, фагота и фортепиано, *У.Беннетт*

с его Фортепианным трио, *Й.Рафф* с его четырьмя фортепианными трио и Фортепианным квинтетом.

С точки зрения перехода к новым звуковым реалиям рубежа XX века, которые исподволь подготавливались уже с середины 1880-х годов, показателен Фортепианный квартет (1884) *Р.Штрауса*. Внешне наследуя классической традиции (например, распорядок частей цикла: сонатное *Allegro*, скерцо, медленная часть, быстрый финал) двадцатилетний автор воссоздает донельзя взбудораженную атмосферу, намечая контуры ярко выраженной импульсивности как качества, ставшего столь важным для центрального периода его творчества.

Во французской музыке процесс поиска новых звуковых ориентиров весьма знаменательно огмечен в принадлежащем *Э.Шоссону* Концерте для фортепиано, скрипки и струнного квартета (1892). В ракурсе стилевых тенденций в этом произведении важным оказалось стихийно-процессуальное начало, воспринимавшееся современниками как «бесформенность». Однако время показало, что это особенность художественного мышления, отвечающая характерной для рубежа XX столетия раскрепощенности сознания

Русская камерно-инструментальная музыка второй половины XIX века (после Глинки) еще в немалой степени носила «инкубационный» характер. В большинстве своем опыты отечественных музыкантов и композиторов-иностранцев, работавших в России, представляли собой попытки перенести на местную художественную почву нормы и стандарты западноевропейского инструментального мышления. Таковы, к примеру, Фортепианное трио *А.Гензельта*, Фортепианное трио *А.Серова*, оба фортепианных квингста *Ю.Гербера*, Первое фортепианное трио и Фортепианный квартет *Э.Направника*.

Особенно показательны с данной точки зрения усилия, предпринимавшиеся *А.Рубинштейном*, который настойчиво культивировал академические традиции, в обилии насыщая ансамблевый репертуар: пять фортепианных трио, Фортепианный квартет, два фортепианных квингета, Квинтет для фортепиано и духовых, Октет для фортепиано, струнных и духовых (все это в основном в 1850–60-е годы). Композиторская и исполнительская ансамблевая деятельность Рубинштейна, выступавшего в определенном смысле соединительным звеном между Россией и Европой, внесла свой исторически оправданный вклад в общую картину развития русского камерно-ансамблевого искусства.

В какой-то степени в противовес академическому «западничеству» Рубинштейна создавался Октет для фортепиано, струнных и духовых (1856) *М.Балакирева*. В сравнении с названными опусами Рубинштейна, эта музыка ощутимо свободнее, исполнена юношеской живости и непосредственности. Из опытов адаптации западноевропейской техники ансамблевого письма к особенностям национального художественного мышления следует назвать Квинтет для фортепиано и духовых (1876) и Фортепианное трио (1897) *Н.Римского-Корсакова*, однако в них все же много заимного.

Только в двух произведениях русской музыки этого периода удалось добиться подлинной самобытности и высокой художественности – это Фортепианный квинтет (1862) *А.Бородина* и Фортепианное трио «Памяти великого артиста» (1882) *П.Чайковского*. Бородин в своем Квинтете создает органичный интонационный сплав русской и украинской песенности, ярко высвечивая самобытность и особенности народно-национального облика. По-своему этой задаче служит и трехчастная композиция свободной структуры, связность которой обеспечивается наличием общего интонационного ядра, из которого исходят все темы.

Фортепианное трио Чайковского относится к числу наиболее примечательных сочинений великого композитора. Во-первых, это одно из самых значительных произведений русской камерной музыки XIX века, во-вторых, оно уникально в рамках творчества самого Чайковского, в-третьих, оно дало импульс для создания в русской музыке целой серии «эпитафийных» сочинений.

Традицию русского элегического трио, начатую П.И.Чайковским, продолжил *С.Рахманинов*. Повторяя художественную идею и формальную схему Трио Чайковского, Рахманинов сумел добиться их совершенно индивидуального наполнения. При всей близости к прототипу, в музыке Рахманинова явственно ощутима принадлежность иному времени. Сгущение трагизма, как важная примета иного мироощущения, соответственно отразилось на балансе противоборствующих образов скорби и жизнеутверждения.

С наибольшей ясностью и определенностью заветы художественной классики на рубеже XX столетия воплотились в ансамблевой музыке *С.Танеева*, который столь же значим для русского камерно-инструментального творчества, как и Брамс для западноевропейского искусства предыдущего периода. Недаром Танеева нередко именуют «русским Брамсом». Его камерное наследие в исследуемой области представляют Фортепианный квартет (1906), Фортепианное трио (1908) и Фортепианный квинтет (1912).

Завершающий этап стиливой эволюции русской камерной музыки периода рубежа XIX–XX веков связан с творческими достижениями *А.Аренского*, *Н.Метнера*, *А.Станчинского*, каждый из которых дал свою грань в раскрытии мироощущения рубежного времени.

Таким образом, в рамках общеевропейской эволюции крупных инструментальных ансамблей с фортепиано во второй половине XIX века возникает мощная ветвь русской ансамблевой музыки. Русские композиторы, основываясь на классических нормах и принципах, обогатили мировой ансамблевой репертуар произведениями высокой художественной пробы, выработав свой, обусловленный «единством системы музыкального мышления как особого вида художественного мышления» (Е.Ручьевская), узнаваемый музыкальный язык.

Общеевропейские эволюционные процессы, происходившие в большом фортепианном камерном ансамбле этого времени, проявляются в интенсивном переосмыслении выразительных средств и способов их организации



внутри самих ансамблевых композиций, в поисках новых закономерностей формы и содержания, в активном обращении к возможностям фольклора, в расширении представлений о тембральном и штриховом потенциале ансамблевого письма. Ретроспективная оценка происходящего в это время в жанре камерного ансамбля дает картину концентрации новых качеств, которые будут реализованы в стилистическом «взрыве» ансамблевой музыки XX века.

В Главе четвертой («XX век. Концептуально-стилевые тенденции») рассматривается стремительное расширение границ художественно-стилевого спектра, как важнейшая особенность инструментальной ансамблевой музыки XX века. Композиторское творчество, преодолевая традиции позднеромантического мышления, погружалось в стихию свободных поисков и увлекательных экспериментов. Такого стилового разнообразия не знала, пожалуй, ни одна из предшествующих эпох.

Перемены в общественном сознании катализировали синкретичность музыкальной лексики, что, соответственно, предопределило множественность новаций в сфере стиля. Тенденции этого времени многолики и охватывают, пожалуй, всю шкалу стилиевых позиций от классических нормативов до экстрановационного экспериментирования. Большой фортепианный камерный ансамбль к началу XX века оказался достаточно подготовленным к звуковому воплощению новых смысловых и технологических тенденций. Рассматриваемый жанр выдвигается на авансцену «музыкального действия», во многом предвосхищая развитие музыкального искусства в середине и «предвидя» некоторые черты музыки конца столетия.

В Австрии и Германии прослеживается планомерная эволюция ансамблевой музыки от стилистики позднего романтизма и неоклассицизма *М.Регера* (по два фортепианных трио, фортепианных квартета и фортепианных квинтета) и *Х.Пфизнера* (Фортепианное трио и Фортепианный квинтет) к кардинальному обновлению звукового мира в сочинениях *А.Шенберга* (Сюита для фортепиано, кларнета, кларнета-пикколо, бас-кларнета, скрипки, альты и виолончели), *А.Берга* (Камерный концерт) и *П.Хиндемита* (Трио для кларнета, валторны и фортепиано).

Французский камерный ансамбль с участием фортепиано проделал на рубеже и в начале XX столетия ту же эволюцию, что и австро-немецкая музыка: от позднеромантического состояния в ряде произведений *Г.Форе* (Фортепианный квартет № 2, Фортепианный квинтет № 1), *С.Шамини* (оба фортепианных трио), *А.Маньяра* (Квинтет для духовых и фортепиано, Фортепианное трио), *А.Русселя* (Фортепианное трио, Дивертисмент для духового квинтета и фортепиано) и *Ж.Роже-Дюкаса* (Фортепианное трио и Фортепианный квартет) к выраженной в различной форме и с различной интенсивностью модернизации у *Ш.Кеклена* (Фортепианный квинтет), *М.Равеля* (Фортепианное трио), *Ж.Ибера* (Две интерлюдии для флейты скрипки и фортепиано), *Д.Мийо* (Сюита для скрипки, кларнета и фортепиано) и *А.Онеггера* (Маленькая сюита для двух инструментов и фортепиано, Рапсодия для двух флейт, кларнета и фортепиано).

В России на всем протяжении XIX века фортепианный камерно-инструментальный ансамбль находился все же на периферии интересов композиторов, но на рубеже, а затем в начале XX столетия он быстро наращивает свой творческий потенциал. Об этом свидетельствует и широта панорамы жанра, и художественная значимость лучшего из созданного тогда. Помимо упомянутых выше *С.Танеева*, *А.Аренского*, *С.Рахманинова*, *Н.Метнера*, *А.Станчинского* следует назвать имена *М.Ипполитова-Иванова* (Вариации для скрипки, виолончели и фортепиано, Фортепианный квартет, Две киргизские песни для гобоя, кларнета, фагота и фортепиано, «Вечер в Грузии» – музыкальная картинка для флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано), *С.Ляпунова* (Фортепианный квинтет, Секстет для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса), *А.Гречанинова* (два фортепианных трио), *С.Василенко* (Фортепианное трио). Кроме того, на поприще ансамбля с участием фортепиано трудились *А.Симон*, *А.Копылов*, *В.Орлов*, *Г.Катуар*, *А.Винклер*, *И.Крыжановский*, *В.Калафати*, *В.Золотарев*, *П.Юон*, *М.Иванов-Борецкий*, *А.Никольский*, *К.Эйгес*, *Л.Рудольф* и другие.

Эту линию, причем преимущественно на современной стилиевой основе, продолжали в 1910–20-е годы *С.Прокофьев*, *А.Черепнин* (его Фортепианное трио и Фортепианный квинтет написаны уже после отъезда во Францию), *Г.Крейн*, *Н.Рославец*, *Н.Стрельников*, *В.Дешевов*, *К.Корчмарев*, *А.Мосолов*, *Н.Чемберджи*, *Д.Шостакович* («юношеское» Фортепианное трио № 1). К данному перечню можно присоединить целый ряд других авторов – *А.Оленев*, *М.Невитов*, *А.Юрасовский*, *В.Денбский*, *С.Евсеев*.

В европейской камерно-ансамблевой музыке начала XX века в области интересующего нас жанра наблюдается процесс неуклонного, стремительного расширения «географии».

«Английское музыкальное возрождение» выдвинуло целую плеяду имен: *Ч.Станфорд*, *Э.Элгар*, *Г.Холст*, *Д.Тови*, *Д.Айрленд*, *Ф.Бридж*, *У.Уолтон*, шотландский композитор *Ч.Макферсон*. Италия, для которой XIX столетие в рассматриваемой сфере было практически бесплодным, постепенно возвращается к стихии ансамблевого инструментализма: *М.Эспозито*, *Д.Пуччини*, *А.Лонго*, *А.Казелла*. Примерно то же самое можно сказать по отношению к Испании (*Т.Бретон*, *Э.Арбос*, *Э.Гранадос*, *М.де Фалья*, *Х.Манен*) и Нидерландам (*Ю.Рейтген*, *В.Пейпер*, *Г.Ландре*), то есть странам, имевшим в давнем прошлом большие музыкальные традиции.

В Бельгии самостоятельный вклад в сокровищницу европейского искусства внесли *Я.Блокс*, *П.Жильсон*, *Г.Леке*, *Ж.Йонген* и *Л.Йонген*. Норвегия, выдвинувшая во второй половине XIX века фигуру *Э.Грига*, затронувшего и данную жанровую сферу (наброски Фортепианного квинтета, *Andante con moto* для фортепианного трио) продолжила поступательное движение (*К.Синдинг*, *К.Эллинг*, *Г.Шельдеруп*, *Я.Боргстрем*, *Ф.Вален*), и рядом с ней поднимались Швеция (*Н.Берг*), Дания (*П.Ланге-Мюллер*), Финляндия (*Л.Мадетоя*, *А.Мериканто*, *У.Клами*), где лидером естественно стал

*Я. Сибелиус*. Начинает заявлять о себе даже глубокая музыкальная периферия Западной Европы (*Э. Блох* и *Ф. Мартен* в Швейцарии, *П. Петридис* в Греции).

На востоке континента многое было сделано в Венгрии (*Э. Доханы*, *А. Шиклош*, *Б. Барток*, *Л. Лайта*, *Э. Фаркош*) и Польше (*К. Шимановский*, *Г. Фиттельберг*, *А. Таисман*). Рядом с ними постепенно выдвигаются новые национальные школы: в Румынии (*Д. Энеску*), Болгарии (*П. Владигеров*), Словакии (*В. Фигуш-Бистри*, *М. Шнайдер-Трнаевский*), Хорватии (*А. Добронич*). Отдаленные региональные ответвления европейской музыкальной культуры возникают теперь и за пределами Европы: в США (*Д. Пейн*, *Д. Мейсон*, *Ч. Айвз*, *Л. Грюнберг*, *У. Риггер*, *У. Пистон*, *Н. Березовский*), Бразилии (*Э. Вила Лобос*, *А. Непомусену*), Аргентине (*А. Вильямс*, *Х. Кастро*), Колумбии (*Г. Урибе Ольгин*), Турции (*Х. Алнар*), Австралии (*А. Хилл*).

С начала XX века обнаруживается сильнейшее тяготение к самым разнообразным и разнородным инструментальным составам, в которых резко возрастает роль детализированного тембрового письма с рельефным акцентированием каждой линии и каждого штриха. Среди множества примеров исключительного расширения и многообразия тембровых комбинаций – «Образы» для фортепиано, флейты, кларнета, челесты и струнного квартета *Ж. Тайфер*, Септет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, литавр и фортепиано *В. Баххауза*, Концертино для виолончели, духовых, фортепиано и ударных *Б. Мартину*, Квнтет для гобоя, клавиесина, фагота, валторны и фортепиано *Н. Чемберджи*. В этой же серии произведений для неординарных составов находим Концертино для фортепиано, двух скрипок, альты, клавиесина, валторны и фагота, Каприччио для фортепиано (левая рука) и ансамбля духовых *Л. Яначека*, Соната для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано *Д. Мийо*. Своеобразие интонационно-тембровой специфики обнаруживается в «Экзотической сюите» *В. Дешевова*, «Увертюре на еврейские темы» *С. Прокофьева* и «Еврейской рапсодии» *Г. Крейна*.

Другую группу сочинений составляют те, которые можно отнести к эзотерической ветви раннего авангарда. Это прежде всего Камерный концерт для фортепиано, скрипки и тринадцати инструментов *А. Берга*, который дает типичное выражение одной из главных ипостасей экспрессионизма: фиксация хаоса дисгармоничного, подчас абсурдного существования XX века, каким оно нередко предстало в видении художников подобной мировоззренческой ориентации. В соответствии с эстетикой «потока сознания» непредсказуемой оказывается здесь и общая конструкция произведения с его «разорванностью» и абсолютным господством процессуальности.

В отдельных произведениях первой половины XX века (30–50-е годы) нашла продолжение «левая», радикальная направленность художественного авангарда начала столетия, что наиболее экстремальные плоды дало в творчестве *А. Веберна*, *И. Стравинского*, *Х. Хенце*, *А. Волконского*. Радикализмом отличалась и урбанистическая ветвь музыки этих десятилетий, нередко обращаясь к интенсивной энергетике ударных инструментов (*Б. Барток*, *А. Жоливе*, *Б. Бриттен*). Изредка заявляла о себе субъективно

романтическая специфика, что отражалось в «эксклюзивных» заголовках: «31 мгновенье» *П.Арма*, «14 способов описания дождя» *Х.Эйслера*, «Разъяснение метафор» *Р.Лейбовица*, «Голова медузы» *В.Богданова-Березовского*.

Однако следует отметить целый ряд произведений первых десятилетий XX века, отличающихся явным тяготением к объективному, преобладающе светлому и позитивному видению мира и человека, что проявляется в более уравновешенных формах выражения и проясненной стилистике, а также в апелляции к широкой, демократической аудитории (Две интерлюдии *Ж.Ибера*, «Утренняя серенада» *Ф.Пуленка*, «Бержеретт» *Б.Мартину*, Пастораль *Х.Андриссена*, Первый фортепианный квинтет *Г.Бацевич*).

На волне подобных тяготений и отката к традициям понятие «классичности» интерпретируется как утверждение общеэстетических принципов гармонии, красоты, разумности и следование устоявшимся композиционным моделям вплоть до привлечения тех или иных стилистических оборотов музыки прошлого (среди замечательных образов такой ориентации – Фортепианный квинтет *Д.Шостаковича* и Фортепианное трио *Г.Галынина*). Симптоматично, что в этот период на переднюю линию выдвигаются безусловно апробированные инструментальные составы – в неисчислимом множестве фортепианные трио (*И.Белорусец*, *В.Буркхард*, *П.Кадоша*, *Б.Клюзнер*, *В.Кочетов*, *Ю.Крейн*, *А.Малявский*, *Д.Мур*, *З.Мыцельский*, *В.Салманов*, *И.Селиньи*, *Р.Симович*, *Н.Фугстедт*, *В.Шебалин*, *Т.Шелиговский*, *У.Шумен*) и фортепианные квинтеты (*Е.Голубев*, *М.Зив*, *Д.Карпентнер*, *Л.Керчнер*, *Й.Кокконен*, *Д.Мийо*, *А.Николаев*, *М.Скорульский*, *Э.Тох*, *А.Шеперд*), несколько реже фортепианные квартеты (*Б.Арнич*, *М.Гнесин*, *М.Тиц*, *Ф.Лопши Граба*, *М.Пот*, *Д.Рей*, *Э.Сухонь*, *Б.Филлипс*).

Впечатляющими творениями в ансамблевой музыке отозвалось центральное историческое событие XX века – Вторая мировая война. Самое значительное в этом отношении: «Квартет на конец времени» *О.Мессiana*, Фортепианное трио № 2 *Д.Шостаковича* и Фортепианное трио *Г.Свиридова*. Той же тематике посвящены фортепианные трио *А.Богатырева*, *С.Вайнюнаса*, *М.Гнесина*, *Х.Лепнурма*, *Р.Муртазина*, *Ю.Пакальниса*, *Ш.Тактакишвили*, *А.Шелото*, *К.Эгге*, фортепианные квинтеты *М.Вайнберга*, *Я.Кепитиса*, *Э.Эксанишвили*, *Э.Энглунда* и «Патетический секстет» для струнных и фортепиано *Г.Таранова*.

Традиционная для бывшего Советского Союза творческая поддержка формировавшихся республиканских культур отразилась в национальной тематике «Баллады» на марийские темы для фортепианного трио *М.Гнесина*, Фортепианного квинтета на таджикские темы *И.Иордана* и *Г.Киркора*, Фортепианного квинтета на хакасские темы *А.Кенеля*. И сами представители национальных композиторских школ стремились к воплощению своего этноса: Фортепианное трио «В стиле ашугской» *У.Гаджибекова*, Трио для кларнета, скрипки и фортепиано *А.Хачатуряна*, Фортепианное трио *А.Бабаджаняна*.

Последний из завершивших свою эволюцию периодов – вторая половина XX века (примерно 60–80-е годы) – выступил достаточно резкой идейно-художественной оппозицией к магистральным направлениям предыдущего этапа. Суть художественного процесса тех десятилетий была связана с кардинальным обновлением, которое шло по самым различным линиям и инициировалось прежде всего тогдашними молодыми композиторами. Если обратиться, например, к отечественной камерно-ансамблевой музыке с участием фортепиано, то в этом ряду прежде всего следует назвать такие имена, как *Й.Балаускас, Г.Банциков, В.Бибик, Ю.Буцко, М.Куулберг, В.Кучер, Г.Овунц, А.Пылбдмяз, Я.Ряэтс, М.Скорик, Э.Тамберг, Ю.Фалик, А.Чайковский*. Свое наиболее острое, подчас даже экспансивное выражение пафос обновления получил в творчестве выдающихся представителей «второго авангарда» *А.Шнитке, Э.Денисова, С.Губайдулиной*. Всевозможные грани многоликого эксперимента в рассматриваемой сфере представляли также *В.Артемов, П.Булез, И.Грушовский, В.Казанджиев, Г.Коулл, Я.Ксенакис, В.Сильвестров, И.Спасов*.

В большом фортепианном камерном ансамбле этого периода примечательно выделились два направления. Первое – это отклик на веяния «новой фольклорной волны» (*Л.Пригожин, Н.Сидельников, Т.Мансурян*), и, второе – неоромантизм, как противодействие «экстремальности» авангарда (*П.Плакидис, Б.Тищенко*).

Многообразии стилевых тенденций, характерных для музыкального искусства XX века, нашло концентрированное выражение в локальном жанре фортепианного камерно-инструментального ансамбля с его специфической «инструментальной технологией». Поиск звуковой реализации эстетических тенденций этого столетия колоссально расширил границы тембральных, колористических, технических возможностей, создав в области средств выразительности беспрецедентный прорыв.

В **Заключении** фиксируются отличительные черты рассмотренных стилевых периодов, делаются сводные обобщения и отмечается художественный потенциал жанра, а также обозначаются специфические особенности большого фортепианного камерного ансамбля и те параметры инструментального партнерства, которые важны для выявления стилистики камерных произведений в их практической реализации.

Эволюции жанра большого камерного ансамбля с участием фортепиано свойственны черты преемственности и диалектичности. Следуя закономерностям развития музыкального искусства, многообразие ансамблевой культуры эпохи Барокко сменяется стремлением к универсальности и нормативности как воплощению некоего «высшего порядка, предела разумности» в классицистский период и через мир романтической образности устремляется к «плюрализму» стилистических проявлений в XX веке.

Одна из жанроопределяющих черт большого фортепианного камерного ансамбля – это неперенное присутствие фортепиано, сочетаемого с двумя и более оркестровыми инструментами. В процессе движения к унифи-

кации в период классицизма оформились и откристаллизовались, как господствующие, нормативные составы. Однако в своих ненормативных конфигурациях фортепианный камерный ансамбль допускает вариантность тембрового состава. При обязательном участии фортепиано, в партитуре камерных композиций могут быть представлены в разнообразных комбинациях струнные и духовые, а также ударные инструменты, что обуславливает множественность творческих решений.

Естественно, при этом неизбежно встает проблема совместимости тембра фортепиано со звуковыми характеристиками его партнеров. Практически идеальное сочетание различных тембров встречаем в ансамблевых композициях Гайдна, Моцарта. Гармоничность и красочность взаимодействия тембров отличают фортепианные камерные ансамбли Лало, Брамса, Танеева.

С другой стороны, свой резон и художественную выразительность может иметь и ситуация «нестыковки» тембров, вариант их сопоставления и даже противопоставления, что вполне отчетливо проявило себя в музыке XX века. Так, например, в Фортепианном квинтете Шнитке почти в равной степени представлены обе эти противоположные позиции: единение и противопоставление.

По своим количественным параметрам рассматриваемый жанр занимает промежуточное положение между малым ансамблем (дуэтом) и оркестром. С увеличением числа инструментов (от трио, квартета и квинтета к «сверхсоставам», получившим широкое распространение в XX веке) происходит нарастание фактурной массы и тембрового разнообразия. Но все-таки суть камерной музыки определяется не столько количеством участников, сколько общими принципами ансамблевого интонирования и присущим жанру вектором семантических предпочтений. Ансамблевая литература в своем нынешнем состоянии располагает едва ли не безграничным диапазоном содержательно-смысловых ресурсов от сугубо интимно-личностной сферы до эпически-монументальной масштабности.

Ретроспективный анализ состояния и эволюции большого фортепианного камерного ансамбля позволил выявить периоды стабилизации жанра, моменты его отставания в силу различных исторических причин, что компенсировалось ситуациями стремительного и кардинального обновления на последующих этапах. В ходе изучения данной жанровой сферы многократно удавалось убедиться в том, что камерный ансамбль с участием фортепиано обладает неисчерпаемыми возможностями отражать основные тенденции различных стилевых направлений, как в формотворческом, так и в содержательном аспектах.

Основные положения исследования нашли отражение в следующих печатных работах автора:

1. Камерный ансамбль. Программа для студентов фортепианного и оркестрового факультетов высших музыкальных учебных заведений по напр 522501 «Музыкальное искусство» – Тамбов: РИО ТГМПИ им С В Рахманинова, 1998. – 17 с
2. Трио-соната эпохи барокко в концертном и педагогическом репертуаре // Тезисы Всероссийской научной конференции «Музыка российских композиторов XX века в контексте культуры». – Астрахань: Изд-во Астраханской консерватории, 1999 – С.51-54.
3. Формирование динамического соответствия в фортепианном камерном ансамбле: педагогический аспект // Материалы научно-практической конференции «Новейшие технологии и современные методики в музыкальной педагогике» – Тамбов РИО ТГМПИ им С В Рахманинова, 1999. – С.154-160
4. Исполнительская интерпретация Сонаты № 2 для кларнета и фортепиано А. Гречанинова // Тезисы Всероссийской научной конференции «Музыка российских композиторов XX века в контексте культуры». – Астрахань: Изд-во Астраханской консерватории, 1999 – С 63-64.
5. Отечественная виолончельная ансамблевая соната в контексте концептуальных тенденций музыкального искусства XX века // Тезисы международной научно-практической конференции «Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия» – Астрахань. Изд-во Астраханской консерватории, 2001. – С 89-90
6. Виолончельная ансамблевая соната в отечественной музыке XX века // Тезисы научно-практической конференции «Музыкальное творчество и исполнительское искусство в культурно-историческом аспекте». – Тамбов: РИО ТГМПИ им С.В.Рахманинова, 2001. – С.14-16.
7. Элегическое трио Рахманинова в процессе эволюции данного жанра в русской музыке // Тезисы III международной научно-практической конференции «Творчество С В Рахманинова в контексте мировой музыкальной культуры» – Тамбов Изд-во ТГТУ, 2003 – С 128-130
8. Камерно-инструментальные ансамбли Ф.Мендельсона в контексте его творчества (в соавторстве с М.Ю Кустовым) // Музыкальное произведение: вопросы анализа и исполнительской интерпретации – Тамбов: РИО ТГМПИ им С.В Рахманинова, 2004. – С.62-73
9. Фортепианные камерно-инструментальные ансамбли XX века – концептуально-стилевые тенденции // Музыкальное произведение: вопросы анализа и исполнительской интерпретации. Вып.1. – Тамбов: РИО ТГМПИ им.С.В.Рахманинова, 2004 – С 73-82.
10. Динамические соответствия в камерных ансамблях в свете развития инструментария и исполнительства // Сборник методических докладов и тезисов «Культурологическое образование нового тысячелетия», вып.6. – М: ПБОЮЛ Монастырская, 2005 – С.231-235.

№ 23513

РНБ Русский фонд

2006-4

23376